La figure du double : la « fausse Guenièvre », conception et évolution d'une iconographie dans les manuscrits du roman en prose de *Lancelot du Lac* entre le XIII^e et le XV^e siècle

Alicia Servier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cem/15001>

DOI : 10.4000/cem.15001

ISSN : 1954-3093

Éditeur

Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre

Référence électronique

Alicia Servier, « La figure du double : la « fausse Guenièvre », conception et évolution d'une iconographie dans les manuscrits du roman en prose de *Lancelot du Lac* entre le XIII^e et le XV^e siècle », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], 22.1 | 2018, mis en ligne le 03 septembre 2018, consulté le 22 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cem/15001> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cem.15001>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2022.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions
4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

La figure du double : la « fausse Guenièvre », conception et évolution d'une iconographie dans les manuscrits du roman en prose de *Lancelot du Lac* entre le XIII^e et le XV^e siècle

Alicia Servier

Introduction

- 1 Le roman en prose de *Lancelot du Lac*, écrit durant la première moitié du XIII^e siècle (ca 1215-1235), raconte l'histoire fictive du chevalier Lancelot, se déroulant au V^e siècle durant le règne du légendaire roi Arthur, et relate les aventures de nombreux autres chevaliers de la Table ronde¹. Il existe deux versions du récit : une courte non-cyclique et une longue cyclique rattachée au *Lancelot-Graal* composé de cinq romans².

- 2 Malgré une prédominance des héros masculins, le *Lancelot du Lac* contient un nombre important de personnages féminins aux rôles secondaires ou essentiels dans la narration. La reine Guenièvre est sans conteste le plus important d'entre eux. À la fois épouse du roi Arthur et amante du chevalier Lancelot, Guenièvre fluctue entre les figures de la souveraine, de la belle dame courtoise et de la femme adultère. Or dans le *Lancelot*, l'ambiguïté de ce personnage se matérialise en une créature énigmatique appelée la « fausse Guenièvre », qui est la demi-sœur et la réplique physique parfaite de la reine de Logres³. La demoiselle, fille du roi Léodagan (père de Guenièvre) et de l'épouse du sénéchal Cléodalis, prétend avoir été échangée avec Guenièvre le jour de son mariage avec Arthur et être, en réalité, la véritable reine⁴. L'arrivée à la cour de ce personnage d'une grande beauté, identique à Guenièvre, provoquant la stupéfaction, peut être considérée comme une apparition merveilleuse, dans le sens de surprenante, car contre-nature⁵, d'autant plus qu'il n'y a pas de lien de gémellité entre les deux Guenièvre⁶. De plus, après avoir capturé Arthur par ruse lors d'une partie de chasse, la jeune femme l'emprisonne dans son château de l'Enchantement au royaume de Carmélide⁷. Elle use alors de breuvages et d'incantations magiques pour garder le roi en son pouvoir et obtient de lui la couronne et le bannissement de Guenièvre, contrainte de s'exiler en Sorelois. L'apparence, le lieu d'habitation et les actions de la demoiselle suggèrent sa nature merveilleuse. L'usurpatrice, jalouse et ambitieuse, constitue une sorte de double maléfique de la souveraine, dont elle menace la légitimité sur le trône et dans le cœur du roi Arthur. Mais la trahison de la demoiselle finit par être dévoilée et celle-ci, selon les versions du roman, meurt condamnée au bûcher ou dans des circonstances plus étonnantes, frappée par un mal mystérieux d'origine divine, dont les symptômes suggèrent la lèpre – perte des sens, paralysie, pourriture des membres – et qui révèle la noirceur du personnage⁸.
- 3 Les historiens de la littérature ont bien étudié l'épisode de la fausse Guenièvre, auquel sont consacrés plusieurs articles. Des études comparatives de l'épisode, dans les versions courtes et longues du *Lancelot*, sont effectuées par A. Micha et E. Kennedy, qui s'intéressent, entre autres, à la chronologie des faits et au rôle charnière de la fausse Guenièvre dans la narration⁹. P.-V Rockwell étudie l'affaire de la fausse Guenièvre à travers les notions de ressemblance et de faux-semblant, qui rendent difficile l'accès à une vérité authentique, et reflètent, selon lui, l'instabilité de la souveraineté d'Arthur et de Guenièvre, qui se trouve menacée¹⁰. D. Rieger pense au contraire que la fausse Guenièvre sert, par contraste, à rehausser la vertu et la légitimité de la vraie reine¹¹. Dans un article, M. White-Le Goff analyse l'épisode sous un angle moral et juridique en traitant du lien entre conscience individuelle et justice par le prisme des notions de

responsabilité et de culpabilité, centrales dans ce passage du récit¹². Le rapport qu'entretient la fausse Guenièvre avec le merveilleux féerique est aussi un sujet de réflexion pour les chercheurs. Ainsi, L. Harf-Lancner rapproche la demoiselle du type Morganien, car celle-ci attire le roi Arthur en forêt puis l'emmène dans son monde, où elle le retient auprès d'elle pour susciter son amour, telle une fée-amante¹³.

- 4 En revanche, l'épisode de la fausse Guenièvre n'a guère retenu l'attention des historiens de l'art, hormis A. Stones, qui a étudié ses représentations dans quelques manuscrits. A. Stones met en regard les enluminures des manuscrits AMSTERDAM, *Bibliotheca Hermetica Philosophica*, BPH 1 et LONDON, *British Library*, Add. 10293¹⁴ – datés de la même période (premier-second quart du XIV^e siècle) et provenant sans doute du même atelier – pour mettre en évidence des choix d'illustration différents¹⁵ : le premier est décoré de cinq miniatures, condensant les moments forts du récit, tandis que le second, à l'inverse, est orné de vingt-huit images consacrées chacune à un instant précis de l'histoire, qui se déploie dans l'ensemble de l'espace textuel.
- 5 Le roman de *Lancelot du Lac* est actuellement conservé dans environ soixante-dix manuscrits, dont une cinquantaine est illustrée d'un nombre très variable d'enluminures¹⁶. Ces manuscrits sont réalisés entre le second quart du XIII^e siècle et la fin du XV^e siècle pour la grande majorité à Paris et dans les provinces septentrionales. La fausse Guenièvre est représentée dans quatorze manuscrits du *Lancelot du Lac*¹⁷ et se prête, par sa singularité, à des adaptations picturales originales et variées.
- 6 Toutefois, aucune synthèse en histoire de l'art n'est consacrée spécifiquement à l'intrigante et insolite réplique de Guenièvre. L'analyse des images et de leur relation au texte est pourtant précieuse pour appréhender ce personnage complexe. Les images témoignent de compréhensions divergentes de l'étrange demoiselle, que les enlumineurs interprètent selon leur connaissance du texte, culture visuelle, sensibilité et imagination. Elles interrogent la figuration de l'altérité, la fausse Guenièvre semblant toujours être ou évoquer une autre et, plus généralement, la conception de la femme au Moyen Âge, traditionnellement marquée par un dualisme entre le Bien et le Mal, dont l'ambiguïté atteint avec ce personnage son paroxysme. L'identité féminine, dans l'épisode de la fausse Guenièvre, se caractérise, en effet, par une forte dualité qu'incarnent deux femmes similaires en apparence, marquées pour l'une par les faux-semblants, pour l'autre par son double jeu auprès du roi, ce qui renforce la confusion possible entre elles et la suspicion à leur égard.
- 7 Le mystère qui entoure les deux Guenièvre est exprimé de manière originale dans le *Lancelot du Lac*. Cependant, l'ambiguïté et l'ambivalence de la femme sont fréquentes dans l'art et la littérature du Moyen Âge, comme l'ont souligné de nombreux historiens ces dernières décennies. Ainsi, dans la littérature courtoise, la Dame est adorée, sublimée, puissante socialement, car de haut rang. Souvent menacée, elle est aussi fragile et a besoin d'être protégée¹⁸. Les romans de chevalerie sont peuplés de figures féminines contrastées : belle dame objet du désir masculin, jeune fille en détresse s'effaçant derrière le héros qu'elle sert à encourager, valoriser¹⁹, ou dangereuse enchantresse exerçant sa domination sur les hommes grâce à la magie, à son pouvoir de séduction. De plus, les créatures merveilleuses de la littérature médiévale sont souvent de nature féminine et composite : Morgane et la Dame du lac, femmes devenues fées après avoir suivi l'enseignement de Merlin ; Mélusine, à l'apparence mi-humaine mi-animale lorsqu'elle se métamorphose²⁰. Cette conception archétypale, autant que paradoxale, du personnage féminin a plusieurs explications. D'un côté, le

poids des discours religieux, moraux, d'une société médiévale patriarcale pèse sur la façon de penser la femme, qui est généralement représentée soit comme une épouse et mère exemplaire, une dame pieuse ou une sainte, soit telle une tentatrice effrayante, une pécheresse. D'un autre côté, l'essor d'une littérature de divertissement, qui vise à séduire un lectorat féminin et masculin permet à l'image de la femme de se diversifier et s'enrichir²¹. Par ailleurs, la part d'interprétation, d'imagination créatrice des auteurs et enlumineurs – agissant de leur propre chef ou à la demande d'un commanditaire – ne doit pas être négligée.

- 8 Nous proposons dans cet article de procéder à une étude iconographique comparative des représentations picturales de la fausse Guenièvre dans les enluminures du *Lancelot du Lac*, afin de montrer leur conception et évolution au cours des deux derniers siècles du Moyen Âge. Pour cela, nous étudions comment l'ambiguïté fondamentale de la fausse Guenièvre, double de la reine et probable créature féerique, est traitée dans l'iconographie du roman.
- 9 Les enlumineurs reprennent le thème largement développé au Moyen Âge des apparences illusoires, trompeuses, pour exprimer l'identité trouble de la belle usurpatrice. Les images, d'une part, rendent compte du pouvoir de séduction de la fausse Guenièvre sur le roi Arthur, d'autre part, induisent le lecteur en erreur, car celui-ci peut reconnaître, à tort, la représentation de la reine ou d'une fée dans celle de la jeune femme. Elles soulignent souvent la nature merveilleuse du personnage et son rôle d'imposteur soit en confrontant les deux Guenièvre, soit en substituant la fausse à la vraie, soit en jouant sur la ressemblance physique des demi-sœurs, pour créer entre elles une confusion. D'autres images montrent la fausse Guenièvre semblable à une fée dans des scènes identiques à celles où figure la sombre Morgane.

Peindre la dualité : opposition, substitution, confusion

- 10 Dans les premiers manuscrits enluminés du *Lancelot*, aux XIII^e et XIV^e siècles, les images montrent la demoiselle comme une force d'opposition et un substitut à la véritable reine : la jeune femme est mise en avant par rapport à Guenièvre ou est représentée à sa place avec le roi Arthur. Les enluminures des manuscrits LONDON, *British Library*, Add. 10293 (fol. 143r), PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, fr. 344 (fol. 286v) et PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, Arsenal 3481 (fol. 174r) représentent la fausse Guenièvre accusant, devant la cour, la souveraine d'être illégitime. La miniature du manuscrit AMSTERDAM, *Bibliotheca Hermetica Philosophica*, BPH 1 (fol. 218r) représente Arthur prêtant serment pour accepter de faire de la demoiselle son épouse et la nouvelle reine. Toutefois, les images des manuscrits des XIII^e-XIV^e siècles possèdent également un aspect moralisateur que n'ont pas celles des ouvrages du XV^e siècle. Six manuscrits sont, en effet, ornés d'une représentation du repentir de la fausse Guenièvre mourante de maladie dans la version longue du roman – AMSTERDAM, *Bibliotheca Hermetica Philosophica*, BPH 1 ; BONN, *Universitäts- und Landesbibliothek*, S. 526 ; LONDON, *British Library*, Add. 10293 ; PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, Arsenal 3481 et fr. 16999 – ou d'une condamnation au bûcher dans la version courte – NEW YORK, *The Morgan Library and Museum*, MS M.805 –, alors qu'aucun manuscrit du XV^e siècle n'en contient. Il y a donc une volonté, aux XIII^e-XIV^e siècles, d'insister sur le châtement divin punissant l'imposture.

- 11 Une miniature du manuscrit de Londres Add. 10293 (1316, fol. 143r) représente l'arrivée à Bédingran de la fausse Guenièvre, accompagnée de quatorze jeunes filles²² (fig. 1).

Fig. 1 – *Lancelot du Lac*, Saint-Omer ou Tournai, ca 1316

LONDON, British Library, Add. 10293.

Fol. 143r, *La fausse Guenièvre et ses quatorze demoiselles arrivent à la cour du roi Arthur.*

- 12 Elle est scindée en deux parties par la figure centrale d'Arthur, partagé entre son épouse, à droite de l'image, et l'usurpatrice, à gauche. Le roi trône à côté de la reine, qui est couronnée, et caresse un petit chien assis sur ses genoux, en compagnie d'une demoiselle et d'hommes de la cour. Tous ces personnages regardent la fausse Guenièvre, qui capte l'attention par sa beauté et ses paroles, ce qui traduit la capacité de la jeune femme à envoûter son entourage. La fausse Guenièvre s'adresse à Arthur de sa main droite, à l'index pointé en direction du roi²³. Elle est en position de force, debout – ce qui la grandit par rapport au couple de souverains – et vêtue d'une robe de couleur rouge attirant les regards, de même que ses demoiselles, au nombre de huit – auxquelles s'ajoute un homme, certainement Bertelai, vieux chevalier complice de la fausse Guenièvre et fomenteur de la trahison –, situées derrière elle, habillées et coiffées de manière identique à leur maîtresse, dont elles démultiplient la figure. La représentation de ce groupe féminin compact aux membres similaires évoque celle d'une sorte d'armée aux soldats portant le même uniforme pour exprimer la menace que constitue l'arrivée de ces personnages à la cour. Les enlumineurs tirent pleinement parti de la spécificité de la fausse Guenièvre, qui est d'être un clone physique. Néanmoins, la demoiselle n'est pas ici identique à la vraie Guenièvre – vêtements, position, attitude différents –, mais à une foule de jeunes filles. En accentuant l'altérité du personnage, aux nombreuses répliques, l'image révèle le caractère étonnant, artificiel de son apparence, et suggère sa malhonnêteté.

- 13 Dans le manuscrit AMSTERDAM, *Bibliotheca Hermetica Philosophica*, BPH 1 (ca 1310-1320, fol. 218r), Arthur est représenté jurant sur les reliques de rétablir la fausse Guenièvre à la place qu'elle convoite²⁴. Le roi et la demoiselle sont assis l'un à côté de l'autre sur un banc, entourés de membres de la cour témoins de la scène, tel un couple d'ores et déjà légitime. La fausse Guenièvre occupe dans l'image la place normalement réservée à la véritable reine, mais plusieurs éléments indiquent qu'Arthur est victime d'une manipulation. La jeune femme n'est pas couronnée pour signaler qu'elle usurpe un statut ne lui appartenant pas. De plus, elle tend elle-même les reliques à Arthur et parle au roi. Celui-ci, en revanche, ne la regarde pas. Arthur, concentré sur l'acte qu'il est en train d'accomplir, apparaît comme un homme obéissant à la demoiselle, dont il est sous l'emprise. La fausse Guenièvre est à nouveau vêtue d'une robe rouge, couleur visuellement forte liée à la séduction exercée par le personnage²⁵. De surcroît, la forme de ses seins, particulièrement développés, comparés aux stéréotypes habituels de la beauté féminine au Moyen Âge, se devine sous les plis du vêtement afin de désigner la jeune femme comme une tentatrice usant de ses charmes pour abuser le roi²⁶.
- 14 Les miniatures de ces deux manuscrits témoignent d'une vision très négative de la fausse Guenièvre, qui menace, par ses mensonges et manipulations, la stabilité du royaume. Elles mettent en avant la nature énigmatique et séductrice du personnage, finalement vaincu, puisque la mort de la demoiselle est aussi représentée dans ces manuscrits. Le châtiment divin²⁷, punissant la fausse Guenièvre, sert de contrepoids à l'étrangeté de cette figure, qui symbolise une féminité inquiétante, oppressante.
- 15 Au xv^e siècle, les enlumineurs privilégient une autre manière convaincante d'exprimer la rivalité entre les Guenièvre en s'intéressant à la notion de double. Nous pouvons supposer que les tensions politiques de l'époque, entre la noblesse et la royauté, inspirent aux enlumineurs une image éloquente, illustrant le risque pour la souveraine d'être renversée du trône par une jeune femme noble avide de pouvoir. E. Jane Burns, spécialiste de la représentation de la femme dans la littérature médiévale, remarque sur ce point que les qualificatifs « vraie » et « fausse » ne sont pas employés dans le texte du roman pour désigner les personnages, aux origines familiales communes, distingués avant tout par leur statut social respectif, remis en cause par la demoiselle s'estimant lésée²⁸. Cet aspect de l'épisode trouve un fort écho dans les images du xv^e siècle, où les Guenièvre, figurées dans une même miniature, sont rapprochées l'une de l'autre. La juxtaposition des personnages fait ressortir la similarité physique entre les sœurs, toutes deux couronnées, paraissant constituer le dédoublement d'une seule figure. Il est compliqué de les différencier, ce qui entretient le doute sur l'identité de la reine. Les images reflètent la confusion présente dans le texte du roman, qui nomme parfois la demoiselle de Carmélide « Guenièvre », « l'autre Guenièvre » ou « cette Guenièvre-ci »²⁹.
- 16 Comme dans les manuscrits des siècles précédents, la fausse Guenièvre est représentée en demoiselle troublante, semant le désordre, mais différemment. L'arrivée de la jeune femme à la cour n'est pas montrée. Les enlumineurs représentent plutôt la scène où Bertelai s'agenouille devant Arthur et se parjure en affirmant que la demoiselle est la véritable souveraine – PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, Arsenal 3479, fol. 606r et fr. 118, fol. 275r. Une miniature du manuscrit PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, fr. 111, daté de la fin du xv^e siècle (ca 1480, fol. 94v), représente Lancelot annonçant au roi qu'il défendra Guenièvre lors d'un tournoi organisé entre les chevaliers partisans de la vraie et de la fausse reine. Ces images confrontent l'amour et le pouvoir véritables de

Guenièvre et Lancelot à la relation et au règne factices de l'usurpatrice avec Arthur. Elles véhiculent cependant des significations ambivalentes, à l'instar des personnages qu'elles représentent. L'accentuation de la ressemblance physique entre les deux Guenièvre permet de mieux signifier leur profonde dissemblance de caractère et d'insister, encore, sur la méfiance que doit susciter une belle femme séductrice pouvant, sous des traits identiques, cacher des réalités opposées³⁰. Mais elle rappelle aussi ce qui rassemble les demi-sœurs, à savoir la culpabilité. La fausse Guenièvre révèle la part de perfidie existant aussi chez la vraie reine, qui met également en péril le royaume en ébranlant ses fondations (le mariage), même si ses motivations, dans le cadre de l'amour courtois, sont pardonnables, contrairement à celles de la demoiselle. C. Méla considère que la vraie et la fausse Guenièvre sont en fait les deux facettes d'un même personnage, la première incarnant le mensonge de la seconde. Il remarque à propos de Guenièvre : « Autant dire qu'il n'y en a jamais eu qu'une mais sous un jour différent³¹. »

- 17 Une miniature du manuscrit PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, Arsenal 3479 (ca 1405, fol. 606r) représente le chevalier Bertelai qui se parjure, la main posée sur les livres saints, devant Arthur (fig. 2).

Fig. 2 – *Lancelot du Lac*, Paris, ca 1405

PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, Arsenal 3479.

Fol. 606r, *Le chevalier Bertelai se parjurant devant le roi Arthur, la fausse Guenièvre et la reine Guenièvre*.

- 18 La fausse et la vraie Guenièvre sont représentées face au roi, couronnées, pour renforcer l'absurdité de la situation, où le pouvoir est partagé entre deux reines et l'incertitude sur l'identité des personnages. Dans le manuscrit PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, fr. 118 (fol. 265r), jumeau de celui de la bibliothèque de l'Arsenal³², Bertelai et la demoiselle, figurés dans une scène identique, se tiennent la main (fig. 3).

Fig. 3 – *Lancelot du Lac*, Paris, début du xv^e siècle

PARIS, Bibliothèque nationale de France, fr. 118.

Fol. 265r, Le chevalier Bertelais proposant au roi Arthur de défendre la fausse Guenièvre.

- 19 Mais l'image du manuscrit Arsenal 3479, volontairement équivoque, octroie une forte ambiguïté aux représentations des demi-sœurs. À première vue, la fausse Guenièvre pourrait être la femme portant une robe rouge, car Élice, jeune fille venue à la cour en son nom, est vêtue exactement de la même manière dans deux miniatures précédentes (fol. 580r et 583r). L'enlumineur aurait ainsi créé un lien visuel entre les femmes complices. Pourtant, la comparaison avec l'image du manuscrit fr. 118 révèle que la figure féminine vêtue de rouge serait en fait la vraie Guenièvre. L'image paradoxale sème le trouble : d'un côté plusieurs éléments permettent d'identifier la souveraine légitime – unit à Arthur par la couleur rouge de leurs vêtements, position debout l'agrandissant par rapport à la fausse Guenièvre pour refléter son rang plus haut, geste bras croisés manifestant la souffrance de la reine calomniée –, d'un autre côté l'apparence de Guenièvre est rapprochée de celle d'Élice – les deux femmes ont une robe et une coiffure (hormis la couronne) similaires. Finalement, seule la place dans l'image de la fausse Guenièvre la distingue vraiment de sa demi-sœur. La demoiselle est proche de Bertelais, dont la figure se superpose à la sienne, et assise face à Arthur pour la mettre symboliquement au même niveau que le roi trônant, position qui reflète ses aspirations. De plus, trois hommes témoins regardent la nouvelle reine, certainement pour signifier le soupçon d'imposture pesant sur elle. L'image est donc complexe, à l'instar de la relation entre les deux Guenièvre. Elle constitue aussi un pastiche de l'amour courtois, où un jeune chevalier défend sa dame injustement accusée – comme le fait Lancelot pour Guenièvre dans cet épisode –, car le vieux Bertelais sait que la demoiselle ment. Ce parallèle, opposant l'honneur au parjure, accentue la perception négative du double maléfique³³ de l'épouse d'Arthur. Mais il

sous-entend aussi en filigrane la culpabilité de la véritable Guenièvre, qui trahit la confiance de son mari. La fausse Guenièvre, devant la vraie reine, cache celle-ci aux yeux du roi et éclipse par sa duperie le péché de la souveraine, qui est, néanmoins, suggéré par la ressemblance entre, d'une part, les deux reines, et, d'autre part, la vraie Guenièvre et Élice.

- 20 Autre exemple, une miniature du manuscrit PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, fr. 111 représente Lancelot défendant Guenièvre lors de son jugement (fol. 94v). Arthur, isolé au centre de la composition, est face à Lancelot, agenouillé et entouré par Gauvain et Galehaut, qui tentent de le raisonner (fig. 4).

Fig. 4 – *Lancelot du Lac*, Poitiers, ca 1480

PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, fr. 111.
Fol. 94v, *Lancelot défendant la reine Guenièvre*.

- 21 Les deux Guenièvre sont en retrait, l'une derrière l'autre, séparées de la scène principale par une fine colonne. Elles portent une couronne identique, ont les mêmes visages, coiffures et gestes. Toutefois, nous pouvons reconnaître Guenièvre derrière Lancelot, car les bras de la reine sont dirigés vers le chevalier qu'elle semble pousser à s'exprimer, révélant ainsi ses attentes en la parole de ce dernier. Guenièvre est aussi liée à Arthur par l'imprimé et la couleur de sa robe similaires à ceux des vêtements du roi, ce qui rappelle le double jeu de la reine adultère. Elle porte, de plus, un manteau doublé d'hermine et une cape d'un bleu royal symboles de son rang. La vraie et la fausse Guenièvre sont regroupées dans la même partie de l'image : le mur ouvert du château encadre les deux figures réunies, comme dans le tableau d'un portrait commun. Cependant, leur position au sein de ce cadre les hiérarchise : la fausse Guenièvre est en périphérie, partiellement masquée par l'architecture derrière sa demi-sœur, qui, au contraire, a une place centrale qui la met en valeur. La demoiselle apparaît comme la pâle copie de Guenièvre, rejetée presque à la marge de la composition de l'image. Malgré des ressemblances manifestes entre les personnages, la composition de la

miniature exprime parfaitement le statut d'indésirable usurpatrice de la fausse Guenièvre.

- 22 Les images des manuscrits PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, Arsenal 3479 et fr. 111 jouent sur l'apparence fallacieuse de la fausse Guenièvre, pouvant être confondue avec la vraie souveraine, plutôt que sur la confrontation entre les personnages ou la substitution de la demoiselle à sa demi-sœur, pour rendre compte de la nature équivoque des deux Guenièvre. Les représentations de la fausse Guenièvre renvoient aux images de la reine aux côtés du roi Arthur ou défendue par le chevalier Lancelot. L'enchanteresse est placée près de Guenièvre pour inviter le lecteur à les comparer, physiquement et moralement. En parallèle, certains éléments lient visuellement Guenièvre à d'autres personnages, comme le roi Arthur ou Élice, pour dissiper ou accroître le trouble. Le but est sans doute que le lecteur, tel Arthur, ne sache plus vraiment à qui se fier.

Interpolation des figures de la fée et de la belle séductrice

- 23 Les enlumineurs ne s'intéressent pas uniquement à la ressemblance entre les Guenièvre. Ils expriment aussi de façon explicite l'aspect merveilleux de la fausse Guenièvre en soulignant sa « semblance » avec la fée Morgane. Un parallèle entre ces figures féminines du *Lancelot* est, en effet, établi dans de nombreux cycles iconographiques, où elles sont représentées dans le même type de scène. Les images invitent à un questionnement d'ordre ontologique sur la nature de la fausse Guenièvre. Elles vont dans le sens de l'assimilation de la fée – peu à peu dépouillée de ses pouvoirs magiques³⁴ – à une enchanteresse mortelle ayant acquis un savoir particulier grâce à un apprentissage – observée par L. Harf-Lancner dans les romans du XIII^e siècle³⁵.
- 24 Plusieurs manuscrits des XIII^e-XIV^e siècles sont ornés d'images représentant les captivités d'Arthur et de Lancelot chez la fausse Guenièvre ou Morgane, à la similarité quasi exacte, excepté pour quelques éléments de décor³⁶. Dans le manuscrit BONN, *Universitäts- und Landesbibliothek*, S. 526 (1286), la fée et l'enchanteresse, vêtues d'une robe rouge et coiffées d'un voile blanc, pointent du doigt leurs prisonniers enfermés dans des châteaux à l'architecture massive, dotés de créneaux et de plusieurs tours. Les images sont construites suivant la même configuration³⁷. Il en va de même dans les manuscrits LONDON, *British Library*, Add. 10293 et OXFORD, *University Bodleian Libraries*, Rawl. Q.b.6 au XIV^e siècle. Dans le premier, les deux figures féminines et leurs prisonniers parlent à la fenêtre d'une tour. Seul l'environnement, soit aquatique (Morgane), soit sylvestre (fausse Guenièvre), autour de la prison varie. Ces lieux, associés au château, sont l'habitat féerique de prédilection. La fée et l'enchanteresse sont à nouveau représentées de façon strictement identique (vêtements, coiffures), ce qui conduit naturellement le lecteur à les assimiler³⁸. Dans le second, la fausse Guenièvre et Arthur, ou Morgane et Lancelot, sont à l'intérieur de châteaux très semblables, avec une porte close surmontée d'un mur crénelé au-dessus duquel les personnages sont représentés en train de discuter, selon la même attitude (fig. 5 et 6).

Fig. 5 – *Lancelot du Lac*, Paris, ca 1320-1330

oxford, University Bodleian Library, Rawlinson Q.b.6.
Fol. 123v, *Le roi Arthur prisonnier de la fausse Guenièvre*.

Fig. 6 – *Lancelot du Lac*, Paris, ca 1320-1330

oxford, University Bodleian Library, Rawlinson Q.b.6.
Fol. 154r, *Lancelot prisonnier de la fée Morgane*.

- 25 Au ^{xv}^e siècle, les compositions des enluminures diffèrent légèrement, mais le résultat produit reste le même³⁹. Dans le manuscrit PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, fr. 114 (ca 1470), Arthur et Lancelot apparaissent derrière les barreaux de leurs cellules (fig. 7 et 8).

Fig. 7 – *Lancelot du Lac*, Ahun, ca 1470

PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, fr. 114.
Fol. 313v, Arthur prisonnier de la fausse Guenièvre.

Fig. 8 – *Lancelot du Lac*, Ahun, ca 1470

PARIS, Bibliothèque nationale de France, fr. 114.
Fol. 341v, *Lancelot prisonnier de la fée Morgane*.

- 26 L'aspect extérieur des prisons, en particulier le décor sculpté encadrant les fenêtres, est pareil dans les deux miniatures. Le roi et le chevalier font respectivement un pacte avec soit la fée, soit l'enchanteresse, pour définir les conditions de leur libération. Celles-ci se confrontent aux prisonniers et ont une attitude vindicative – Morgane fait un geste d'autorité (index pointé) vers Lancelot et la fausse Guenièvre de dialogue (main ouverte tendue en direction d'Arthur) pour obtenir ce qu'elle veut. La fée et l'enchanteresse exercent un ascendant sur le souverain et le héros. La prison reflète leur domination sur les hommes et les événements⁴⁰. Dans une miniature du manuscrit PARIS, Bibliothèque nationale de France, fr. 111 (fol. 92v), la fausse Guenièvre, accompagnée de trois hommes, marche en direction de la prison d'Arthur (fig. 9).

Fig. 9 – *Lancelot du Lac*, Poitiers, ca 1480

PARIS, Bibliothèque nationale de France, fr. 111.

Fol. 92v, Le roi Arthur prisonnier de la fausse Guenièvre.

- 27 La scène se déroule dans le cadre idéalisé d'un jardin – arbre, fleurs et fruits (fraisier⁴¹). Arthur est captif dans un palais enchanté de couleur rose. Le contraste entre la beauté de l'endroit et la situation tragique du roi signale au lecteur l'aspect fantastique du lieu. Arthur, à l'intérieur du château, regarde à travers une fenêtre la fausse Guenièvre qui s'adresse à lui. L'image n'est pas un doublon de celle représentant Lancelot prisonnier de Morgane (fol. 113r, fig. 10).

Fig. 10 – *Lancelot du Lac*, Poitiers, ca 1480

PARIS, Bibliothèque nationale de France, fr. 111.
Fol. 113r, *Lancelot et la fée Morgane*.

- 28 Mais la situation des prisonniers et leurs relations avec les geôlières dans les deux scènes se font écho par leur sujet et par leur construction globale semblable. Le même rapport de force entre figures féminines et masculines est exprimé : Morgane, placée plus haute que Lancelot dans l'image, domine son prisonnier, à l'instar de la fausse Guenièvre, qui a le dessus sur Arthur, car, contrairement à lui, elle est libre.
- 29 Une part des similitudes entre les représentations de la fausse Guenièvre et de Morgane est due à un modèle commun pour les scènes d'emprisonnement. Mais la récurrence d'images presque strictement identiques dans les manuscrits témoigne surtout d'une forte association entre ces deux personnages négatifs liés au merveilleux⁴². La fausse Guenièvre partage d'ailleurs un certain nombre de points commun avec Morgane : comme la fée, elle est une manipulatrice, tentant de séduire celui qui aime la reine Guenièvre, dont elle est la rivale. De plus, les événements conduisant Arthur au château de la demoiselle sont caractéristiques de l'entrée d'un mortel dans l'Autre monde. Le roi est attiré dans la forêt – lieu typique du merveilleux – par un messenger de la fausse Guenièvre – rappelant la demoiselle amenant Lancelot au Val sans retour –, afin de participer à une chasse pour capturer un sanglier d'une exceptionnelle grandeur⁴³. Mais Arthur est attiré dans un guet-apens : conduit au château de la fausse Guenièvre, il est drogué par des philtres magiques préparés par l'enchanteresse, dont le roi, sous l'effet des potions et sortilèges⁴⁴, tombe éperdument amoureux⁴⁵. La fausse Guenièvre correspond donc au type de la fée-amante⁴⁶. Elle semble être un avatar de Morgane, qui se venge de Guenièvre en volant la place de la reine, non dans le cœur de Lancelot, mais dans celui du roi retenu auprès d'elle dans son royaume et dont la libération suppose des conditions⁴⁷. Les images mettent en évidence l'ambiguïté du personnage, semblable à Morgane. L'analogie renforce le caractère illusoire de l'apparence de la fausse Guenièvre, car ce procédé agit comme, d'une part, un révélateur de la véritable nature

de la demoiselle, et, d'autre part, un obstacle à la compréhension authentique⁴⁸ de cette figure empruntant sans cesse les traits et l'identité d'une autre.

- 30 Nous signalons que le thème d'une entité féminine double, partagée entre les figures de la femme et de la fée, connaît une certaine postérité dans la littérature arthurienne médiévale, puisqu'il est repris dans le roman tardif *Artus de Bretagne*, rédigé au tournant des XIII^e-XIV^e siècles, qui raconte les aventures du chevalier Artus, descendant de Lancelot⁴⁹. Dans ce roman, la fée Proserpine est la marraine de Florence, fille du roi oriental Emenidus, à laquelle elle octroie le don de lui ressembler et promet d'épouser le meilleur chevalier du monde. Proserpine et sa protégée ont donc la même apparence physique. Pour mériter l'amour de Florence, Artus doit surmonter les épreuves infligées par la fée au château de la Porte noire. Victorieux, il est couronné par un automate identique à Florence et Proserpine. L'épisode rappelle Lancelot combattant les chevaliers de la fausse Guenièvre pour être le digne champion de sa dame. Proserpine et Florence présentent des similitudes avec les Guenièvre du *Lancelot du Lac*, car elles incarnent une dualité féminine marquée par l'ambiguïté ontologique. Elles ne font pas l'objet d'un développement iconographique aussi important que l'enchanteresse du *Lancelot* dans les manuscrits. Cependant, une miniature ornant le manuscrit de CARPENTRAS, *Bibliothèque municipale*, ms. 0403 – deuxième quart ou milieu du XIV^e siècle, fol. 104v – est intéressante car elle représente Proserpine et Florence assises l'une près de l'autre, face à Artus, dans une scène de conversation se déroulant en forêt. La femme et la fée portent le même vêtement (seule la couleur change), sont couronnées – il s'agit de la seule image du manuscrit où Proserpine a une couronne –, et font des gestes de dialogue similaires. Les analogies physiques et de geste les font paraître comme le dédoublement d'une seule figure. La ressemblance n'est pas aussi frappante dans la miniature du manuscrit PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, fr. 761 – deuxième quart du XIV^e siècle, fol. 93r – montrant Florence très proche d'Artus, qui l'enlace, tandis que Proserpine est plus en retrait⁵⁰. De plus, les deux manuscrits possèdent une représentation liée au thème de la substitution, où l'on voit Proserpine se faisant passer pour Florence à ses fiançailles avec l'empereur d'Inde – PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, fr. 761, fol. 107v et CARPENTRAS, *Bibliothèque municipale*, ms. 0403, fol. 119v. Les manuscrits de Carpentras et de Paris contiennent chacun quatre images de Proserpine, parmi lesquelles deux soulignent la ressemblance entre la fée et Florence ou ont pour sujet le remplacement de la seconde par la première. Ces moyens d'exprimer les relations curieuses, qui unissent l'être merveilleux à son double humain, se retrouvent dans l'iconographie de la fausse Guenièvre du *Lancelot*. Mais Proserpine est bénéfique et bienveillante envers Florence. L'analogie ne présente pas la même ambiguïté négative dans les images de ce personnage que dans celles associant la fausse Guenièvre à l'épouse d'Arthur ou à Morgane.
- 31 Nous constatons par ailleurs dans une miniature du manuscrit PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, fr. 111 (fol. 97v) que la fausse Guenièvre épouse l'apparence typique de la séductrice telle que les hommes du Moyen Âge se la représentent (fig. 11).

Fig. 11 – *Lancelot du Lac*, Poitiers, ca 1480

PARIS, Bibliothèque nationale de France, fr. 111.

Fol. 97v, Le roi Arthur au lit avec la fausse Guenièvre.

- 32 L'enlumineur n'hésite pas à représenter crûment l'adultère d'Arthur, pris en prétexte pour peindre une figure féminine sensuelle, dormant nue auprès du roi. Le roi vit aux côtés de la demoiselle, qui l'a littéralement ensorcelé. Le couple, allongé ensemble dans un lit – bleu et or, couleurs symboles de la royauté –, partage son intimité, offerte aux yeux du lecteur par l'ouverture du mur de la chambre. Le château – de couleur rose, possédant des tours aux formes extravagantes, torsadées ou avec une toiture à l'extrémité sphérique – inscrit la scène dans le domaine de l'imaginaire. Le péché du souverain est montré sans détour, ce qui est étonnant compte tenu du fait que celui de la reine Guenièvre, dans le même manuscrit, passe au second plan⁵¹. Globalement, l'aspect charnel de la relation entre Guenièvre et Lancelot est peu mis en avant dans les images du *Lancelot*, car la morale chrétienne, qui imprègne la société médiévale, influence autant les auteurs du roman – qui passent l'acte sexuel sous silence, l'éluent ou le suggèrent brièvement – que les enlumineurs, de surcroît pour un couple illégitime⁵². Les représentations de la sexualité sont rares dans l'art du Moyen Âge, même si l'on trouve quelques exemples d'illustrations du coït, notamment dans les traités de médecine et les livres encyclopédiques, comme le *De proprietatibus rerum* de Barthélemy l'Anglais. L'iconographie courtoise comporte des images érotiques, mais l'union charnelle des amants n'est pas représentée. Les métaphores et les allusions sont préférées à des images plus crues⁵³, qui, lorsqu'elles existent, sont caricaturales et servent à dénoncer des comportements anti-courtois⁵⁴. Par extension, la nudité, surtout féminine, est peu courante dans les images médiévales⁵⁵. Celle d'un couple endormi est normale dans le contexte conjugal, mais il y a, en général, une certaine pudeur de sa représentation. Ce n'est pas le cas dans cette miniature, où la poitrine de la fausse

Guenièvre est entièrement découverte, ce qui indique le goût probable du commanditaire pour les images érotiques et une volonté de créer une image marquante d'un épisode primordial du roman. La scène est fortement sexualisée pour que le lecteur comprenne immédiatement la nature de la relation entre les personnages et identifie la demoiselle, pouvant évoquer une figure de prostituée, comme la responsable de l'adultère commis, alors qu'Arthur, plongé dans le sommeil, lui tourne le dos. Celle-ci est représentée en femme traîtresse se servant de ses atouts physiques et de la magie pour séduire le roi⁵⁶. L'image renvoie à des épisodes bibliques célèbres, où la femme asservit par la beauté de son corps les rois les plus puissants – par exemple David et Bethsabée, ou Hérode et Salomé⁵⁷. David et Bethsabée, ensemble dans un lit, constituent le modèle le plus répandu des représentations relatives à la sexualité⁵⁸. Toutefois, la culpabilité d'Arthur est aussi exprimée. L'endormissement du roi souligne sa confiance aveugle envers la demoiselle perfide, sa faiblesse et sa naïveté, car il ne perçoit pas la trahison dont il est victime. L'attitude des deux protagonistes est dénoncée dans cette scène, même si l'accent est mis sur l'impudeur de la reine illégitime. L'image synthétise la dualité de la fausse Guenièvre, semblable à la véritable souveraine, puisqu'elle partage la couche du roi, et à une fée-amante, car Arthur est totalement sous le charme de la belle enchantresse, lui offrant son amour en l'échange d'une contrepartie.

- 33 Arthur succombe à la machination et à la ruse féminines contrairement à Lancelot qui y résiste lorsqu'il est confronté, dans un épisode du roman, à une demoiselle envoyée par Morgane pour le séduire. La jeune fille ne cesse de parler au chevalier pour attirer son attention et se glisse dans son lit pour coucher avec lui et mettre à l'épreuve sa fidélité amoureuse. La scène est peu représentée dans l'iconographie du *Lancelot*, néanmoins une miniature du manuscrit PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, Arsenal 3480 (fol. 33, fig. 12) illustre le moment où la demoiselle, nue dans un lit situé sous une tente, attrape Lancelot par sa chemise alors qu'il tente de s'enfuir.

Fig. 12 – *Lancelot du Lac*, Paris, ca 1405

PARIS, Bibliothèque nationale de France, Arsenal 3480.

Fol. 33, *Lancelot et la demoiselle séductrice de la fée Morgane*.

- 34 Le texte précise que le pavillon dans lequel se trouve la jeune femme est celui où la fée Morgane a l'habitude de dormir au Val aux Faux amants⁵⁹. La demoiselle et la fausse Guenièvre incarnent le danger venu de l'Autre monde sous des traits féminins attirants pour perdre les hommes, telles d'enjôleuses sirènes⁶⁰. Elles partagent, avec cette créature marine, l'importance de la voix (chant ou paroles) pour abuser la confiance des hommes, la beauté superficielle et la dissimulation de leur vraie nature.

Conclusion

- 35 En résumé, la fausse Guenièvre apparaît dans les images comme une figure sans identité qui lui soit propre, adoptant l'apparence non seulement de la reine, mais aussi d'un autre personnage féminin appartenant au roman de *Lancelot* (Morgane) ou constituant un archétype médiéval (la séductrice). Ainsi, les images amplifient la fonction d'usurpatrice dévolue à la demoiselle dans le récit, tout en rendant compte du mystère entourant celle qui est à la fois la sœur de sang d'une souveraine courtoise idéalisée et une sombre enchantresse, mise en relation avec la non moins obscure Morgane et ensorcelant Arthur grâce à sa beauté, tel que pourrait le faire une fée-amante ou n'importe quelle autre tentatrice. Elle incarne, à travers ces ressemblances, les dangers de la séduction féminine. Les enlumineurs utilisent la capacité suggestive des images en faisant appel à l'imaginaire et à la culture du lecteur, à sa connaissance générale du texte, à sa mémoire visuelle, qui lui permettent de saisir les analogies et les allusions qui se glissent dans les représentations de l'énigmatique fausse Guenièvre. Aux XIII^e et XIV^e siècles, l'emploi de l'opposition ou de la substitution évite tout

amalgame entre les deux Guenièvre, la fausse pouvant être aisément distinguée de la vraie. L'assimilation se fait d'ailleurs plutôt avec la maléfique Morgane qu'avec la bonne reine. Au ^{xv}^e siècle, le doute sur l'identité et la véritable signification de l'enchanteresse dans le récit est savamment entretenu. La négativité de la fausse Guenièvre n'est pas mise en cause, cependant, désormais, la culpabilité de sa demi-sœur semble s'immiscer dans les images qui accentuent la correspondance entre les reines et/ou développent le thème de l'adultère, au détriment du thème de l'opprobre divine tombant sur la demoiselle et Bertelai, mourant de façon infamante, qui n'est pas le sujet de représentations. En revanche, la comparaison avec la fée Morgane est constante dans le temps.

Reçu : 21 février 2018 – Accepté : 28 mai 2018

NOTES

1. *Le livre du Graal*, éd. D. POIRION et P. WALTER, 3 vol., Paris, 2001-2009.
2. Pour la version courte, voir *Lancelot du Lac, roman français du XIII^e siècle*, éd. M.-L. CHÊNERIE, F. MOSÈS et Y. LEPAGE, 5 vol., Paris, 1991-2002 et *Lancelot do Lac : The Non-Cyclic Old French Prose Romance*, éd. E. KENNEDY, 2 vol., Oxford, 1980. Pour la version longue cyclique intégrant le *Lancelot du lac* au *Lancelot-Graal* (*Histoire du Saint Graal, Merlin, Lancelot du Lac, Quête du Saint Graal, Mort du roi Arthur*), consulter *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, éd. A. MICHA, 9 vol., Genève, 1978-1983 et *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, éd. H.-O. SOMMER, Washington, 1909-1913. D'après les historiens de la littérature, la version courte pourrait constituer une version abrégée de la longue, favorisant la diffusion indépendante du texte, qui n'était pas forcément joint au reste du *Lancelot-Graal* dans les manuscrits (cf. A. MICHA, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, Genève, 1987), ou avoir précédé la longue, qui en serait le prolongement (cf. E. KENNEDY, *Lancelot and the Grail : Study of the Prose Lancelot*, Oxford, 1990).
3. *Le livre du Graal...*, op. cit., t. 2, 2003, p. 1012, § 80 : « Et autre si avoit ele a non Genievre, si estoient ambedous d'une samblance que la ou eles furent assamblees ne reconnoissoit on l'une de l'autre. »
4. Dans la version longue du roman de *Lancelot*, l'assimilation entre les deux Guenièvre est accentuée, car elles possèdent le même nom, le même père (Léodagan de Carmélide) et ont strictement le même corps. Dans la version courte, la fausse Guenièvre n'est pas nommée, mais elle a un anneau de mariage identique à celui offert par Arthur à son épouse. Les auteurs jouent de l'ambiguïté de Guenièvre, remettant en cause la légitimité de son règne et, donc, l'authenticité des faits racontés dans le roman alors que celle-ci est affirmée : P.-V. ROCKWELL, « The Falsification of Resemblance : Reading the False Guinevere », in K. BUSBY (dir.), *Arthurian Yearbook*, t. 1, New York/Londres, 1991, p. 27-42.
5. L'adjectif « merveilleux », rattaché par son étymologie au nom « merveille », vient du latin *mirabilia* formé à partir du mot *mirari*. Le merveilleux s'appréhende avant tout par le sens de la vue. Il provoque un sentiment d'admiration et une réaction d'étonnement suscitant l'interrogation face à l'extraordinaire, pouvant surgir d'un être, d'un objet, d'un événement ou d'un phénomène : voir à ce sujet C. FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, 2003.

6. Claude Lecouteux remarque qu'un des noms latins de la sorcière est *masca*, signifiant « masque », ce qui témoigne d'une perception dès l'origine très négative du double corporel, illusion maléfique, liée à la capacité des êtres surnaturels à se métamorphoser soit en monstre, comme Mélusine, soit en imitant l'aspect d'un autre corps humain, à l'instar de la fausse Guenièvre, dont la nature merveilleuse ne laisse planer, de fait, que peu de doute : C. LECOUTEUX, *Fées, sorcières et loups-garous : histoire du double*, Paris, 2005 [1992], p. 90.
7. *Le livre du Graal...*, op. cit., t. 2, 2003, p. 1023, § 88.
8. *Le livre du Graal...*, ibid., p. 1075, § 137 : « Si avint la nuit une moult grant merveille, car ele perdi la force de tous ses membres, dés les piés jusques au cervel de la teste, que de nule chose ne se pot aidier, fors des ex et de la bouche et des oreilles. Se li prist une maladie si diverse qu'ele conmencha a pourrir des piés aval et ala ensi contremont pourrissant, et puoit si durement puis qu'ele conmencha a pourrir que nus ne le pooit sousfrir qui pres en fust. Cele nuit meïsmes qu'ele prist cele enfermeté, fu ensi conreés Bertelais. » L'historien médiéviste Jacques Le Goff considère la lèpre comme la maladie symbolique et idéologique par excellence du Moyen Âge, à la fois physique et morale : J. LE GOFF, *Un autre Moyen Âge*, Paris, 1999, p. 556.
9. L'épisode de la fausse Guenièvre clôt le roman de *Lancelot* dans la version courte et appartient à la branche du *Galehaut* (selon un découpage moderne du texte) dans la version longue : A. MICHA, « Études sur le *Lancelot* en prose. I. Les épisodes du voyage en Sorelois et de la fausse Guenièvre », *Romania*, 76 (1955), p. 334-341 ; E. KENNEDY, « The Two Versions of the False Guinevere Episode in the Old French *Lancelot* », *Romania*, 77 (1956), p. 94-104.
10. P.-V. ROCKWELL, « The Falsification of Resemblance... », op. cit.
11. D. RIEGER, *Guenièvre, reine de Logres, dame courtoise, femme adultère*, Paris, 2009, p. 200.
12. M. WHITE-LE GOFF, « La fausse Guenièvre, le déploiement problématique de la conscience », in B. GARNOT et B. LEMESLE (dir.), *La justice entre droit et conscience du XIII^e au XVIII^e siècle*, Dijon, 2014.
13. L. HARF-LANCNER, « Les deux Guenièvre dans le *Lancelot* en prose », in D. BUSCHINGER (dir.), *Lancelot*, Göppingen, 1984, p. 63-73. Voir les études de L. Harf-Lancner sur la fée au Moyen Âge : *Le monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, 2003 ; *Les fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, 1984.
14. *Lancelot du Lac*, Saint-Omer, Tournai ou Gand, c. 1310-1320 (AMSTERDAM, *Bibliotheca Hermetica Philosophica*, BPH 1) ; *Lancelot du Lac*, Saint-Omer ou Tournai, 1316 (LONDON, *British Library*, Additional 10293).
15. A. STONES, « Illustration et stratégie illustrative dans quelques manuscrits du *Lancelot-Graal* », in S. HÉRICHÉ-PRADEAU et M. PÉREZ-SIMON (dir.), *Quand l'image relit le texte : regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, Paris, 2013, p. 105-107. Voir également le tableau comparatif entre les images des manuscrits LONDON, *British Library*, Add. 10293 et AMSTERDAM, *Bibliotheca Hermetica Philosophica*, BPH 1 sur le site du *Lancelot-Grail Project* [<http://www.lancelot-project.pitt.edu/LG-web/Arth-L--False-Guinevere/Lancelot-False-Guin-No-BL.htm>].
16. Se reporter au recensement des manuscrits du *Lancelot-Graal* effectué dans le cadre du *Lancelot-Grail Project*, dirigé par Alison Stones, disponible en ligne [<http://www.lancelot-project.pitt.edu/LG-web/Arthur-LG-ChronGeog.html>].
17. Références des manuscrits : AMSTERDAM, *Bibliotheca Hermetica Philosophica*, BPH 1 ; BONN, *Universitäts- und Landesbibliothek*, S. 526 ; LONDON, *British Library*, Add. 10293 ; PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, Arsenal 3479 et 3481, fr. 110, 111, 114, 118, 339, 344 et 16999 ; NEW YORK, *The Morgan Library and Museum*, MS M.805-806 ; OXFORD, *University Bodleian Libraries*, Rawl. Q.b.6.
18. Sur la littérature courtoise, consulter notamment : C. BALADIER, *Aventure et discours dans l'amour courtois*, Paris, 2010 ; P. PORTER (dir.), *Courtly Love in Medieval Manuscripts*, Londres, 2003 ; M. STANESCO (dir.), *D'armes et d'amours, études de littérature arthurienne*, Orléans, 2002 ; M. CAMILLE, *L'art de l'amour au Moyen Âge : objets et sujets du désir*, Cologne, 2000 ; M. CAZENAVE, D. POIRION,

A. STRUBEL et M. ZINK, *L'art d'aimer au Moyen Âge*, Paris, 1997 ; J. FRAPPIER, *Amour courtois et Table ronde*, Genève, 1973.

19. B. MILLAND-BOVE, *La demoiselle arthurienne, écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIII^e siècle*, Paris, 2006.

20. L. HARF-LANCNER, *Le monde des fées...*, op. cit. et L. HARF-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge...*, op. cit. Sur la fée Mélusine, voir surtout M. WHITE-LE GOFF, *Envoûtante Mélusine*, Paris, 2008 ; J.-M. BOIVIN et P. MAC CANA (dir.), *Mélusines continentales et insulaires*, Paris, 1999 ; F. CLIER-COLOMBANI et J. LE GOFF (préf.), *La fée Mélusine au Moyen Âge : images, mythes et symboles*, Paris, 1991 ; J. LE GOFF, « Mélusine maternelle et défricheuse », in J. LE GOFF, *Pour un autre Moyen Âge : temps, travail et culture en Occident : dix-huit essais*, Paris, 1977, p. 307-331.

21. Au sujet du genre féminin dans la culture médiévale, se référer entre autres à : D. LETT, *Hommes et femmes au Moyen Âge : histoire du genre, XII^e-XV^e siècle*, Paris, 2013 ; C. CHARLES (dir.), *Plus est en vous : images de la femme au Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècle)*, Bilbao, 2011 ; M. SCHAUS (dir.), *Women and Gender in Medieval Europe, an Encyclopedia*, New York, 2006 ; S. GAUNT, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge, 2005 ; J.-C. SCHMITT, *Ève et Pandora : la création de la femme*, Paris, 2002 ; L. CAPDEVILA, S. CASSAGNES, M. COCAUD et al. (dir.), *Le genre face aux mutations. Masculin et féminin du Moyen Âge à nos jours*, Rennes, 2003 ; P. GATHERCOLE, *The Depiction of Women in Medieval French Illumination*, Lewiston/Queenston/Lampeter, 2000 ; J. FERRANTE, *To the Glory of her Sex : Women's Roles in the Composition of Medieval Texts*, Bloomington, 1997 ; C. GRÖSSINGER, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, New York, 1997 ; S.-L. SMITH, *The Power of Women : a Topos in Medieval Art and Literature*, Philadelphia, 1995 ; F. WOLFZETTEL (dir.), *Arthurian Romance and Gender : Selected Proceedings of the 17th International Arthurian Congress*, Amsterdam/Atlanta, 1995 ; E. J. BURNS et R. L. KRUEGER (dir.), *Courtly Ideology and Woman's Place in Medieval French Literature*, éd. *Romance Notes*, 25/3 (1985) ; C. FRUGONI, « L'iconographie de la femme au cours des X^e-XII^e siècles », *Cahiers de civilisation médiévale*, 20 (1977), p. 177-188 ; J. FERRANTE, *Woman as Image in Medieval Literature : From the Twelfth Century to Dante*, New York/Londres, 1975.

22. Dans l'édition du texte du manuscrit BONN, *Universitäts- und Landesbibliothek*, S. 526, les demoiselles sont treize, chiffre associé à la trahison (Judas est le treizième apôtre de Jésus Christ), révélant la nature négative de ce cortège féminin : « La damoisele fu apareillie moult richement et avoc li.XIII. puceles vestues aussi richement com ele estoit ; et vint devant le roi, si parla moult hautement si que de tous fu entendue » (*Le livre du Graal...*, op. cit., t. 2, p. 1013, § 81).

23. La scène rappelle la venue au palais royal d'une demoiselle de la fée Morgane accusant Guenièvre d'infidélité devant l'ensemble de la cour, auquel est présenté l'anneau offert par la reine à son amant Lancelot. Ainsi, le rôle de la fausse Guenièvre dans cet épisode l'assimile au merveilleux féérique néfaste de Morgane.

24. La reproduction de cette miniature du manuscrit d'Amsterdam est disponible sur le site du *Lancelot-Grail Project* [<http://www.lancelot-project.pitt.edu/LG-web/Arth-L--False-Guinevere/Lancelot-False-Guin-No-BL.htm>].

25. La mode fait partie intégrante du jeu de séduction, c'est pourquoi elle est vivement critiquée par les moralistes médiévaux, qui y voient pour les femmes une manière d'attirer les hommes, en dissimulant derrière des artifices (vêtements, parures, coiffures) leur véritable nature. Le texte du *Lancelot* précise que la fausse Guenièvre arrive à la cour d'Arthur « très richement parée » (*Le Livre du Graal...*, op. cit., t. 2, p. 1013, § 81), ce qui constitue un indice du danger représenté par la demoiselle : « en tant que filles d'Ève, les femmes de l'Europe médiévale pâtissent en outre de la conception chrétienne qui voit dans les vêtements la preuve d'une progression du péché plutôt que le reflet d'un processus civilisateur », cf. C. KLAPISCH-ZUBER, G. DUBY et M. PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, t. 2 (*Le Moyen Âge*), Paris, 2002 [1^{re} éd. 1991], p. 192-192.

26. L'image correspond à une nouvelle conception du rapport entre beauté et laideur, respectivement associées à la bonté ou au mal. Christine Ferlampin-Acher constate, en effet, que,

dès le XIII^e siècle, ces qualités physiques ne reflètent plus forcément la nature intrinsèque des personnages merveilleux qui transcendent les catégories établies par leur complexité (C. FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et topique...*, op. cit., p. 148). Les auteurs et les enlumineurs jouent sur la perception du lecteur pour ne pas limiter l'interrogation (inhérente au merveilleux) et conserver une part de mystère. Ainsi, la beauté de la fausse Guenièvre ne la valorise pas, comme dans le cas de Guenièvre, mais contribue à la rendre suspecte, à l'instar des démons se transformant en belles femmes pour séduire les saints.

27. Le pape Étienne frappe d'interdit le royaume d'Arthur durant vingt et un mois à cause de la répudiation de Guenièvre. Plus tard, Arthur rencontre un ermite et tombe subitement malade. L'ermite déclare au roi que celui-ci souffre d'un mal mystérieux, car il est infidèle, parjure, traître et excommunié. Arthur doit se confesser pour guérir. Dans ce contexte, la mort de la fausse Guenièvre, de même que la maladie d'Arthur, est interprétée comme la vengeance de Dieu (*Le livre du Graal...*, op. cit., t. 2, p. 1078-1079).

28. Guenièvre est généralement nommée « la reine », tandis que sa demi-sœur est appelée « demoiselle de Carmélide », « demoiselle » ou « dame » par Bertelai (*Le Livre du Graal...*, *ibid.*, p. 1012-1100). J. BURNS, « Which Queen ? Guinevere's Transvestism in the French Prose Lancelot », in L. WALTERS (dir.), *Lancelot and Guinevere : a Casebook*, New York, 1996, p. 244-265 (réf. p. 249).

29. *Le Livre du Graal...*, *ibid.*

30. « La ressemblance physique masque une opposition morale » (B. MILLAND-BOVE, *La demoiselle arthurienne...*, op. cit., p. 304). Selon Dietmar Rieger également, la fausse Guenièvre est l'antithèse de la vraie souveraine qu'elle servirait en fait à valoriser (D. RIEGER, *Guenièvre, reine de Logres...*, op. cit., p. 200).

31. C. MÉLA, *La reine et le Graal : la conjointure dans les romans du Graal de Chrétien de Troyes au livre de Lancelot*, Paris, 1984, p. 359.

32. Les manuscrits PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, Arsenal 3479-2480 et fr. 117-120 sont produits à Paris dans l'atelier du Maître des Cleres femmes (pour le manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal, certaines enluminures sont de l'atelier du Maître de la Cité des Dames) et vendus en 1405 soit à Jean sans Peur, soit à Jean de Berry, par les libraires Jacques Raponde ou Regnault du Montet.

33. B. MILLAND-BOVE, *La demoiselle arthurienne...*, op. cit.

34. Le roman de *Lancelot* comprend une définition de la fée : « [...] Et a cel tans apeloit on celes fees qui savoient ouvrer d'enchantemens et de caraudes. Et moult en avoit a cel tans en la Grant Bretagne plus que en autres terres. Ce dist li contes de Bertaingne es estoires qu'elles savoient la force des paroles et connoissoient la force des pierres et des herbes, par coi eles estoient tenues en jouvente et em biauté et en si grant richoise com eles devoient [...] » (*Le livre du Graal...*, op. cit., t. 2, p. 41, § 39).

35. L. HARF-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge...*, op. cit., p. 422.

36. BONN, *Universitäts- und Landesbibliothek*, S. 526, fol. 268v et 289v ; LONDON, *British Library*, Add. 10293, fol. 144v et 170v ; OXFORD, *University Bodleian Libraries*, Rawl. Q.b.6, fol. 123v et 154. Par contre, les manuscrits PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, fr. 110 et fr. 16999 ne relient pas les deux épisodes par des représentations aux compositions communes.

37. *Lancelot du Lac*, copié à Amiens, enluminé à Cambrai ou Théroüanne, 1286 (BONN, *Universitäts- und Landesbibliothek*, S. 526), fol. 268v et 289v, scènes d'emprisonnement : *Arthur prisonnier de la fausse Guenièvre* ; *Lancelot prisonnier de la fée Morgane*. Les images numérisées de ce manuscrit sont disponibles sur le site Vivarium, *Online Digital Collections of Saint John's University and the College of Saint Benedict* [<http://cdm.csbsju.edu/digital/collection/HMMLC1rMicr/search>].

38. *Lancelot du Lac*, Saint-Omer ou Tournai, c. 1316 (LONDON, *British Library*, Add. 10293), fol. 144v et 170v, scènes d'emprisonnement : *Arthur prisonnier de la fausse Guenièvre* ; *Lancelot prisonnier de la fée Morgane*. Les images numérisées de ce manuscrit sont disponibles sur le site *The British Library*

Digital Catalogue of Illuminated Manuscripts [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_10293].

39. PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, fr. 114 (fol. 313v et 341v) et fr. 111 (fol. 92v et 113).

40. Sur le thème du pouvoir exercé par la femme dans l'art et la littérature, voir l'ouvrage de S.-L. SMITH, *The Power of Women...*, *op. cit.*

41. La fraise est un symbole de gourmandise et, par extension, de luxure (M. CAMILLE, *L'art de l'amour au Moyen Âge : objets et sujets du désir*, Cologne, 2000, p. 165). Nous identifions ce fruit dans trois miniatures représentant la fausse Guenièvre (PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, fr. 111, fol. 92v, 94v et 97v), toutefois, sa présence dans d'autres images du manuscrit semble indiquer qu'il n'a pas ici de signification particulière. Consulter la notice « Erdbeere », in E. KIRSCHBAUM et W. BRAUNFELS (dir.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 1, col. 656-657.

42. L'historien de l'art Erwin Panofsky a montré que la création des images médiévales fonctionne selon un raisonnement analogique (*Analogiebildung*), qui conduit à relier des thèmes « selon un principe d'affinités associant tantôt la ressemblance des contenus malgré la différence des formes, tantôt la ressemblance des formes malgré la différence des contenus ».

43. Claude Lecouteux constate que le héros, dans les récits du Moyen Âge, passe souvent dans l'Autre monde après avoir poursuivi un animal (C. LECOUTEUX, *Fées, sorcières...*, *op. cit.*, p. 82). Consulter également sur ce point L. HARF-LANCNER, « Les deux Guenièvre... », *op. cit.*

44. Le texte souligne la perversité de la fausse Guenièvre à maintes reprises, par exemple lorsque la jeune femme exige du roi qu'il organise le procès de la reine : « Et il [Arthur] voldroit bien qu'il [les barons] jugaissent la roïne a mort, tant l'avoit l'autre sospris par meachines et par caraudes, et se li estoit le jour cheüe as piés pour ce que il feïst le jugement s'il voloït jamais avoir de li joie » (*Le livre du Graal...*, *op. cit.*, t. 2, p. 1039, § 101).

45. *Le livre du Graal...*, *ibid.*, p. 1023-1025, § 89.

46. L. HARF-LANCNER, *Le monde des fées...*, *op. cit.* et L. HARF-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge...*, *op. cit.*

47. En l'occurrence, l'enchanteresse réclame le mariage, l'octroi du statut de souveraine et la mort de l'ancienne reine Guenièvre.

48. Paul V. Rockwell souligne que le « voir » repose sur la capacité à distinguer la « ressemblance » de la « semblance » (P.-V. ROCKWELL, « The Falsification of Resemblance... », *op. cit.*).

49. Voir l'édition du roman basée sur le manuscrit PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, fr. 761 : *Artus de Bretagne, roman en prose de la fin du XIII^e siècle*, éd. C. FERLAMPIN-ACHER, Paris.

50. Les images numérisées de ces manuscrits sont disponibles sur le site Mandragore [<http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html>] et dans la *Bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux* de l'IRHT [<http://bvmm.irht.cnrs.fr/>].

51. Le manuscrit PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, fr. 111 contient quatorze miniatures représentant la reine Guenièvre, ce qui est très peu par rapport à l'ampleur du cycle iconographique (deux cent vingt-quatre miniatures dont cent vingt et une avec des personnages féminins). De plus, seules huit miniatures montrent Guenièvre avec Lancelot, et la scène emblématique du premier baiser entre les amants n'est pas figurée. La différence de traitement entre les adultères du roi et de la reine s'explique sans doute par le fait que celui du premier est assimilé à de la pure luxure, tandis que celui de la seconde, bien que réprimandable, revêt un sens plus profond, spirituel, car il correspond à l'érotique courtoise. À moins que l'image ne soit une mise en abyme de l'adultère dénonçant, par le biais de la fausse Guenièvre, la lubricité de l'épouse d'Arthur.

52. Voir le manuscrit LONDON, *British Library*, Add. 10293, fol. 199v et 312v. Sur les représentations du couple Lancelot et Guenièvre dans les manuscrits enluminés, consulter A. STONES, « Illustrating Lancelot and Guinevere », in L. WALTERS (dir.), *Lancelot and Guinevere : a Casebook*, New York, 1996, p. 125-157.

53. M. CAMILLE, *L'art de l'amour au Moyen Âge...*, op. cit., p. 148.
54. J. WIRTH, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, 2008, p. 252-253, p. 273.
55. J. WIRTH, *L'image du corps au Moyen Âge*, Firenze, 2013, p. 38. Voir aussi S. LINDQUIST, *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Farnham, 2012 ; F. COLIN-GOGUEL et M. PASTOUREAU, *L'image de l'amour charnel au Moyen Âge*, Paris, 2008 ; les notices « Luxuria » et « Nacktheit », in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 3, col. 123-124 et 308-309.
56. Les femmes sont souvent accusées de jeter des sortilèges aux hommes pour susciter leur désir dans les sermons de l'Église au Moyen Âge (J. VERDON, *L'amour au Moyen Âge : la chair, le sexe et le sentiment*, Paris, 2006, p. 31).
57. Sur l'iconographie de Salomé, voir C. VOYER, « Le corps du péché : la représentation de Salomé au Moyen Âge », in D. HAMIDOVIC (dir.), *La rumeur Salomé*, Paris, 2013, p. 60-100 ; la notice « Salome », in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 4, col. 14-15.
58. Sur Bethsabée, consulter, entre autres, E. GUYOT, « Étude iconographique de l'épisode biblique "Bethsabée au bain" dans les livres d'heures des XV^e et XVI^e siècles », *Reti Medievali Rivista*, t. 14/1 (2013), p. 263-287 ; la notice « Bathseba », in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 1, col. 253-257.
59. *Le livre du Graal...*, op. cit., t. 2, p. 1246-1248.
60. J. LECLERCQ-MARX, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge : du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, 1997.
-

AUTEUR

ALICIA SERVIER

Docteure en histoire de l'art médiéval de l'université de Lille, membre associé de l'Institut de recherches historiques du Septentrion (IRHIS)