



HAL
open science

L'ombra del centauro: cavalli e cavalieri nella narrativa eroica d'oïl

Gianluca Di Teodoro

► **To cite this version:**

Gianluca Di Teodoro. L'ombra del centauro: cavalli e cavalieri nella narrativa eroica d'oïl. Sciences de l'Homme et Société. 2022. dumas-04125641

HAL Id: dumas-04125641

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04125641v1>

Submitted on 12 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale
Filologia Moderna
Francesistica – Italianistica
Percorso binazionale - Doppio titolo



Université Grenoble Alpes

UFR de Langues étrangères

UFR de Langage, lettres, arts du spectacle,
information et communication, journalisme

Master Langues, Littératures et in Civilisations
Étrangères et Régionales.
Études italiennes - Études Françaises
Double diplôme international

L'ombra del centauro: cavalli e cavalieri nella narrativa eroica d'*oil*.

Gianluca Di Teodoro

Relatore:

Prof. Alvaro Barbieri

Directrice:

Mme. Fleur Vigneron

Matricola: 2023209

N° étudiant: 12029547

Anno accademico 2021 – 2022

Ai miei genitori, Diana e Leonardo

A Manella

L'OMBRE DU CENTAURE : CHEVAUX ET CHEVALIERS DANS LA LITTÉRATURE
HÉROÏQUE D'OÏL

Table des matières

I.	Avant-propos.....	9
II.	De l'homme à cheval au chevalier	13
1.	Les traits élémentaires de l'homme à cheval	15
2.	Lignes généalogiques du chevalier médiéval.....	19
3.	Le Printemps du Chevalier.....	27
III.	Un dynamisme incessant. Formes représentatives du chevalier dans la littérature héroïque d'oïl.....	37
1.	<i>Plus est isnels que nen est uns falcuns</i>	37
2.	Des hauteurs lumineuses et des vacarmes festifs	49
3.	Entre le cheval et l'homme : l'anthropomorphisation	73
4.	Des scénarios kaléidoscopiques	80
5.	Des nouveaux mondes au galop. L'équitation comme franchissement de frontières	90
IV.	Des cas exemplaires de réactivation de l'archétype.....	97
V.	Remarques finales	109
VI.	Bibliographie.....	113
1.	Bibliographie primaire	113
2.	Bibliographie secondaire.....	114
3.	Filmographie	118

I. Avant-propos

« Il cavaliere medievale, senza cavallo, non è più niente ».¹ Ces mots apparemment banals de Franco Cardini sont très appropriés pour thématiser mon étude. C'est en effet la relation rigoureuse entre le chevalier et le cheval, notamment dans sa réalisation verticale la plus prestigieuse du guerrier monté, qui est observée à la loupe. Le sujet en question connaît probablement son plus grand apogée dans l'histoire et les représentations médiévales : c'est en effet au Moyen Âge de la France féodale que l'image idéale du chevalier en selle se cristallise avec le plus de succès, tant pour sa suprématie – jamais aussi forte – sur les champs de bataille et dans la dynamique martiale en général, que pour la constitution d'un complexe culturel identitaire de grande fortune. L'objectif de ce travail est de sonder la profonde stratification des significations du chevalier dans le récit héroïque d'oïl. Comme quelqu'un l'a déjà soutenu par des formulations convaincantes, la littérature chevaleresque, et en particulier le roman arthurien, est par essence une représentation de guerriers à cheval écrite spécifiquement pour des guerriers à cheval, à travers les systèmes de référence culturelle des guerriers à cheval.²

Il existe évidemment de nombreuses initiatives de recherche qui ont engagé divers chercheurs dans l'étude des nuances sémantiques relatives à ce "centaure". Il faut toutefois noter l'absence d'un geste critique de synthèse, entendu non pas comme – ou du moins pas seulement comme – un arrangement ordonné et résumant les différentes contributions présentes, mais plutôt comme un écoulement raisonné de celles-ci dans un discours plus large qui, en reprenant de manière critique les hypothèses déjà présentes, les organise et ajoute les siennes. Cela dit, un chantier comme le présent projet peut difficilement se fixer un tel objectif : le poids bibliographique et la profondeur d'investigation requis sont trop ambitieux. Mon travail vise "seulement" à faire une première tentative dans cette direction, sans aucune prétention à l'exhaustivité.

Mais cette étude se nourrit aussi de la conscience de comment une observation simplement synchronique ne parvient pas à approcher la figure forte du chevalier de la

¹ Cardini F., *Alle radici della cavalleria medievale*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 36.

² C'est la base du discours sur la catégorie de "réalisme" qu'Anatole Pierre Fuksas construit pour les romans de Chrétien de Troyes dans Fuksas A.P., *Chrétien de Troyes e il realismo del romanzo medievale*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2018.

manière la plus féconde. En effet, il me semble fondamental – outre le suivi du sujet en tant que tel au Moyen Âge et dans la littérature d'oïl – non seulement de rechercher les racines historiques qui convergent dans les milles médiévaux, mais aussi d'expérimenter les représentations de longue durée impliquant la relation homme-cheval et l'équitation. En effet, on peut constater l'extrême ductilité de ce qui se profile comme un véritable archétype. Un archétype qui vit dynamiquement de ses différentes réalisations et qui peut être expérimenté à travers un travail comparatif qui, sans oublier les spécificités d'un contenu, révèle son lien avec le long terme. Les références à des domaines extérieurs aux sphères médiévale et d'oïl sont dispersées dans la majeure partie de l'œuvre, mais reçoivent un espace plus important – mais encore très limité par rapport à ce qui devrait être – dans la dernière section.

Au fond, la conviction persiste que le mélange inextricable et la réciprocité des liens observés dans la relation complexe entre le court et le long terme, est un lieu d'investigation privilégié, où l'"enquête" ne vise pas tant à résoudre le cas qu'à s'y confronter de la bonne manière, en posant les meilleures questions, et donc à vivre véritablement la recherche. Pour ce faire, il est nécessaire d'adopter une approche diversifiée de temps à autre, qui convoque des notions historiques, littéraires, anthropologiques et mythologiques selon les besoins du moment.

En 1513, Albrecht Dürer a gravé *Le Chevalier, la Mort et le Diable*. Au sein de la composition, de nombreux éléments intrigants apparaissent et agissent comme un contour – un contour qui agit sur la figure au premier plan – vers le chevalier. Le travail de recherche qui suit nous amènera à fournir une interprétation de cette représentation énigmatique et fascinante.

II. De l'homme à cheval au chevalier

L'étude d'un noyau thématique dans la littérature chevaleresque médiévale, comme le présent travail vise à le faire, exige, plus que dans d'autres cas, une solide conscience historique. Le regard de l'historien, en effet, ne peut faire défaut lorsqu'on entend comprendre les racines et les modalités à travers lesquelles une représentation particulière s'impose comme un réservoir fertile d'une série innombrable de motifs fondamentaux du récit héroïque d'oïl et pas seulement. C'est désormais le patrimoine commun des médiévistes d'être conscients de l'imbrication continue et décisive entre la performance littéraire et l'environnement historico-social dans lequel elle s'inscrit : plus qu'à d'autres époques, le geste de la narration est profondément lié au public auquel il s'adresse. Une influence réciproque et constitutive peut être tracée entre la réalité du *miles* et sa transfiguration littéraire. Le récit chevaleresque emporte avec lui, sous des formes plus ou moins transmutes, les usages, les techniques, les objets (notamment militaires), effectivement présents dans la réalité de son temps, mais pas seulement : le récit se nourrit, et plutôt explicitement, d'une idéologie qui devait être très proche de celle sédimentée dans la conscience commune de la chevalerie et de son milieu social. Mais en même temps, le processus inverse se produit également, à savoir que le chevalier, faisant l'expérience du récit héroïque, se reflète dans l'image qu'il propose, ou plutôt, y aspire comme la réalisation de ses attentes idéologiques. En d'autres termes, de même que la littérature se nourrit de la réalité historique à laquelle elle se réfère, cette même réalité historique, dans ses protagonistes, prend à son tour de la littérature les modalités de son action concrète et de ses aspirations doctrinaires.³

Il me semble nécessaire à ce stade de jeter un coup d'œil rapide sur les modalités, les lieux et les acteurs par lesquels le geste narratif prend forme dans le contexte historique qui nous intéresse.⁴ C'est un pas décisif de mon point de vue, surtout parce que c'est précisément cette circularité continue littérature-histoire dont je viens de parler qui est également féconde grâce aux conditions de réalisation du geste artistique. Tout au long du Moyen Âge, la voix a le monopole de l'expérience narrative. Même lorsque la dimension d'auteur commence à s'imposer davantage par l'écriture, à partir de Chrétien de Troyes, il faudra des siècles pour qu'elle devienne principalement appréciée

³ Voir Flori J., *Cavaliere e cavalleria nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 250-283.

⁴ Voir Zumthor P., *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Bologna, il Mulino, 1990.

dans une lecture personnelle, intime. Après tout, nous ne devons pas oublier que l'analphabétisme, dans ce contexte historique, est une situation résolument majoritaire, acceptée et répandue même dans les milieux de rang supérieur. Les chansons de geste, scandées sur la place publique, probablement avec un accompagnement musical et parfois avec un décor de scène, représentaient certainement une dimension plus inclusive que les romans, lus à haute voix dans des pièces privées, à la cour, lors de festivités nobles et élégantes, pour un public restreint et socialement élevé. Dans les deux cas, la présence du chevalier n'est pas à exclure : très probable dans la première situation décrite, elle est certaine dans la seconde. Jongleurs, clercs et parfois laïcs, dans leur pérégrination de village en village, de cour en cour, sous le signe d'un dynamisme continu, créent paradoxalement les conditions, par leurs récits, de la constitution stable d'un imaginaire commun dans des lieux même très éloignés les uns des autres, et en particulier au sein des groupes sociaux auxquels ils s'adressent prioritairement. Dans le contexte médiéval, la performance vocale, que ce soit sur la place ou à la cour, est une réalisation artistique à forte connotation spectaculaire et rituelle, qui n'est pas par hasard habituellement liée aux moments de fête. Il s'agit, dans le nomadisme perpétuel de ses réalisateurs, d'un geste ordonnateur et cohésif. Ceux qui en sont les témoins développent un regard commun, et les chevaliers en particulier participent à une "redoublement d'expérience" qui leur donne une cohésion extrême. En ce qui concerne ces derniers, comme nous l'avons dit au début du chapitre, il s'agit d'un miroir qui permet de mieux se reconnaître dans ce que l'on est ou ce que l'on aspire à être. L'événement poétique, donné par la combinaison de la performance vocale et de l'écoute collective, façonne les consciences et les rapproche, surtout si elles sont déjà impliquées dans d'autres forces de liaison (militaires, sociales).

C'est dans un tel contexte que l'échange permanent entre la réalité et la littérature acquiert une intensité particulièrement pertinente. Cette pertinence est telle qu'il n'est plus surprenant d'observer des études au sein de l'historiographie médiévale qui s'intéressent d'une manière insistante aux textes littéraires, convaincus que ceux-ci peuvent représenter, s'ils sont étudiés avec les bons moyens critiques, des preuves historiques incontournables. Mais si cela est vrai, à savoir que l'historien peut trouver dans la dimension narrative médiévale un réservoir de recherche plutôt fructueux, il est également vrai, à l'inverse, qu'à son tour le chercheur en littérature ne peut ignorer les

données historiographiques concernant cette époque lorsqu'il tourne son regard vers les textes que cette période peuplent.

La première section de ce dossier est donc consacrée à la clarification des dynamiques historiques, plus ou moins explicites, impliquant le chevalier, le cavalier, le cheval et leur union indivisible au Moyen Âge. Au cours de mes recherches, le besoin s'est fait sentir dès le départ de retracer certaines traits originales de l'homme à cheval, non seulement parce qu'à travers elles, on est mieux à même de saisir certaines questions relatives au chevalier médiéval tout court, mais aussi parce qu'on y trouve certaines expériences perceptives qui nourriront longtemps l'imaginaire relatif au sujet en question.

Une dernière mise en garde avant d'entrer plus concrètement dans le vif du sujet : mon choix de placer ce que nous appellerions une section " historique " dans la partie initiale de ma recherche ne vise pas, comme il semblerait, à la reléguer au rôle d'un simple chapeau introductif ou d'une contextualisation au fond peu déterminante pour l'analyse littéraire ultérieure et plus substantielle. J'ai déjà clarifié les motivations décisives qui y justifient sa présence, et j'ajouterai seulement qu'un parcours visant à étudier le chevalier et les raisons profondes de sa forte présence dans l'imaginaire diachronique et « international » en général ne peut faire abstraction du brassage de différentes disciplines, qui seulement dans leur intersection peuvent parfois rendre perceptibles les véritables caractéristiques de la figure du centaure. Il est donc souhaitable de maintenir les différents plans d'investigation, ici quelque peu séparés dans l'intérêt d'une exposition plus ordonnée, extrêmement interconnectés les uns avec les autres, réciproquement indispensables.

1. Les traits élémentaires de l'homme à cheval

L'observation des traits historiques qui ont jeté les bases de l'affirmation du cavalier dans le contexte médiéval, même si elle ouvre un espace d'étude chaotique et vertigineux, est une étape inévitable. Pas seulement : même une incursion dirigée en général vers les premières formes d'interaction homme-cheval, vers les premières chevauchées, peut éclairer la présence de certains traits fondamentaux relatifs à la figure

du centaure que notre regard ancien et saturé ne nous fait pas percevoir comme décisifs – et surtout ne nous fait pas percevoir leur intensité spectaculaire.

L'homme a d'abord connu le cheval comme une simple source de nourriture, comme de la viande à manger. Et il en sera ainsi pendant longtemps, même après son utilisation la plus ancienne dans la guerre (VIII siècle av. J.-C.).⁵ Les premiers témoignages représentant des personnes à cheval datent d'environ 2000 avant J.-C., comme dans le cas de ce qui est probablement la plus ancienne représentation sans équivoque du cavalier : le sceau du scribe Abbakalla d'Ur, au service du roi sumérien Shu-Shin, date d'environ 2300.⁶ C'est en effet à cette époque que l'on trouve les premières cavalcades au Moyen-Orient. L'équitation est tout sauf sûre : elle est surtout exhibitionniste, très risquée et vise uniquement à impressionner le public par le courage et la dextérité dont le cavalier fait preuve. En effet, le cavalier a besoin de temps avant de développer un réel contrôle sur sa monture, comme nous le verrons plus loin. En tout cas, les témoignages de l'époque (notamment les statuettes) s'efforcent de représenter le cheval courant, dans la statique de la représentation, dans tout son dynamisme performatif. Et nous arrivons ici à un élément qui demande une attention extrême et qui reviendra très fréquemment au cours de ce travail : le dynamisme, la vitesse du cheval. L'homme qui monte cet animal pour la première fois fait l'expérience directe de sa puissance de course, et en est enchanté. Il s'agit là d'un premier pas dans la longue relation homme-cheval qui est extrêmement décisif, au moins à deux égards : d'une part, parce qu'à partir de ce moment-là, tout sera fait pour exploiter cette qualité de toutes les manières pour les voyages à longue distance et pas seulement ; d'autre part, la caractéristique en question ne cessera jamais de prédominer au sein des représentations relatives au cheval, au point de la fixer presque comme un emblème dans les imaginaires le concernant.

Parallèlement à ce mouvement rapide et énergique sur l'axe horizontal, l'image du cavalier donne également en spectacle son impressionnante verticalité, qui fascine et effraie le simple piéton. Cependant, pour y parvenir, l'homme a d'abord dû perfectionner des formes plus matures de communication avec l'animal.⁷ Même au IXe siècle avant J.-

⁵ Voir Drews R., *Guerrigieri a cavallo. I primi cavalieri in Asia centrale e in Europa (4000-900 a.C.)*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2010, pp. 27-64. Le texte, dans son intégralité, est central dans le traitement de ces premières pages.

⁶ Voir Drews R., op. cit., p.67.

⁷ Ibid., pp. 123-183.

C., on chevauche le plus souvent recroquevillé sur le dos de sa monture, les mollets agrippés à ses flancs : le cavalier n'a aucun contrôle et aucune confiance dans sa stabilité. C'est également pour cette raison qu'au départ, la forme la plus fructueuse, et en fait la plus utilisée, d'exploitation des capacités athlétiques de l'animal s'est avérée être le char. Au début du premier millénaire, cependant, la situation commence à changer et la possibilité d'une relation différente, plus étroite et plus symbiotique s'ouvre. En fait, dans les steppes eurasiennes, on commence à observer un niveau d'équitation nettement supérieur, grâce à de nouveaux outils qui multiplient les nouvelles techniques et permettent une communication homme-cheval beaucoup plus efficace. Si la selle⁸ est certainement l'une des innovations les plus importantes, l'apparition du mors de bronze – déjà utilisé en Occident pour les chevaux de trait, dans la steppe d'Asie centrale il s'est rapidement étendu aux chevaux de selle également – semble être encore plus décisive. Le remplacement du faible mors organique par le mors en bronze permet pour la première fois de diriger sa monture, de la contrôler. L'homme est enfin sur la selle de son cheval, hissé derrière le garrot, dans une position plus avancée qu'auparavant, et avec la possibilité de développer une nouvelle relation de syntonie avec l'animal comme protagoniste total.⁹

Essayons maintenant d'approfondir les dynamiques de cette relation.¹⁰ S'il est vrai que les nouveaux outils mentionnés sont importants en son sein, il est également vrai qu'en fin de compte, c'est la compétence du cavalier et l'harmonie entre lui et l'animal qui font vraiment la différence. L'instruction est donc au centre. Comment imaginer une conduite réussie dans une bataille médiévale, par exemple, sans elle ?

Se immaginiamo un torneo o una battaglia nel XII secolo possiamo facilmente trovarci in un ambiente in cui stimoli come forti rumori, colori intensi e odori spesso non piacevoli, sono probabilmente di intensità così elevata da poter indurre, almeno in certi casi, reazioni di paura nei cavalli. Nonostante ciò, i cavalli

⁸ Et à cette hauteur, par le terme "selle", j'entends génériquement à la fois la selle rudimentaire à arçon apparue au IV^e siècle av. J.-C. dans les steppes, mais aussi la selle à rembourrage ou sous-selle.

⁹ Nous connaissons également des communautés qui ont été capables de chevaucher magistralement sans l'aide de la bride (pensez aux Indiens d'Amérique), mais dans ce cas, nous ne pouvons certainement pas oublier que si celle qui a eu lieu au premier millénaire est une véritable découverte, dans ces situations, nous avons plutôt à faire avec des populations qui pouvaient imaginer et comprendre comment chevaucher parfaitement parce qu'elles avaient des exemples à imiter.

¹⁰ Voir Baragli P., «Il cavallo e il suo cavaliere: uno sguardo etologico tra medioevo e tempi moderni», in CARDINI Franco, MANTELLI Luca (dir.), *Cavalli e cavalieri. Guerra, gioco, finzione*, Pisa, Pacini Editore, 2011, pp. 195-204.

avanzano verso l'avversario, cambiano andatura, voltano a destra o a sinistra, si fermano, seguendo i segnali del cavaliere, attraverso l'uso delle mani e delle gambe.¹¹

Le dressage permet d'obtenir une réponse prévisible du cheval lorsqu'il reçoit un stimulus particulier. La communication se fait par le biais d'un système de conditionnement par lequel des pressions négatives spécifiques (une gêne donnée, par exemple, par le mors ou l'éperon) entraînent des réponses comportementales.

Pour en revenir à nos premiers cavaliers, ils sont maintenant prêts à dresser leurs chevaux au mieux de leurs capacités et à les emmener sur les champs de bataille. Et dans ce sens, entre le VIII^e et le VI^e siècle avant J.-C., nous constatons une réelle augmentation de l'utilisation et de l'importance de la cavalerie dans la réalité militaire. En général, la suprématie du fantassin dans les guerres anciennes jusqu'au Moyen Âge est incontestable. S'il est effectivement vrai que le chevalier (légèrement équipé) a des avantages dans les situations de fuite, de poursuite et plus généralement de déplacement par rapport aux piétons, il est également vrai que ces situations sont surtout déterminées dans les moments non décisifs d'un affrontement, lorsque l'équilibre est déjà rompu et que la partie est déjà engagée. Et s'il est encore vrai que l'imposante figure du centaure poussée à sa vitesse maximale peut donner lieu à l'assaut frontal, il est également vrai que la nature fondamentalement non agressive de l'animal peut représenter un obstacle. C'est plutôt l'instinct du sujet du troupeau qui fait qu'un cheval continue sa course, et de toute façon il est peu probable qu'il accepte un véritable assaut frontal avec une infanterie bien disposée et ferme dans ses intentions. Nous savons maintenant que la cavalerie d'assaut a son potentiel plus sur le plan psychologique que sur le plan concrètement militaire : pour le piéton, voir des cavaliers courir sur leurs destriers devait être une expérience pour le moins glaçante, et l'envie de fuir devait être forte. Dans la pratique, cependant, une infanterie téméraire aurait certainement eu raison de cavaliers qui, de plus, étaient encore assez instables (il suffit de penser à l'absence de l'étrier, qui sera très important au Moyen Âge) et montaient de petits chevaux. L'infanterie est le protagoniste de la guerre antique, sans aucun doute. Cependant, entre le VIII^e et le VI^e siècle, nous constatons un changement exceptionnel au sein de cette affirmation générale. Pour cette période, nous disposons de plusieurs témoignages qui nous parlent d'une forte présence chevaleresque dans le contexte militaire. Les

¹¹ Voir Baragli, op. cit., p. 198.

représentants de cette exception sont toujours les cavaliers d'Iran et de la steppe eurasiennne, qui développent déjà à cette hauteur des solutions technico-tactiques non négligeables. Grands chasseurs, ils se révèlent rapidement utiles à la guerre en tant qu'archers montés. Ils utilisent une technique selon laquelle, en faisant semblant de fuir leur adversaire, ils font pivoter leur torse vers l'arrière et tirent leur flèche en l'air. Évidemment, tout cela nécessite une certaine compétence en tant que cavaliers et des formes d'entraînement efficaces, car la stabilité sans les mains et avec le corps en mouvement est requise. Les vastes actions de pillage des Scythes et des Cimmériens en Anatolie au VIIe siècle avant J.-C. représentent l'une des premières formes d'utilisation de la cavalerie. La rapidité d'action des pillards ne prévalait cependant que contre les petites villes insuffisamment défendues : la présence plus importante de villes fortifiées et mieux organisées sur le plan défensif, le développement de l'équitation et l'utilisation plus fréquente de ses qualités en situation de combat ont rapidement conduit à l'absorption progressive de ces féroces pillards par des armées plus organisées et plus étatiques. Les Mèdes, dans le nord-ouest de l'Iran, en font un usage intensif, et la victoire contre les Assyriens est une preuve du caractère décisif de la cavalerie et surtout de son action psychologique contre l'infanterie. La même chose est démontrée plus tard par les Perses, qui possédaient certes une grande flotte et une bonne infanterie, mais dont le cœur de la puissance militaire résidait dans le guerrier à cheval.

Toutefois, l'âge d'or de la chevalerie dans l'Antiquité était destiné à prendre fin : nous avons vu les nombreuses raisons pour lesquelles elle ne pouvait être suprême sur les champs de bataille à cette époque. Ce n'est qu'au Moyen Âge qu'elle reprendra vie, avec une efficacité accrue et investie d'un prestige de grande ampleur et de longue durée. Entre cette antiquité chevaleresque et le Moyen Âge, le chevalier n'a cependant pas complètement disparu. Au contraire, c'est dans cette période qu'il faut chercher les "racines" de sa vitalité ultérieure, et ce tant dans le monde antique par excellence qu'au-delà de ses frontières.

2. Lignes généalogiques du chevalier médiéval

Intercepter toutes les lignes généalogiques possibles qui finissent par se croiser dans l'image du séduisant cavalier médiéval est tout sauf facile, et exige une largeur de vue risquée et dispersée. Nous tenterons ici d'en résumer quelques-unes, dont la plupart sont bien établies dans la recherche historiographique actuelle, en nous attardant surtout sur la relation entre l'homme et le cheval, qui constitue le véritable point central de cet écrit.

Il est certain que le guerrier à cheval du Moyen Âge doit être rattaché à la culture grecque, où le cheval réunit en lui les caractères de noblesse, de puissance et de beauté, et est en fait un symbole de la supériorité des classes sociales plus élevées.

Gli Elleni ereditano però da Omero il fascino per i mirabili cavalli dell'Iliade e dell'Odissea, per i Troiani «domatori di cavalli», per la Tracia «nutrice di cavalli», per la Tessaglia patria leggendaria degli uomini-cavallo: ed è appunto quella, la costa del Mar Nero e la zona meridionale dei Balcani, la sponda occidentale della cultura delle steppe.¹²

Il est vrai, cependant, que nombre des caractéristiques technico-comportementales de notre *miles* sont particulièrement éclairées par l'étude des peuples situés dans les étendues steppiques entre les trois grands empires (romain, perse et chinois) et l'inhospitalière taïga. Dans cette zone intermédiaire, l'organisation dynamique du nomadisme règne, le cheval règne. Les Parthes et les Scythes sont exemplaires à cet égard, et leur influence sur les peuples germaniques orientaux (les Goths *in primis*) se fait également sentir lorsqu'ils se déplacent vers l'ouest entre les III^e et IV^e siècles. Les héritages les plus lourds se font sentir sur les plans militaire et symbolique (comme nous le verrons, ils sont étroitement liés) : les Goths ont en effet adopté la coutume de combattre à cheval, équipés d'une armure en écailles de fer, et certains traits liés à la dimension chamanique, que l'on retrouvera plus tard dans le mythe du dieu Wotan. Nous aurons l'occasion de revenir sur les questions de symbolisme et de mythologie à plusieurs reprises.

La steppe, avec ses espaces infinis où alternent les parties sablonneuses, pierreuses et herbeuses, où le vent bat sans entrave comme les rayons du soleil,

¹² Cardini F., *Alle radici della cavalleria medievale*, Bologna, il Mulino, 2014, p.75. Le texte en question, précieux pour ceux qui souhaitent s'engager dans une compréhension approfondie du chevalier médiéval, ne s'attarde en fait pas trop sur l'influence hellénique sur notre centaure. Ce point est également très bien souligné par A. Barbero, dans l'introduction de l'édition citée.

représente le lieu par excellence de l'individualisme guerrier, aventureux et indiscipliné. Le cheval y est au centre : dès l'enfance on monte à cheval, on grandit sur un cheval, on vieillit sur un cheval. Le cheval est l'expression d'un certain pouvoir, de la souveraineté. En Iran, les Parthes représentent parfaitement cette vie libre et chevaleresque. Leur harmonie avec cet animal, nourrie par de forts éléments symboliques-spirituels ainsi que par une expérience concrète de la vie en symbiose, sera transmise dans cette Perse sassanide d'Ardashir qui, elle aussi, joue un rôle décisif dans la constitution du chevalier médiéval occidental. Nous avons déjà évoqué la technique des Parthes, habiles archers " à reculons ", après la charge initiale et la fuite seulement simulée.¹³

Comme nous l'avons déjà dit, la Perse est l'un des réservoirs de référence de la généalogie du chevalier. En fait, la chevalerie joue un rôle décisif dans son expansion militaire. L'armée perse était composée d'archers montés mobiles et de ce qu'on appelle des cataphractes, c'est-à-dire des cavaliers lourdement armés : c'est la coordination tactique entre ces deux forces, entre l'intensité de l'impact et les changements rapides de direction, qui est particulièrement fructueuse dans la réalité des champs de bataille. Il est au moins suggestif, et la proposition est avancée par les historiens qui traitent du sujet, de voir dans le cataphracte perse un ancêtre du *clibanarius* romain, qui nous rapproche à son tour du chevalier franc.

Mais suivons maintenant une autre ligne, déjà mentionnée plus haut. Dans la zone de steppe située entre la péninsule des Balkans et la mer Noire, les peuples germaniques orientaux et certains peuples des régions iraniennes sont entrés en contact à partir du II^e siècle : il s'agit notamment des Goths d'un côté et des Alans de l'autre. Cette rencontre est décisive pour l'affirmation du chevalier chez les Germains et plus tard en Occident. Il y a là, comme cela arrive toujours lorsque deux réalités différentes établissent une relation quelconque, une dynamique d'influences mutuelles qui connaît l'un de ses moments les plus forts précisément chez le guerrier monté. Comme nous l'avons vu, en effet, pour les Alans (au sein du groupe sarmate), le cheval est un animal déterminant dans le déroulement de la vie quotidienne et donc aussi dans le domaine militaire. En guerre, ils sont d'habiles cavaliers, couverts d'une armure de plaques de fer et de cuir, et équipés de lances et d'épées. Leur assaut frénétique est irrésistible, et les Goths le chériront.

¹³ Voir Altheim F., *Il volto della sera e del mattino. Dall'Antichità al Medioevo*, Bari, L'Arco e la Corte, "Primordia", 2019, pp.123-146.

Dans ces rapides esquisses destinées à mettre en évidence certains des développements historiques les plus pertinents pour identifier les origines ramifiées du cavalier à la transition entre l'Antiquité et le Moyen Âge, nous observons comment certains peuples, flanquant l'Empire romain à l'Est, ont commencé à apparaître avec conviction à ses frontières et non sans conséquences. Mais avant de s'intéresser à cet autre "choc" des civilisations, il est utile de s'attarder à nouveau sur le cheval et les raisons intimes de son prestige dans la sphère militaire. Tout homme qui pose les yeux pour la première fois sur l'imposante union homme-cheval est enchanté, impressionné, intimidé. Il s'agit d'une déclaration de portée universelle. Prenons le célèbre exemple des Espagnols de Pizarro, plutôt remodelés, qui, à Cajamarca, équipés d'armes en acier et de fusils et hissés sur leurs propres chevaux, ont vaincu sans trop d'efforts les Indiens d'Atahualpa :

C'est alors que le gouverneur donna le signal, et Candia ouvrit le feu. En même temps les trompettes retentirent, et les troupes espagnoles en armures, cavalier et fantassins, sortirent de leurs cachettes pour charger les Indiens désarmés qui se pressaient en foule sur la place, au cri de bataille espagnol : « Santiago ! » Nous avons placé des grelots sur les chevaux pour terrifier les Indiens. Le fracas des fusils, le son des trompettes et les grelots des chevaux semèrent la confusion et la panique parmi eux. Les Espagnols se jetèrent sur eux et se mirent à les tailler en pièces. Les Indiens étaient si remplis d'épouvante qu'ils grimpaient les uns sur les autres, formaient des monticules et s'étouffaient mutuellement. Puisqu'ils étaient désarmés, l'attaque se déroula sans danger pour aucun chrétien. La cavalerie les piétina, tuant et blessant, les poursuivant dans leur retraite. L'infanterie assaillit si bien ceux qui restaient qu'en peu de temps la plupart d'entre eux furent passés par l'épée. [...] Les Indiens qui demeuraient sur la place, terrifiés par les coups de feu et par les chevaux – choses qu'ils n'avaient jamais vues – essayèrent de fuir en renversant un pan de mur et se répandirent dans la plaine. Notre cavalerie sauta par-dessus le mur effondré et chargea dans la plaine [...]. Tous les autres soldats indiens qu'Atahualpa avait fait venir étaient à un mille de Cajamarca, prêts pour la bataille, mais aucun ne fit le moindre geste, et au cours de toute cette affaire pas un seul Indien ne brandit son arme contre un Espagnol. Quand les escadrons d'Indiens restés dans la plaine, hors de la ville, virent les autres fuir en hurlant, la plupart paniquèrent à leur tour et détalèrent.¹⁴

Jared Diamond rapporte ce texte au sein de son ouvrage *De l'inégalité parmi les sociétés* et, en suivant le cours de sa discussion – qui n'a que peu d'intérêt ici – et en mettant

¹⁴ L'histoire est tirée de Diamond J., *De l'inégalité parmi les sociétés. Essai sur l'homme et l'environnement dans l'histoire*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 102-104.

ainsi l'accent sur les nombreux éléments qui ont déterminé la victoire des Espagnols, s'arrête également sur l'importance des chevaux, et déclare :

Le formidable avantage que les Espagnols tirèrent de leurs chevaux apparaît dans les récits de témoins oculaires. Les cavaliers pouvaient sans mal rattraper les sentinelles indiennes avant qu'elles ne parviennent à donner l'alerte, puis renverser et occire les Indiens à pied. Le choc d'une charge de cavalerie, sa souplesse, la rapidité de l'attaque qu'elle permettait, et la « plateforme » de combat surélevée et protégée qu'elle offrait laissaient les fantassins à découvert presque démunis. Et l'effet des chevaux ne tenait pas seulement à la terreur qu'ils inspiraient à ceux qui les combattaient pour la première fois. Lors de la grande rébellion de 1536, les Incas avaient appris à mieux se défendre de la cavalerie, en s'embusquant et en désarmant les cavaliers espagnols dans des passes étroites. Mais, comme tous les autres fantassins, les Incas, ne réussirent jamais à vaincre la cavalerie à découvert.¹⁵

Le cas me semble exemplaire pour observer les effets de la chevalerie face à des fantassins non armés, non organisés et non habitués. Mais si cela est vrai, c'est aussi vrai de tout ce qui a été dit auparavant sur la supériorité au combat d'une infanterie consciente, organisée et téméraire. À l'époque qui nous intéresse, en fait, le chevalier ne l'emporte pas toujours sur le fantassin. Pourtant, il est entouré d'attitudes révérencieuses. Et pourtant, il s'impose, même lors de la rencontre ultérieure avec l'infanterie romaine disciplinée. La nécessité d'une enquête plus approfondie, dépassant la simple dimension technico-militaire, semble donc s'imposer pour justifier l'importance progressive que la cavalerie acquiert d'Est en Ouest dans le passage de l'Antiquité au Moyen Âge. En effet, il s'agit maintenant de s'attarder sur des éléments relevant davantage de la spiritualité, du symbolisme et des constructions idéologiques que de la puissance militaire concrète de cette figure. Il faut toutefois garder à l'esprit que l'étude proposée ne manquera pas de revenir fréquemment sur ces thèmes, même en dialogue avec des textes littéraires.

Le cheval en général dans les cultures de ces peuples qui d'une manière ou d'une autre vont converger, se mêler, au Moyen Âge se caractérise par une double dimension symbolique : d'une part solaire, héroïque, d'autre part chthonien, tellurique, liée aux forces du monde souterrain, aux enfers. Pour les peuples des steppes en particulier – qui ne sont pas par hasard liés à l'élevage de l'équidé – les activités de cet animal sont nombreuses : il est sacrifié lors des rites funéraires – également en vertu de son rôle de

¹⁵ Diamond J., op. cit., p. 109.

guide de l'âme vers l'au-delà –, il est le plus grand compagnon du héros, avec lequel celui-ci entreprend ses voyages, et dont il reçoit conseils et aide dans les épreuves à affronter, et bien d'autres choses encore. En général, la dynamique du voyage et la fonction psychagogique sont centrales, comme le montre également le lien avec les pratiques chamaniques. Le chaman trouve dans le cheval un digne compagnon pour ses voyages extatiques en faveur des âmes, qu'il s'agisse d'une descente dans la maison d'Hadès ou d'une montée au ciel. Le cheval est donc le guide de l'âme par excellence, et sa présence dans les tombes des chefs militaires des Scythes et des Sarmates, ou en tout cas sa centralité dans les rites funéraires de ces peuples, n'est pas surprenante. Sa figure apparaît souvent à côté du tambour ou des graines de chanvre (brûlées et expirées rituellement), et en général en relation avec toute une série d'autres "moyens" utilisés pour l'exécution de la transe extatique et donc en fonction de l'atterrissage dans un autre monde.

Chez les Germains, le cheval est le compagnon le plus fidèle du dieu Wotan (qui, à plusieurs égards, fait également figure de chaman) et de sa cohorte, et acquiert ainsi une remarquable intensité spirituelle, prestigieuse et sacrée. Odhinn¹⁶ possède le cheval à huit pattes Sleipnir, avec lequel il parcourt l'autre monde en long et en large. Les récits poétiques et mythiques qui nourrissent la culture germanique ont dans la figure du cheval un véritable protagoniste, qui restera au premier plan même dans son déplacement ultérieur vers des territoires plus occidentaux. En outre, les influences des peuples iraniens sont nombreuses dans ce domaine : pensez à la coutume d'inclure l'animal dans les sépultures, par exemple, qui est également liée au mythe des Valkiries transportant les guerriers dans le Valhöll. La relation indissoluble de ces cultures avec le cheval, cultivée en eux dès l'enfance, impressionnera plus tard l'œil des Romains, qui associeront ces Barbares aux centaures : « E lo prova quel passo della Lex Alemannorum, là dov'è dichiarato – né gli Alamanni erano i più rinomati tra i guerrieri a cavallo – che ferire il cavallo è come ferire il cavaliere ». ¹⁷ Nous verrons comment l'union compacte, statuaire, chevalier-cheval, qui rend parfois difficile ou impossible de remarquer une composition en deux parties, sera centrale au Moyen Âge et dans les représentations héroïques de cette période.

¹⁶ Nom de Wotan chez les Germains du Nord

¹⁷ Cardini, op. cit., p. 126.

En passant des frontières du monde antique à son cœur, on constate un déplacement de certaines pratiques et croyances enracinées dans les peuples steppiques vers la Grèce, avec surtout le rôle intermédiaire des territoires de Thessalie et de Thrace. Du Caucase et du plateau iranien, la relation avec le cheval et le bassin symbolique qui lui est lié, débarquent en territoire grec notamment avec la figure des Centaures, éleveurs d'hommes forts et sages, comme Chiron l'est pour Achille. Mais pensons aussi au mythe relatif à Pégase (lui fortement lié à l'eau aussi) sur lequel nous reviendrons plus tard au cours de notre itinéraire parmi les textes médiévaux. Dans la sphère gréco-romaine, cependant, l'animal en question bénéficie d'une grande estime, qui l'éloigne des activités autres que celles associées au noble guerrier (bataille, chasse, jeux). Il s'agit donc d'un attribut du héros, d'un élément d'héroïsation (même dans les contextes funéraires).

Au moment où ce complexe mythico-symbolique, extrêmement bigarré, qui nous parle d'un animal étroitement lié à la dimension chtonienne et tellurique, est introduit dans le contexte romain et chrétien, le problème se pose de savoir comment le sauver de sa chute symbolique en enfer – comme cela se produit habituellement pour les symboles telluriques en confrontation avec la nouvelle religion. On observe alors un phénomène de polarisation où le cheval devient d'une part démoniaque, infernal, d'autre part, à l'opposé, il a une fonction de salut, apotropaïque, mais toujours en relation avec la dynamique comportementale de la personne qui le monte. En tout cas, le cheval connote de plus en plus le héros. Le héros par excellence est le chevalier. De là, par un processus de divination, on arrive au Dieu chevalier ou au saint chevalier qui s'oppose aux forces du mal. Les dimensions démoniaque et tellurique semblent éloignées à cet égard.

À ces éléments symboliques s'en ajoute un autre, impliquant notre cheval et un autre animal qui lui est très proche, le cerf. Il s'agit d'une relation bien étudiée par Carlo Donà¹⁸, qui cherche à éclairer sous un angle différent la double symbolique du cheval. Ce dernier et le cerf ont été en contact avec l'homme depuis les temps les plus reculés, comme le montrent les représentations dans certaines grottes. Ils sont les deux proies par excellence et sont donc étroitement liés aux actions de chasse. Dans ce contexte, le renversement symbolique se produit : le chasseur qui poursuit sa proie devient celui qui

¹⁸ Voir Donà C., « Cavallo e cervo », in «*Sonò alto un nitrito*». *Il cavallo nel mito e nella letteratura*, COCCO Silvia, ZAMBON Francesco (dir.), Pacini Editore, Pisa, 2012, pp.11-36.

se laisse guider par elle pour découvrir des lieux inexplorés. Le cerf et le cheval deviennent rapidement, dans les croyances de l'homme, des animaux guides. Or, après une période de prédominance de l'animal à cornes (le cheval a même risqué l'extinction au IV^e millénaire), la plus grande docilité de l'équidé, qui devient progressivement central en termes d'alimentation, comme animal de trait et de transport, puis comme compagnon de guerre, le fait revenir au centre de la vie de l'homme. Le cheval est un animal en relation continue avec l'homme, "culturel" en ce sens¹⁹, tandis que le cerf reste la proie sauvage par excellence. Le cheval est toujours plus humain, le cerf toujours plus Autre. Le premier, en le remplaçant, hérite alors d'une partie du symbolisme qui s'appliquait au second : de la fonction de psychopompe au lien avec la sphère solaire. C'est précisément par rapport à l'inclusion de ce dernier élément que le symbolisme équin se complique. Le soleil, la lumière, en effet, accompagnent désormais, d'une manière inattendue et féconde (dans sa tension vers l'universalité de la coexistence des contraires), le sombre opposé, la lumière lunaire, le chthonien et l'aquatique.

Récapitulons maintenant. Notre figure centaurique,²⁰ en voulant en extraire les traits fondamentaux et les plus communs, est composée d'un chevalier équipé d'une cuirasse métallique qui ressemble beaucoup – elle pourrait même s'en inspirer directement – aux vêtements chamaniques utilisés lors des rituels extatiques, et d'une épée, qui – elle aussi symboliquement puissante – est liée au travail du forgeron, au feu et à la maîtrise de celui-ci.²¹ Le guerrier en question²² chevauche le cheval, un animal au symbolisme extrêmement complexe et large, comme nous l'avons déjà vu. La dynamique de la bataille est aussi souvent accompagnée d'un son extrêmement pertinent : le tambour (déjà chamanique), le cliquetis métallique des armures et des armes, le bruit des sabots des chevaux, les cris. En bref, la guerre des chevaliers à la hauteur temporelle à laquelle nous nous sommes référés jusqu'ici, est une guerre à la fois réelle et spirituelle. C'est magique, symbolique, religieuse. Et le fantassin qui y participe, peut-

¹⁹ Et Donà cite le centaure comme un excellent exemple de cette anthropomorphisation du cheval.

²⁰ Encore plus guerrier-bête si on pense à la *furor* germanique (extatique, même ici chamanique d'une certaine manière), au *berserker*.

²¹ C'est ici qu'apparaît l'un des éléments qui lient inextricablement le chaman (dont les "pouvoirs" incluent précisément celui de contrôler le feu) et le forgeron, qui appartiennent tous deux au milieu technico-symbolique du guerrier à cheval.

être plus efficace sur le plan technico-militaire que le chevalier, ne peut rien faire sur ces autres niveaux de discours que nous venons d'évoquer, qui affectent performativement sa dimension psychologique, au point de l'effrayer, le conduisant à fuir.

3. Le Printemps du Chevalier

Alors que la solidité de l'Empire romain s'effrite progressivement, sa porosité vis-à-vis du dynamisme érosif des populations extérieures, déjà présent sous une forme minimale, augmente considérablement. Sans trop entrer dans les détails des différentes concaténations et phénoménologies observables dans la chute de ce monde, il est important pour nous de souligner comment s'est manifestée une barbarisation progressive des forces militaires romaines : celle-ci se manifeste avant tout par l'inclusion de la chevalerie et les phénomènes psychologiques qu'elle a entraînés – à savoir l'absence de discipline, la coexistence d'un fort individualisme et d'un esprit d'équipe, et le lien intense avec le chef militaire. Le terrain fertile pour la pénétration du chevalier dans l'armée romaine est représenté par son contact avec la cavalerie iranienne et caucasienne²³, dont on a vu qu'elle se caractérisait par une technique efficace combinant cavalerie légère (archers) et cavalerie d'assaut (armée de lances), et qui mettait véritablement à mal la défense romaine. Si cette lente pénétration est déjà observée au II^e siècle, on assiste aux III^e et IV^e siècles à une forte augmentation : le cavalier cataphracte, recruté principalement parmi les Sarmates et les Goths, entre de manière permanente dans l'armée impériale. Ce nouveau protagoniste des champs de bataille apporte avec lui de nombreux avantages (comme la fente irrésistible et le choc psychologique pour ceux qui se trouvent devant lui) et de nombreux problèmes (le manque de manœuvrabilité, le coût, etc.), mais en tout cas son sort dans l'armée romaine n'apporte pas les résultats souhaités. Et cela pour différentes raisons, mais avant tout pour la friction entre l'attitude militaire barbare (peu disciplinée et avec la prééminence de la chevalerie) et l'attitude impériale (où jusqu'à présent l'infanterie extrêmement

²³ Ce n'est pas le cas des Germains de l'Ouest : beaucoup d'entre eux, comme les Gaulois, n'utilisaient encore le cheval que pour aller à la guerre, pour en descendre une fois arrivés ; d'autres, comme les Goths, bien qu'excellents cavaliers, ne pouvaient pas vraiment inquiéter l'infanterie, en raison de leur désordre et de leurs chevaux peu performants.

disciplinée a toujours excellé), et plus encore pour l'absence de cette coordination chevalerie légère-cataphractes dont nous avons vu qu'elle était à la base des fortunes des Perses par exemple, mais en général des peuples iraniens. En outre, on a déjà dit que la guerre représente une combinaison indistincte de technique, de tactique, de psychologie, de religion et de spiritualité, tant pour les Germains que pour les cavaliers d'Iran, où, en outre, le rôle de la relation entre le guerrier et le cheval est central. Tous ces éléments ne font pas leur chemin dans les légions impériales, où la chevalerie est encore considérée militairement comme auxiliaire et où la dimension spirituelle a des caractéristiques bien différentes (d'ailleurs, le christianisme est déjà bien présent avec ses messages de paix).

Si, par conséquent, il existe des dynamiques de barbarisation de la romanité, notamment militaires, l'inverse est également vrai. Dans le choc des cultures (nous le savons bien maintenant), il y a un plan de dialogue entre les différents protagonistes en jeu dans lequel les influences sont réciproques. Dans le cadre de cet exposé, il est surtout important d'observer les conséquences de cette interlocution sur le plan militaire et sur le plan religieux qui le concerne au plus près. Les nouveaux acteurs ont émergé des frontières de l'Antiquité, se mêlant à une civilisation, la romaine, culturellement très développée et démographiquement importante, où le christianisme avait déjà pris racine. Cette dernière, dans sa quête d'un prosélytisme toujours plus grand, remet en cause certains de ses piliers afin de les adapter à ces nouvelles civilisations. Comment une religion qui fait du message de paix l'un de ses fondements peut-elle coexister avec des groupes de chevaliers indisciplinés mus par des croyances et des formes de vie marquées par un esprit guerrier ? Certainement pas en essayant de s'imposer de manière absolue, ce qui est impossible à imaginer si l'on vise la réussite d'un tel processus : les Germains sont entrés dans la nouvelle religion en apportant avec eux de nombreux vestiges des anciens dieux guerriers et en appuyant en tout cas plus fort sur certaines présences soldatesques dans le message évangélique.²⁴ En général, sans entrer dans les détails pour l'instant, l'homme qui fait du moment martial la pierre angulaire de son existence, a surtout reçu une nouvelle mosaïque de références idéologico-religieuses plus proches des références chrétiennes. Le rôle joué par Augustin, qui polémique contre la violence militaire, mais qui la considère aussi parfois comme un mal nécessaire, inévitable face aux infidèles, est déterminant. En ce sens, il cherche

²⁴ Voir Cardini F., op. cit., pp. 255-394 et Atlheim F., op. cit., pp 50-54.

essentiellement à réhabiliter le guerrier et sa force, en les plaçant dans un contexte où leurs actions, bien que violentes, ont pour but ultime la paix. De plus, le mythe du Christ, avec sa forte composante historique, tout comme la figure du roi dont le pouvoir est d'origine divine (Constantin, par exemple), fascine le chevalier des steppes. L'image du Christ victorieux à la tête de son armée est l'image de référence pour ces nouveaux croyants.

Le succès de la chevalerie est clairement lié à de nombreux facteurs différents, et nous en faisons lentement l'expérience. Sur le plan matériel, la métallurgie et ses développements sont aussi cruciaux pour la mise en place de nouvelles techniques militaires que l'agriculture et la disponibilité du fourrage. L'élevage est également décisif, surtout lorsque la distance et le contraste entre l'Ouest et l'Est sont accentués : les célèbres races de chevaux de l'Est ne sont plus disponibles, il est vrai, mais certains peuples germaniques sont maintenant d'habiles éleveurs de chevaux de qualité (par exemple les Lombards).

Deux innovations, au niveau technico-matériel, qui ont réellement poussé l'affirmation du guerrier monté, sont mises en avant. C'est précisément de l'Orient, des territoires asiatiques et indiens, que l'étrier a été introduit au VIII^e siècle (au cours du IX^e siècle, il a dû faire son apparition chez les Francs, apporté par les Avars). Si les Perses l'utilisaient déjà pour les fentes de cavalerie, les royaumes les plus occidentaux l'utilisaient initialement surtout pour se mettre confortablement en selle. Cependant, ils se sont vite rendu compte des possibilités techniques qu'elle offrait. À cette nouvelle présence s'en ajoute une autre, elle aussi extrêmement importante : le fer à cheval. La probabilité de tomber diminue, ce qui est important à bien des égards, comme nous allons le voir dans un instant. Ces deux innovations interviennent en même temps que l'importance que le cavalier acquiert dans la sphère des Francs²⁵, avec la dynastie mérovingienne (jusqu'alors, les Gaulois avaient combattu en piétons, n'utilisant le cheval que pour se rendre sur le champ de bataille). L'infanterie est toujours prédominante dans ce contexte, mais de toute évidence, sous l'influence des Avars, des Sarrasins et des Goths, un corps de chevalerie est jugé nécessaire. Pas seulement : s'il est certainement vrai qu'elle est apparue en fonction d'une défense plus efficace contre

²⁵ Mais ils ne doivent pas être considérés comme déterminant directement cette nouvelle importance du chevalier.

ces populations, il est également vrai que son utilité en tant que force militaire pour la consolidation du pouvoir politique interne a été immédiatement comprise.

C'est sur cette base que se construit la fortune du chevalier qui, avec Charlemagne sur le trône, supplante définitivement l'infanterie. Le nouveau corps militaire partait en guerre chaque année à partir du mois de mai pour trois mois, période la plus propice à une recherche optimale de fourrage. Le roi, dans ses rapports avec l'Église, se pose en protecteur des faibles et en défenseur de la chrétienté. Son armée, idéalement représentée par la cavalerie, se nourrit désormais de cette nouvelle composante idéologique. Les vassaux appelés à la guerre sont tenus de se présenter avec leur équipement complet, composé de la *bruina* (bandes de métal attachées à une robe de cuir ou de tissu), d'un heaume, d'un bouclier, d'une lance, d'une épée et d'un arc – ce dernier étant par la suite banni de l'usage militaire chevaleresque, de plus en plus associé à l'acte martial déloyal et lâche.

Les raisons de l'affirmation définitive de ce guerrier professionnel (car c'est bien de cela qu'il s'agit) sont diverses, et la supériorité sur le champ de bataille n'est qu'une des nombreuses explications possibles. Il est certain que ces dynamiques sont à considérer comme importantes, où le coût considérable d'un tel guerrier (à la fin du VIII^e siècle 40 soldes), l'entraînement nécessaire pour agir efficacement en selle (la chasse en ce sens est déterminante, autant que le tournoi le sera bientôt), le lien symbiotique avec le cheval et un système élevé de références auto-représentatives, accentuent la limitation du service militaire à un cercle restreint (bien que toujours ouvert) et lié à la noblesse. Il ne faut pas non plus oublier l'amélioration de l'équitation due à l'introduction de l'étrier et du fer à cheval, comme on l'a déjà vu. En tout cas, si l'on voulait comprendre la nature du cavalier pour rechercher les raisons profondes de son imposante prééminence dans les armées (si ce n'est toujours concrètement, sans doute dans les représentations militaires), on serait une fois de plus contraint de dire que le cavalier est simplement le guerrier monté et rien de plus, du moins pour l'instant. La chevalerie se définit par la conduite commune de la vie que suivent ceux qui en font partie. Une conduite qui se fait avant tout à cheval et qui, étant connotée militairement, comme dans toutes les sociétés guerrières, implique des pratiques initiatiques.

Il n'y a toujours pas de correspondance plus ou moins complète avec la noblesse. Bien que le lien avec cette dernière soit évident, et le sera toujours plus, un

chevalier peut être un seigneur, un vassal, un mercenaire, un serviteur et en général n'importe qui : même le plus pauvre, s'il est remarqué pour sa force physique, peut être "adoubé " et équipé de tout le matériel nécessaire pour être un vrai guerrier. Les facultés physiques et matérielles sont le véritable critère de discrimination pour devenir chevalier. Vous ne pouvez pas en être un si vous n'avez pas de cheval et vous ne pouvez pas en être un si vous n'êtes pas capable de le monter avec dextérité. La possession de l'équidé et des armes est un signe distinctif et une occasion de promotion sociale.

Il a été dit que déjà avec Charlemagne, le rôle de l'Église était prépondérant. Son action, à travers les initiatives de ses représentants territoriaux, est devenue encore plus décisive lorsque l'imposante figure royale a disparu et avec elle son autorité publique. Dans la partie occidentale de l'Empire carolingien, on observe une désintégration politico-territoriale avec la prolifération des principautés, comtés et seigneuries. On constate un enracinement local progressif des familles de haut lignage, et les grands seigneurs retranchés dans leurs châteaux représentent désormais les véritables gestionnaires de l'administration et de la défense publique des territoires les plus proches d'eux. Les miliciens dont ils se sont dotés pour remplir précisément ces fonctions devaient être des guerriers capables d'une action rapide et ciblée. La guerre locale est faite d'escarmouches, de raids, de destruction et de vengeance. Dans ce contexte, le cavalier, avec sa rapidité et sa force imposante, se manifeste dans toute sa splendeur et dans toute sa perfidie.

Les cadets de familles nobles, s'ils ne suivent pas la voie ecclésiastique, se rendent sans propriété chez leur oncle maternel (ou parfois chez leur frère) et participent au service militaire de ce dernier, avec d'autres jeunes chevaliers cherchant fortune (*juvenes, bachelers*). Cette sorte d'armée privée, lieu de fortes réverbérations de la *Gefolgschaft* germanique et source d'inspiration pour la production littéraire romanesque, se déplace à l'aventure à la recherche d'argent, d'épouses, d'identité.²⁶ Dans ce contexte, on aime la guerre, on y participe pour le butin, pour la gloire et, à travers elle, pour l'obtention d'un mariage favorable. Le roman va travailler sur ces expériences en les idéalisant dans l'aventure et l'amour courtois.

²⁶ Les vicissitudes de Guillaume le Maréchal, magnifiquement retracées par l'œil critique de Georges Duby, sont en ce sens exemplaires: Duby G., *Guglielmo il Maresciallo. L'avventura del cavaliere*, Roma-Bari, Laterza, 2016.

Le lien que ce corps militaire entretient avec le seigneur qui le commande et permet sa subsistance, est une incitation supplémentaire à l'accroissement du sentiment de classe, qui est toujours proche de la dimension noble mais s'en distingue encore par sa diversité sociale interne. La distance entre le guerrier à cheval et le fantassin, libre ou non, mais toujours sans défense, tend à augmenter. L'église tente d'éliminer ou du moins de sublimer cette distance : les phénomènes de la *Pax Dei* et de la *Tregua Dei* sont exemplaires, et reposent essentiellement sur le scénario habituel qui veut que le pécheur (dans ce cas le chevalier violent) soit destiné aux châtiments infernaux de l'au-delà. De plus en plus, dans la sphère ecclésiastique, la licéité d'une certaine forme spécifique de violence est débattue, et contribue de plus en plus à l'élaboration de l'image idéale du *miles Christi* (les saints militaires sont les *exempla* qui vont dans ce sens). Progressivement, en suivant ces lignes directrices, nous arriverons à la chevalerie chrétienne, luttant constamment contre les infidèles dans le martyre de la guerre juste.

Les dynamiques politiques, sociales et religieuses qui investissent notre centaure et le placent au centre des développements historiques et idéologiques de cette période ne doivent cependant pas occulter les enjeux strictement technico-militaires. Jusqu'au 12e siècle, le chevalier est invincible dans les contextes martiaux. Au cours du XIe siècle, il s'équipe du haubert, une chemise fabriqué par le tressage de fils de fer, qui s'étend d'abord jusqu'en dessous des genoux, puis se raccourcit au cours du siècle suivant. C'est une protection très utile contre les coups de lance et d'épée, moins contre les armes de jet. Il permet encore une certaine agilité et légèreté. Le haubert s'adapte sur une longue chemise en tissu, un justaucorps rembourré pour empêcher la peau de frotter contre le métal, et est également accompagné de gants et d'une capuche. Avec le heaume, le bouclier en forme d'amande harnaché au moyen de deux sangles (accroché autour du cou lorsqu'il n'est pas au combat) et ses armes offensives, la lance et l'épée, le chevalier médiéval²⁷ est prêt pour le combat rapproché. Cette démarche est généralement entreprise à la suite d'une collision frontale. En fait, comme nous le dit parfaitement Flori²⁸, c'est la technique par excellence de notre combattant : la charge de collision face à face avec la lance placée dans une position horizontale fixe. C'est une

²⁷ Ce qui au milieu de l'armée fait une figure complètement différente de celle du soldat en uniforme. Les armées de cette période sont totalement hétérogènes en leur sein en matière d'équipement (plus ou moins coloré et plus ou moins complet selon les possibilités du chevalier ou du seigneur qui l'entretient).

²⁸ Flori J., op. cit., pp. 95-102.

méthode qui finit presque par définir militairement le chevalier comme sa prérogative technique exclusive.²⁹ L'utilisation de cette méthode de combat permet également d'imaginer la longue durée de l'entraînement qu'elle requiert. L'apprentissage se fait non seulement sous la forme d'une cohabitation perpétuelle avec sa monture, mais plus spécifiquement dans la chasse, dans le jeu de la quintaine et dans le tournoi. Ce dernier, qui s'est répandu à partir du XIIe siècle et a été en vogue (avec des formes progressivement plus spectaculaires, jusqu'au théâtre, à la parade et au défilé) jusqu'au XVIe siècle, est une sorte de simulation de bataille, un moment sportif d'entraînement, et en même temps une grande forme de représentation de soi. C'est un moment de fête (selon l'inextricable superposition dans ces contextes du jeu, de la guerre, du sport et de la fête justement) dans lequel deux groupes des chevaliers (composés intérieurement de factions différentes, de troupes différentes) se lancent dans un assaut frontal en rangs serrés, en tant que groupe mais en même temps inévitablement individuel.³⁰ L'objectif, tant en tournoi qu'en guerre réelle, n'est souvent pas tant de tuer l'adversaire que de l'emprisonner pour obtenir une rançon. Dans le domaine militaire, le seul qui risque vraiment sa vie au combat est le fantassin. Ce dernier, en effet, continue d'être l'un des protagonistes de la guerre médiévale et, en tout cas, le plus important quantitativement. La littérature décrivant des batailles presque entièrement jouées par des guerriers à cheval déforme la réalité historique dans ce cas, qui raconte une histoire très différente. Il en va de même pour les armes de jet, qui étaient très présentes dans les armées médiévales engagées principalement dans des dynamiques de siège, ainsi que, comme mentionné ci-dessus, dans des raids. En effet, comme en témoigne Georges Duby, avant le XIIIe siècle, la guerre comprise comme un affrontement entre deux camps en plein champ est décidément rare. Il faut donc être prudent et relativiser la présence, pourtant décisive, de la chevalerie, tant édulcorée par les "cousins" religieux qui l'écrivent.

La puissance militaire du chevalier et son efficacité au combat ne peuvent cependant pas être mises en doute. Aucune victoire n'a été enregistrée à cette époque en l'absence d'une chevalerie impétueuse, capable d'intimider et d'éclaircir les rangs adverses. On a beau vouloir relativiser, il est vrai que jusqu'au XIIe siècle au moins, le

²⁹ Nous y reviendrons plus en détail par la suite, en l'observant également dans les représentations littéraires.

³⁰ Même s'il est placé en formation, le chevalier choisit sa proie (peut-être pour se venger), tente de l'intimider du regard et par des insultes orales : c'est elle qui tentera de frapper au premier impact.

guerrier à cheval était invincible. Au cours des siècles suivants, de nombreux changements affectent cette figure et l'orientent vers une nouvelle période de subordination militaire. D'innombrables changements sont enregistrés au niveau de l'équipement : nous ne signalerons ici que le renforcement et l'alourdissement du matériel de défense, qui aboutiront à l'affirmation définitive au XIV^e siècle de l'armure blanche, c'est-à-dire une armure de bandes métalliques recouvrant tout le corps. En outre, si l'on passe à des considérations plus générales, le phénomène croissant de fermeture élitiste, sur le plan juridique, à l'égard de ceux qui auraient les qualités physiques mais non économiques et matérielles pour faire partie de la chevalerie, correspond à une poussée supplémentaire vers la coïncidence du groupe des chevaliers et de la classe noble. Dès le milieu du 13^e siècle, on ne devient membre de cette société que par décision du roi ou par naissance. Un découplage progressif entre la fonctionnalité concrète du corps militaire et son prestige a été enregistré. La diminution progressive de l'importance de la présence du centaure sur les champs de bataille s'accompagne d'une augmentation de son institutionnalisation. L'absorption du chevalier par la noblesse est maintenant pratiquement accomplie. Si l'imagerie guerrière qui lui est liée perdurera longtemps, avec une forte capacité de renouvellement, la réalité militaire des armées tendra à la subordonner de plus en plus, au point de la reléguer hors de leur horizon.

Avant d'examiner la manière dont la figure du soldat en selle persiste longtemps et à différents endroits dans les différentes formes de narration qui se sont développées jusqu'à nos jours, et avant d'observer sa présence encombrante dans les récits héroïques médiévaux, il me semble encore utile de s'attarder sur quelques questions techniques concernant notre sujet. Ce sont tous des scénarios qui ouvriront des pistes fertiles dans la discussion qui suivra dans le présent exposé.

Arrêtons-nous d'abord sur le cheval. Un rapide coup d'œil à la littérature nous permet d'établir une distinction assez claire entre³¹ : palefroi, utile dans les cérémonies, souvent monté par les femmes, parfois utilisé pour les voyages ; destrier, le cheval par excellence de la bataille ; *roncin*, cheval de travail, utilisé dans les champs ; sommier, la bête de somme. S'il est vrai que la réalité, comme d'habitude, échappe à une taxonomie

³¹ La distinction de Pastoureau est prise par commodité : Pastoureau M., *La vie quotidienne en France et en Angleterre au temps des chevaliers de la Table ronde*, Paris, Hachette, 1976, pp. 122-124. Mais en fait, elle est bien présente dans la plupart des études historiographiques qui traitent du sujet.

aussi rigide, il est néanmoins possible d'affirmer sa validité dans la mesure où elle montre la tendance majoritaire. Il convient également de souligner (nous verrons plus tard combien cela est important) que les juments ne sont jamais considérées comme dignes d'être montées au combat. Le chevalier participe à l'affrontement, idéalement avec un ou deux destriers pour la dispute, un cheval pour se déplacer et un autre pour porter son équipement (qu'il revêtira dans les moments précédant l'affrontement réel).

Le coût des chevaux³² est étroitement lié à leur utilité dans la guerre. Il sera plus élevé pour le destrier et plus bas pour le cheval d'arçon, et ainsi de suite. C'est précisément la jument qui sera accessible au prix le plus bas. Si au Haut Moyen Âge, le poids monétaire des chevaux dans l'ensemble de l'équipement chevaleresque ne représentait qu'un pourcentage minime du total, au Bas Moyen Âge, il augmente et devient progressivement plus lourd. La différence entre un cheval de guerre et un non-cheval augmente considérablement en termes de prix, également en relation avec le plus grand choix de races de chevaux.

De nombreux éléments, ainsi que son coût, témoignent de l'importance que notre équidé a progressivement acquise au Moyen Âge, jusqu'à devenir un symbole aristocratique de pouvoir.³³ Les lois obligeant à posséder des chevaux, les nombreux investissements sur ceux-ci par les rois et les grands seigneurs, l'engagement à bien élever, les cadeaux somptueux, les remboursements exigés du roi en cas de perte au combat, etc. Pour donner quelques exemples. En tout cas, notre animal est lié aux hautes sphères, et son prestige dans la guerre ne fait qu'alimenter l'imagerie qualitative qui lui est attachée. Monter un destrier à la guerre signifie s'élever à un ensemble de références sociales et symboliques auxquelles le piéton ne peut prétendre.

Si se tenir droit en selle présente de nombreux avantages dans la période qui nous intéresse, en tomber a des conséquences, au contraire, mortelles. L'idée qu'un chevalier à pied ne peut pas se déplacer sous le poids encombrant de son armure n'est pas entièrement fiable. En effet, nous avons vu que jusqu'au début du XIIIe siècle, le guerrier est équipé d'une cotte de mailles plutôt légère (environ 12 kg), et même lorsque

³² Voir Barbero A., "Il cavallo come risorsa bellica: costi, obblighi, risarcimenti", in CARDINI Franco, MANTELLI Luca (dir.), *Cavalli e cavalieri. Guerra, gioco, finzione*, Pisa, Pacini Editore, 2011, pp. 137-162.

³³ Voir Salvarani R., "Il cavallo fra svago e addestramento, gioco e diporto", in CARDINI Franco, MANTELLI Luca (dir.), *Cavalli e cavalieri. Guerra, gioco, finzione*, Pisa, Pacini Editore, 2011, pp. 177-196.

l'armure devient plus lourde, les déplacements à pied sont toujours possibles, bien que plus contraignants. Après tout, même les textes littéraires ne cessent de nous dépeindre des héros soudainement démontés poursuivant leur combat plutôt en souplesse. Il faut toutefois reconnaître que la chute de cheval est, à tous les égards, une situation à connotation négative. Le cavalier est en fait déformé, c'est-à-dire déclassé socialement et symboliquement. La cohésion centauryque brillante et prestigieuse, verticale et imposante, dynamique et rapide est désormais rompue. Le guerrier maintenant à pied se retrouve à l'intérieur de la mêlée dont le fantassin, un soldat qui cherche furieusement à se venger socialement de lui, est le protagoniste. Dans le magma chaotique de la mêlée d'infanterie, le chevalier habitué à l'observer d'en haut, une fois tombé dedans, incapable de fuir en raison de l'absence de son compagnon, a de sérieuses chances de succomber sous les coups de ses adversaires. A moins qu'il ne soit préalablement secouru par ses compagnons. Mais nous aborderons cet aspect plus en détail lors de l'étude littéraire, qui ne peut plus être retardé.

III. Un dynamisme incessant. Formes représentatives du chevalier dans la littérature héroïque d'*oïl*

1. *Plus est isnels que nen est uns falcuns*

Il a déjà été dit que le premier cavalier devait impressionner et être impressionné par le potentiel que représentait la nouvelle union homme-cheval en termes de mouvements horizontaux et de vitesse de ceux-ci. On a également déjà dit comment cette potentialité était à la base de nombreuses représentations concernant le sujet de la chevalerie. Je partirai précisément de ces développements pour observer les formes de représentation de l'homme à cheval dans la littérature de l'ancien français.

Sur le plan narratif, il faut d'abord distinguer le mouvement dans l'espace qui caractérise le chevalier des romans (en particulier de la matière bretonne) de celui de l'épopée. Dans le premier cas, le départ du héros sur son propre palefroi suppose un déséquilibre, un manque, une déviation de la vie tranquille, qui pousse le héros à l'aventure, à l'inconnu sylvestre, à la rencontre avec l'Autre. À cet égard, on peut rappeler par analogie les déclarations de Vladimir Propp pour les contes de fées, dans lesquelles le spécialiste nous dit que le début du conte coïncide précisément avec le déplacement du protagoniste qui, au milieu du malheur, part à l'aventure.³⁴ Le guerrier se met en route parce qu'il ressent d'une manière ou d'une autre l'"appel" à la transformation, au perfectionnement. La chevauchée – car c'est précisément à cheval que l'on part – devient alors synonyme d'un élan en direction du mystère, de l'inconnu. Le roman commence ainsi.

Le cheval définit le héros, non pas de façon statique – comme le définissent les vertus caractéristiques de sa classe – mais en 'mouvement'. C'est, précisément, dans la 'chevauchée' qu'ils forment un tout indissociable, de telle façon que l'idée de l'un sans l'autre reste inconcevable.³⁵

Dans la sphère épique, la figure fascinante du guerrier à cheval est en mouvement, étroitement liée à la dynamique militaire : l'envoi d'un message à l'allié ou à l'adversaire, l'arrivée sur le champ de bataille, la course rapide et furieuse contre

³⁴ Propp V. J., *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Bollati Boringhieri editore, 2012, pp. 73-81.

³⁵ Aguiriano B., « Le cheval et le départ en aventure dans Les Romans de Chrétien de Troyes », dans *Le cheval dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1992, pp. 11-27.

l'ennemi, l'embuscade. Un autre type de dynamisme que celui de la fiction, avec moins d'implications narratologiques et symboliques peut-être, mais toujours très présent dans les développements narratifs et extrêmement caractérisant des modalités guerrières des personnages sur le terrain.

Le mouvement de notre héros a cependant un caractère qui unit certainement les romans aux chansons de geste : c'est sa vitesse. Son déplacement est très rapide, irrépessible, et il peut couvrir d'immenses distances en un temps très court. Une telle course présage du caractère hautement traumatisant de l'épreuve de l'aventure et de la collision frontale en plein champ. La célérité est l'un des motifs les plus profondément ancrés dans la représentation complexe et ancienne du chevalier et est généralement utilisée comme un indice pour déterminer la qualité d'un cheval. À titre d'exemple, on se souvient du défi de vitesse entre le capitaine Nicholls et le major Stewart pendant l'exercice de charge générale de l'armée britannique dans le film *War Horse* de Steven Spielberg (2011). Les chamailleries précédentes sur la meilleure qualité d'un cheval plutôt que l'autre sont finalement mises de côté avec la victoire du capitaine qui monte Joey, confirmant la nature très spéciale et vocationnelle de ce dernier animal. La caméra pointée – rien de nouveau en cela – sur le dynamisme frénétique et sonore des jambes équines, ou sur le profil des museaux des deux destriers afin de préciser lequel prend l'avantage, tend à nous faire ressentir l'intensité de la course en action. Nous aurons l'occasion de citer d'autres moments cinématographiques utiles à l'alimentation de notre discours, mais penchons-nous maintenant sur les textes qui nous intéressent au premier plan.

*Bon cheval ot et bel et gent:
plus tost porprent pué et montaigne
qu'autre chevaus ne cort par plaigne ;
(Roman de Thèbes³⁶, vv. 3634-3636)*

*E montet en un mur de Bogerie ;
Ne vait chevau(u)s galos tant con s'anbrie.
(Girart de Roussillon³⁷, Lassa LXXIX, vv. 1203-1204)*

³⁶L'édition de référence de ce texte est la suivante : *Le Roman de Thèbes*, traduction, présentation et notes par Francine Mora, Paris, «Lettres Gothiques», Le Livre de Poche, 1995.

³⁷Édition : *La Chanson de Girart de Roussillon*, traduction, présentation et notes de Micheline de Combarien du Grès et Gérard Gourian, Paris, «Lettres Gothiques», Le Livre de Poche, 1993.

*Point Folatile, qui plus cort de levriere,
Fiert Desreé devant a l'encontriere.
(Aliscans³⁸, vv. 1847-1848)*

*Cil dedenz nel porrent sofrer,
si lor estoet le champ guerpir :
les dos virent et cil les fierent,
onc jusqu'as portes ne laisserent.
Ates s'en alot tost avant,
qui molt aveit cheval corant.
(Roman de Thèbes, vv. 5028-5033)*

Voilà quelques extraits possibles afin d'illustrer l'importance de la vitesse du cheval dans la littérature d'oïl. Dans les trois premiers cas, la comparaison nourrit l'accent mis sur la vélocité équine. Le *Roman de Thèbes* nous apprend que Tydée, qui vient de sortir de la forêt tout équipé, possède un cheval pur-sang, capable de traverser les montagnes avec une vitesse supérieure à celle qu'un cheval normal aurait dans les plaines. Le texte ajoute ensuite que c'est un animal infatigable. Gardons à l'esprit l'idée du cheval parcourant les montagnes, rapide et infatigable, car elle reviendra plus tard dans notre discussion. L'exemple suivant établit à nouveau une comparaison dans la dimension équine, mais en s'attardant cette fois sur les types d'allures : le cheval de Girart, à l'amble, va plus vite qu'un cheval au galop.³⁹ Les vers extraits d'*Aliscans* font déjà intervenir différents éléments. La comparaison avec le lévrier est heureuse, étant donné la rapidité réputée de la race canine en question – aujourd'hui surtout associée aux courses. C'est un animal, le chien, qui partage de nombreux espaces présidés par le cheval, tant dans la vie quotidienne médiévale concrète que dans l'univers symbolique de référence. Tous deux protagonistes de moments de chasse, tous deux animaux extrêmement culturels en raison de la relation très ancienne établie avec l'homme, ils

³⁸ *Aliscans*, texte établi par Claude Régner, présentation et notes de Jean Subrenat, traduction revue par Andrée et Jean Subrenat, Paris, « Champion Classiques », Honoré Champion, 2007.

³⁹ Il existe plusieurs exemples similaires qui peuvent alimenter notre discours. Je voudrais en signaler deux autres, l'une en raison de sa particularité - liée au fait que nous avons ici l'image d'une femme chevauchant une mule très rapide - l'autre parce qu'elle nous rappelle le nom d'un destrier que l'on peut difficilement oublier - même s'il ne trouvera pas de place dans l'essai suivant - à savoir Bucéphale. Il s'agit de deux moments textuels du *Lancelot de Chrétien*, aux vers 2890-2794 et 6786-6790 respectivement (« Lancelot ou le Chevalier de la Charrette », dans *Œuvres complètes*, éd. de Poirion D. avec Berthelot A., Dembowski P., Lefèvre S., Uitti K. et Walter P., Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1994.)

sont également tous deux associés au voyage, où ils apparaissent comme des guides. Et aussi, bien sûr, ce sont tous deux des animaux extrêmement rapides. Mais je ne m'attarderai pas sur ce point : s'engager dans cette voie nous mènerait très loin et je ne sais pas dans quelle mesure elle serait pertinente pour interpréter une comparaison qui, après tout, est une exception parmi les œuvres que j'ai classées⁴⁰. Il est plus intéressant – et nous en récolterons bientôt les fruits – d'observer comment le nom du cheval, Folatile (qui, dans les textes d'influence plus italienne, est Volatile), établit un lien avec l'air, avec le vol. Le dernier exemple cité, en revanche, nous rappelle comment la centralité souvent accordée à la rapidité du coursier est motivée par sa grande utilité dans un contexte militaire, et avant tout au moment de l'éventuelle fuite.

Le chevalier est rapide comme l'éclair, rapide comme le vent, capable de fendre l'air comme le plus rapide des oiseaux. Je ne parle pas des oiseaux fortuitement. Si en effet le chien, comme mentionné, représente une rareté comme terme de comparaison utile pour souligner la vitesse du cheval, la considération à faire pour les oiseaux est différente.

*Hector josta trestoz premiers,
Veiant dis mile chevaliers.
Tant cum uns ars treissist e plus,
Li vint encontre Patroclus.
Lur destrier furent plus isnel
Qu'esmerillon ne arondel,
Qui tost les ont faiz asenbler ;
(Roman de Troie⁴¹, vv. 8329-8335)*

*Li chevaus desoz lui nen est roncins ;
Plus vis sail de son renc c'uns montaurins.
(Girart de Roussillon, CXLVIII, vv. 2442-2443)*

*Siet el ceval qu'il cleimet Barbamusche,
Plus est isnels que esprever nē arunde ;
(Chanson de Roland⁴², [CXIV], CXVI, vv. 1534-1535)*

⁴⁰ Un cas similaire peut être trouvé dans *Fierarbras*, éditée par Marc Le Person, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 366, CVII, vv. 4236-4238.

⁴¹ Benoît de Saint-Maure, *Le Roman de Troie*, éd. et trad. par Baumgartner E., Paris, « Lettres Gothiques », Le Livre de Poche, 1998.

⁴² *La Chanson de Roland*, introduzione e testo critico di Cesare Segre, a cura di Mario Bensi, Milano, Rizzoli Bur, 2019.

*Siet el cheval qu'il cleimet Gramimund,
Plus est isnels que nen est uns falcuns ;
(Chanson de Roland, [CXVI], CXVIII, vv. 1571-1572)*

*Siet le cheval quë il cleimet Marmorie,
Plus est isnels que n'est oisel ki volet ;
(Chanson de Roland, [CXX] CXXII, vv. 1615-1616)*

Les cinq passages cités nous alertent sur la présence d'une association privilégiée dans la description de la magnifique vitesse équine : celle avec les oiseaux.⁴³ Si le premier extrait nous décrit les deux bonds rapides et agiles – aussi rapides et agiles que l'hirondelle et l'émerillon – dans le face-à-face de Patrocle et Hector avant la collision frontale, le second met en scène un vif prédateur des montagnes, après nous avoir rappelé la faible valeur du *roncin*, cheval de trait et de somme qui est tout sauf prestigieux. Nous avons ensuite un triptyque de la *Chanson de Roland*⁴⁴ qui, de manière très schématique et répétitive, se concentre sur la vitesse des ennemis sarrasins chevauchant leurs destriers. Nous pouvons situer ce mode dans cette gamme de solutions qui, dans le récit héroïque – et surtout épique – tend à décrire l'adversaire de manière hyperbolique pour valoriser celui qui le combat en l'emportant sur lui, le héros, le chrétien. Les paires de vers sont structurées selon une organisation répétitive qui, suivant le caractère formulaire typique des chansons de geste, ne craignent pas la répétition presque totale même des mêmes mots.

La présence rapprochée de chevaux et d'oiseaux ne doit pas nous surprendre dans un contexte de chevalerie. Ce sont, en effet, deux des catégories d'animaux les plus présentes dans la vie quotidienne du chevalier et en général de ceux qui fréquentent les hautes sphères de la société. Je ne me répéterai pas sur les équidés. En ce qui concerne les oiseaux, les falconiformes revêtent une importance particulière. Vifs prédateurs, ils constituent, avec la jonction cheval-chevalier et sa suite, le prestigieux tableau dédié à la chasse, un noble passe-temps en même temps qu'un excellent entraînement militaire. Dans le contexte médiéval, le cheval et l'oiseau sont résolument proches de l'homme, ils sont les deux compagnons privilégiés avec le chien, et tous deux sont des symboles de

⁴³ La littérature arthurienne ne fait pas exception à la règle : « Yvain ou le Chevalier au Lion », dans *Œuvres complètes*, éd. de Poiron D. avec Berthelot A., Dembowski P., Lefèvre S., Uitti K. et Walter P., Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1994 (vv. 484-486).

⁴⁴ Il s'agirait en fait d'un quartet, le laisse CXX [CXVIII] soulignant à nouveau la célérité d'un cheval, mais cette fois sans s'attarder sur les associations ornithologiques.

prestige et de force. Cela dit, il n'est pas surprenant que le narrateur, désireux de faire une comparaison concernant la vitesse d'un destrier, vienne à l'esprit de solliciter l'ornithologie. Nous pourrions nous arrêter là avec un tel discours, si ce n'était que les textes nous ramènent au sujet, pour le repenser avec plus d'éléments. Le lien entre l'oiseau et le cheval a décidément des racines profondes, et il est peut-être utile ici de les solliciter à nouveau.

*A haute voiz s'est li fel escriez:
«Hai, Guillelmes, com fet cheval avez!
Par Mahomet, le meillor en menez
Qui onques fust veüz ne esgardez.
Mout amble tost et si par est soef
Hom qui sus siet ne puet estre lassez.
Tant par cort tost et si est abrivez
An vaus n'en tertres ne puet estre encombrez,
Le pire poil desus lui tressuez.
Onques por corre ne pot estre grevez,
Ne s'i tendroit un oisel empenz,
Plus tost seroit une eve trespassez
Que uns poisson n'i seroit tresnoez.
Bien porteroit .II. chevaliers armez
A plein eslés .II. jorz toz ajornez,
Ja n'en seroit estanchiez ne lessez.
Onques ne fu ne seigniez ne ferrez,
Ongles a durs plus qu'aciers retemprez.
Par lui ai ge conquis mes heritez, [...]»
(Aliscans, vv. 1688-1706)*

*Messapus vint o grant barnage,
Filz Neptuni, le due marage,
qui li trouva mil chevaliers,
et les armes et les destriers.
Poutrains orent de Capadoce
Qui n'ont jalle, soros ne boce,
d'un merueilleus haraz de mer,
Et moult sont legier a danter.
Chevaus n'a souz ciel plus vaillanz
Mais ne vivent que souz .III. anz :
Avant ne puet nul eschaper,
Mais sont des yves de la mer
Qui en mer viennent seulement
Si conçoivent toutes del vent.
Moult par sont bon ycil potrel
et a merveilles sont isnel,
et moult seroient de grant prains*

s'il vivoient .IX. ans ou mains.
(*Roman d'Éneas*⁴⁵, vv. 4016-4033)

Nous nous attardons à nouveau sur l'*Aliscans* et le cheval Folatille. Le magnifique destrier, compagnon fidèle et décisif des victoires du païen Aérofle, est pris par Guillaume lors de l'affrontement entre ce dernier et Aérofle lui-même. À ce moment-là, le Turc se laisse aller au désespoir de sa perte et souligne les qualités extraordinaires de l'animal. La rapidité domine, confirmant combien elle fait vraiment la différence dans les contextes militaires et combien elle est liée à la représentation équine. Dans tous les textes considérés, et notamment dans les textes épiques, le bon chevalier qui se met en route le fait généralement sur un destrier doté de vitesse. Folatille, cependant, est un animal spécial et possède quelque chose de plus : à la vitesse, tant à l'amble qu'au galop, s'ajoute le confort. Sa démarche est si souple, si douce, si agile, qu'elle ne gêne en rien le guerrier en selle pour ne pas le fatiguer. La solidité de l'union est agréable, soudée sans que la présence de deux corps distincts l'un sur l'autre ne soit fatigante. Mais allons plus loin. Le destrier est ici métaphoriquement placé en deux endroits et mis en valeur par la dynamique comparative que nous connaissons. Il y a les vallées et les collines, et les cours d'eau. Il y a l'oiseau et il y a le poisson. On se rendra vite compte que la présence d'éléments similaires n'est pas entièrement fortuite. En général, la vitesse est très facilement associée à l'idée de grandes surfaces, d'immenses étendues : le long chemin, le grand espace, est parcouru en un minimum de temps, donc avec une extrême rapidité, et peut-être avec facilité – comme dans notre cas. Propp, dans son ouvrage *Les racines historiques du conte merveilleux*, est très clair à ce sujet : l'idée de l'oiseau est souvent liée à celle d'espaces lointains, dans lesquels peut se manifester la symbolique du passeur, du transporteur, liée à cet animal. Mais ce symbolisme, comme nous l'avons déjà mentionné dans la première partie de ce document, est également caractéristique des équidés. Le même spécialiste russe souligne les consonances fonctionnelles entre le cheval et l'oiseau dans les rituels funéraires ou les procédures extatiques, par exemple.⁴⁶

⁴⁵ *Le Roman d'Éneas*, édité, traduit et présenté par Aimé Petit, Paris, «Lettres Gothiques», Le Livre de Poche, 1997.

⁴⁶ Propp V. J., op. cit., pp. 321-342. Eliade, dans son ouvrage *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (pp. 154-178, 296-336, 372-375), en parlant du chamanisme d'Asie centrale et du Nord et des techniques extatiques indo-européennes, décrit une série de moments où l'extase, l'ascension vers le ciel, le vol magique, se réalise à travers la présence (sous différentes formes) du cheval et, en même temps, de gestes qui rappellent le vol des oiseaux (imitation de cris, mouvements des bras, etc.) :

Il parle d'une substitution, qui serait un phénomène typiquement eurasiatique, de l'oiseau au cheval dans les mêmes fonctions religieuses. Sans entrer dans des affirmations chronologiques, il est ici, à mon sens, important de rappeler le lien symbolique entre les oiseaux et les chevaux, dans leur rôle de passeurs vers d'autres lieux, qu'ils soient souterrains ou aériens, au sommet d'une montagne, dans la forêt obscure, au-delà de la mer. C'est le mouvement, le va-et-vient, le dynamisme entre un espace et un autre, la sublimation énergétique de ceux-ci, qui nous intéresse et qui intéresse les animaux considérés ici. La réalisation maximale de la proximité entre le cheval et l'oiseau est donnée précisément dans la figure du cheval ailé, dans ce cheval-oiseau pégase (porteur de la foudre de Zeus) qui va et vient d'un monde à l'autre sans jamais s'arrêter.

Revenons à *Aliscans* et voyons si nous pouvons ajouter quelques pièces supplémentaires dans la direction prise. Folatille se déplace apparemment dans l'eau mieux que ne le ferait un poisson. L'hyperbole est suggestive et nous permet de nous attarder sur le lien du cheval avec l'élément eau et le mouvement des cours d'eau. En commençant par ce dernier, nous arrivons probablement immédiatement au cœur du sujet, à savoir le cheval comme symbole de la fuite du temps, de sa progression rapide et inexorable.⁴⁷ D'où l'association avec le mouvement rapide en général, peut-être écrasant – comme il peut l'être pour les cours d'eau. D'où l'association avec le dynamisme solaire et lunaire. De plus, selon Gilbert Durand, le développement du symbolisme uranique par la médiation solaire a rapproché l'animal de l'oiseau luttant contre les forces chtoniennes. Nous voyons comment tout se tient, comment les fils s'entrecroisent. Mais revenons à l'élément eau. La mythologie et l'univers symbolique relatif au cheval lui sont résolument liés. Le cheval apparaît, dans son large éventail de valeurs mythologico-symboliques, comme un grand connaisseur des voies d'eau quand il n'en est pas à l'origine. C'est précisément le cheval ailé qui revient au centre, avec la figure mythologique de Pégase, qui donne naissance à Hippocrène d'un coup de sabot

«Une analyse de l'«imagination du mouvement» montrera combien la nostalgie du vol est essentielle à la psyché humaine. Le point capital ici, c'est que la mythologie et les rites du vol magique propres aux chamans et aux sorciers confirment et proclament leur transcendance par rapport à la condition humaine ; en s'envolant dans les airs, sous forme d'oiseaux ou sous leur forme normale, les chamans proclament en quelque sorte la déchéance humaine, car nombre de mythes font allusion, nous l'avons vu, à un temps primordial où tous les humains pouvaient monter aux Cieux, en escaladant une montagne, un arbre ou une échelle, en s'envolant par leur propres moyens ou encore en se laissant porter par des oiseaux. » (Eliade M., *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1974).

⁴⁷ Voir Durand G., *Le structure antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, «La scienza nuova /144», Edizioni Dedalo, 2013 (ristampa edizione 2009), pp. 82-86.

dans la roche. Mais la naissance et le nom de ce cheval-oiseau nous parlent déjà d'un lien sanguin avec l'eau : il est en effet le fruit de l'amour entre Poséidon et la Gorgone (ou est né de la terre fécondée par le sang de la Gorgone, près des sources océaniques) et son nom en grec est lié à "source". Mais le lien avec le cheval se retrouve également dans de nombreux rituels visant à rendre propice la chute de la pluie,⁴⁸ et le cheval acquiert ici une nouvelle nuance symbolique en se liant à la dimension agraire et à l'alternance des saisons. Le temps qui passe reste l'élément central, même s'il est parfois occulté.

Après avoir inséré ces nouveaux éléments, je crois que le passage extrait du *Roman d'Éneas* parle maintenant très clairement. L'armée de Messape, fils de Neptune, divinité de la mer, a une suite de chevaliers assis sur des chevaux qui sont tout sauf canoniques. Ce sont des poulains en très bonne santé, en pleine forme, très rapides (comme d'habitude !) et faciles à dompter. Et ce n'est pas tout : ces destriers extraordinaires naissent directement dans la mer, de juments de mer fécondées par le vent. Il est évident que leur lien étroit avec l'eau les rend extrêmement fertiles, si ce n'est leur lien funeste avec le temps mortel, qui dure trois ans, après quoi ils meurent.⁴⁹ L'extrait est, à mon avis, d'une exemplarité remarquable par rapport aux choses dites. Il manque la composante ornithologique, c'est vrai, mais ces chevaux sont des fils du vent : «Poussant plus loin cet enchaînement d'analogies, la vivacité du cheval en fait souvent, dans son acception ouranienne, une épiphanie du vent : [et les auteurs de ce dictionnaire énumèrent des exemples allant de l'Est à l'Ouest.]».⁵⁰

La coexistence des éléments textuels observés nous amène, par des chemins différents et loin d'être clairs, à nous interroger sur la relation entre le cheval et l'oiseau, leur association, leur mélange et leur réalisation fantastique dans le cheval ailé.

Le mythe du cheval volant est sous-jacent à toute une imagerie épique empruntée au registre ouranien avec un destrier qui galope plus vite que ne vole l'oiseau, la flèche ou l'éclair. Il est également capable d'accomplir des bonds prodigieux comme le destrier de Baligant qui, dans la *Chanson de Roland*, franchit

⁴⁸ Voir Chevalier J. et Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, «Bouquins», Robert Laffont / Jupiter, 1982, p. 228.

⁴⁹ «Pline l'Ancien signale qu'autrefois les juments qui se nourrissaient de vent parfois devenaient grosses et mettaient bas des poulains très rapides. Mais ils ne vivaient pas plus de trois ans. Rapidité de ces chevaux : un souffle les fait naître, ils volent sur le vent, mais passent et trépassent comme lui.» (Hüe D., «L'orgueil du cheval» dans *Le cheval dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1992, pp. 257-276).

⁵⁰ Voir Chevalier J. et Gheerbrant A., op. cit., p. 230.

un ravin de cinquante pieds de large (v. 3165-167)⁵¹. Ces chevaux "légers" et véloces volent plus qu'ils ne courent, et cela sans se lasser. Un autre motif assez fréquent consiste en effet à indiquer que le destrier ne connaît pas la sueur [...]

Toutefois, l'imaginaire médiéval n'a pas développé de mythe comparable à celui de Pégase.⁵²

En effet, l'observation des textes littéraires médiévaux⁵³ révèle la quasi-absence du cheval avec des ailes, une image qui revient incontestablement avant et après le Moyen Âge, dans les cultures les plus diverses. Même le large éventail de bestiaires n'accorde aucune place à cet être merveilleux, malgré la présence d'animaux tels que le phénix, la licorne et le dragon. Le cheval volant du *Meliacin* de Girart d'Amiens et des *Cléomadés* d'Adenet le Roi est une machine volante en bois sans ailes, fonctionnant selon un mécanisme ingénieux. Celui qui régit ce même mécanisme définit en fait la nature du vol et donc de l'engin en question. Il s'agit, en somme, de quelque chose encore différent de ce que nous essayons d'explorer ici, et qui peut être inséré dans la longue tradition qui commence avec *Les Mille et Une Nuits*, passe par *Velentin et Orson* et atteint Rabelais, Ronsard, et ainsi de suite.

Malgré cette absence, les réverbérations de sens émanant de notre Pégase sont certainement perceptibles, comme nous l'avons observé. Nous pourrions nous demander quelles sont les raisons qui justifient l'absence de la figure ailée, dans toute son image ascendante, dans l'imagerie médiévale, mais nous nous engagerions peut-être sur un terrain hostile et peu pertinent. Il suffit ici de faire quelques considérations. En premier lieu, le christianisme, qui a certainement eu du mal à absorber le Pégase de Bellérophon – en raison de la chute infernale de ce dernier – et qui lui a préféré l'association cheval

⁵¹ En effet, très souvent, la chevauchée ininterrompue du cheval s'accompagne du franchissement d'un obstacle par un saut prodigieux. Dubost mentionne le cheval de Baligant, mais Bayart (voir plus loin) et quelques moments notables de la fiction arthurienne, et *Perceval* en particulier, sont également des exemples de ce type (nous nous y attarderons toutefois dans une autre section, étant donné les nombreuses autres implications en jeu). Mais le cinéma, lui aussi, chérit la performance héroïque en vol, et John Ford ouvre la voie en la matière. Dans *Rio Grande*, nous avons une situation d'exercice, où les haies de saut sont mises à contribution, et où le sergent Quincannon, visiblement excité, dit aux nouvelles recrues (mais loin d'être tel en fait) : "Quando ero giovane come voi, saltavo tre metri e venti, e con due Indiani sotto ogni braccio!". Plus intéressante encore est la scène dans *I cavalieri del Nord-Ovest* où, alors qu'il fuit les Indiens Cheyennes, le sergent envoyé en tête par le capitaine Brittles (John Wayne), après avoir pris le bon élan, s'élève dans les airs sur son destrier, atteignant ainsi l'autre côté du rocher et mettant fin à la poursuite.

⁵² Dubost F., « De quelques chevaux extraordinaires dans le récit médiéval : esquisse d'une configuration imaginaire », dans *Le cheval dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1992, pp. 187-208.

⁵³ Mais en fait, nous pouvons élargir le champ en général à toutes les formes médiévales de représentation. La présence du cheval ailé au sens strict est plutôt rare.

ailé-soleil, et donc Pégase chevauchant Apollon-Phèbe. Mais plus encore, la littérature médiévale fait souvent converger le familier, le quotidien, avec le fantastique et le merveilleux⁵⁴ du cheval. Et tout s'observe de manière voilée, jamais totalement explicite : on procède d'une part par rhétorique hyperbolique, d'autre part selon des gestes destinés à atténuer les effets exagérés (peut-être ressentis comme inadaptés au ton chrétien).

Mais revenons maintenant aux profondeurs de l'association cheval-oiseau et, en général, aux significations que l'on peut retrouver dans le mouvement rapide du coursier, en essayant de tirer le fil du discours. Il me semble qu'en ce sens, la meilleure chose à faire est de remettre en question un cas exemplaire, de ceux qui permettent de résumer et en même temps de valoriser ce qui a été dit jusqu'ici. Je parle inévitablement du destrier des *Quatre fils Aymon*, Bayart, qui aura tant de place dans notre travail.

*Devant conut Maugis qui venoit de randon
Et sist desor Bayart qui bruit come faucon :
Il fet au menor saut .XXX. piez el sablon.
(Renaut de Montauban,⁵⁵ vv. 7665-7668)*

*Cil sailli sor la roche, tant s'est esvertuez,
Et saut derier le conte qui bien fu acesmez ;
Et quant Bayart se sent des .ii. barons trossez,
Il a la teste escosse, les flans et les costez,
Bien prés de .iiii. piez s'est desoz elx levez ;
Adonc fu plus isnelx que devant n'iert assez.
Seignors, ce sachiez vos que ce fu veritez,
Atot les .ii. barons donc il ert enconbrez,
Fist Renaut .iiii. jostes as chevariels armez.
(Renaut de Montauban, vv. 3303-3311)*

*«Bayart, ce dist Renaut, trop alez belement :
Se vos passent issi, blasme i avrez mult grant !»
Quant Bayart ot Renaut si le vet escoutant,
Ensement l'entendi com mere sen enfant,
Il froncha des narilles, le chied vet escoant ;
Renaut lasche la regne, Bayart s'en vet corant,
Tot le col estendu vet terre porpernant.
En .iiii. arpenz de terre se mist si au devant*

⁵⁴ Gardez à l'esprit que cette même distinction, si confortable à nos yeux, procède par nuances subtiles qu'il nous est difficile de comprendre dans le contexte médiéval, à tel point que cela réduit presque totalement notre capacité d'interprétation.

⁵⁵ *Renaut de Montauban*, édité par Thomas J., Genève, Droz, 1989.

*Que trestot li plus cointes se tint por recreant.
Mult s'en sunt merveillié cil qui vont esgardant,
Et dit li uns a l'autre : «Franc chevalier vaillant,
Veez la le cheval que aliün gabant !
Certes, il n'a meillor en cestsicle vivant.»*
(Renaut de Montauban, vv. 5162-5175)

*Le cheval alla prendre isnel comme faucon,
Aalart le bailla sanz nule aresteison,
Et il i est montez sans fere lonc sarmon,
Et Richard et Guischart sor Bayart l'arragon ;
Or s'en torment li frere qui Dex face pardon.
Quand Bayart se senti si chargié des barons,
Il a bessié le col et escos le crepon ;
Adonc ne se tenist a lui esmerillon ;
Huimés ne dotent il l'empereor Karlon.
Lors trespasent les terres et li val et li mon,
Onques ne s'aresterent jusqu'as Valx de Faucon.*
(Renaut de Montauban, vv. 2237-2247)

Les moments textuels rapportés – peu nombreux parmi tous les passages possibles – ne soulignent que quelques-unes des nombreuses qualités extraordinaires de ce cheval magique. Le choix n'est cependant pas aléatoire si les caractéristiques de vitesse, d'élévation et de saut sont les principales. La comparaison avec la légèreté agile et rapide d'un oiseau est inévitable. Si ces caractéristiques supposent déjà un dépassement plus qu'explicite des limites réalistes, la confirmation de la nature merveilleuse du cheval en question est fournie par sa célèbre capacité à porter sur son dos jusqu'à quatre chevaliers en armes, les quatre fils d'Aymon. Il peut donc être utile de revenir sur la naissance mythologique de cet animal⁵⁶ et sur ses racines symboliques. Bayart semble être le fruit de l'accouplement d'un dragon avec un serpent. Il reste prisonnier de ces êtres monstrueux jusqu'à l'arrivée de Maugis (un habile chevalier mais surtout un astucieux magicien) qui, grâce à des exploits militaires héroïques et à d'habiles actions magiques, parvient à le libérer. La nature originelle de l'animal en question semble renvoyer au symbolisme chthonien, ombrageux et funèbre du cheval. Pourtant, une fois apprivoisé, nous nous trouvons face au fidèle et docile destrier aux qualités extraordinaires, adonné aux sauts et aux chevauchées "volantes" et, à un certain moment

⁵⁶ Donteville H., *La mythologie française*, Paris, Payot, 1998, pp. 178-189

du récit, devenu blanc.⁵⁷ Je suis d'accord avec Gilbert Durand⁵⁸ (plutôt que Donteville)⁵⁹ quand il y voit une transmutation des valeurs hippomorphes vers une valorisation positive. Je termine seulement en mentionnant également le lien de Bayart dans la légende qui le concerne avec l'élément de l'eau, très proche de l'image de Pégase :

Participant du secret des eaux fertilisantes, le cheval connaît leur cheminement souterrain ; c'est ce qui explique que, depuis l'Europe jusqu'en Extrême-Orient, il passe pour avoir le don de faire jaillir des sources du choc de son sabot. Ce sont, en France, les sources ou fontaines Bayard, qui jalonnent, dans le Massif central, le périple des quatre fils Aymon, portés par le célèbre cheval magique.⁶⁰

En conclusion, la rapidité fait partie des motifs les plus profondément ancrés dans la dimension représentationnelle du cheval. Son placement décisif, tant dans les premiers moments de la jonction centaurique que par la suite dans les diverses réactualisations de celle-ci, nous donne la réalité d'une qualité inséparable de l'image examinée. Une qualité trop proche du symbolisme temporel du cheval – c'est-à-dire de la racine du symbole, sans qu'il faille nécessairement interpoler les natures chtonienne et uranique – pour être placée à l'arrière-plan. A partir de là, des lignes associatives se développent ensuite, comme celle vers les êtres ailés, qui renforcent et élargissent le motif fertile.

2. Des hauteurs lumineuses et des vacarmes festifs

Après s'être amusé des vols rapides des chevaux, avoir observé quelques modes de représentation du mouvement du chevalier dans l'espace, il s'agit maintenant de se délecter des grandes fêtes martiales qui caractérisent le Moyen Âge. Comme nous le savons, il s'agissait d'une période qui place l'activité militaire au centre, où l'exercice des armes était souvent accompagné d'une atmosphère festive, ludique, ainsi qu'aristocratique et héroïque. On peut trouver une certaine difficulté à tenter une distinction entre le pouvoir, la guerre et le jeu.⁶¹ Cela est particulièrement évident dans

⁵⁷ *Renaut de Montauban*, vv. 4925-4941.

⁵⁸ Durand G., op. cit., pp. 87-88.

⁵⁹ Donteville H., op. cit., p. 185.

⁶⁰ Chevalier J. et Gheerbrant A., op. cit., p. 228.

⁶¹ Voir Salvarani R., op. cit., pp. 177-194.

les représentations qui nous sont proposées en ce qui concerne la violence chevaleresque : en ce sens, le tournoi est exemplaire, il constitue l'autoreprésentation ultime de la classe militaire en question. Le chevalier est le protagoniste, le nœud par rapport auquel ces aspects s'entrecroisent. C'est l'homme à cheval, cible privilégiée des projections idéologiques, qui se dresse au centre du cadre, dans toute sa hauteur statuaire, et dans sa soudure de marbre. Mais je ne veux pas trop m'attarder sur des questions qui ont déjà été abordées.

*Et, sachiez, ne rassenbloit pas,
Si com il s'an aloit le pas,
Armez de trestotes ses armes,
Et tint l'escu par les enarmes
Et fus or son cheval montez,
Qu'il deüst estre mescontez
N'anre les biax n'anre les buens.
Bien sanble qu'il doie estre suens
Li chevax, tant li avenoit,
Et li escuz que il tenoit
Par les enarmes anbracié ;
Si ot un hiaume el chief lacié
Qui tant i estoit bien assis
Que il ne vos fust mie avis
Qu'anprunté n'acreü l'eüst ;
Einz deïssez, tant vos pleüst,
Qu'il fu ensi nez et creüz ;
De ce voldroie estre creüz.*

(*Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*, vv. 2665-2682)

*Et de ce firent mout que preu
C'onques lor cheval an nul leu
Ne ferirent ne maheignierent,
Qu'il ne vostrent ne ne deignierent,
Mes toz jorz a cheval se tienent
Que nule foiz a pié ne vienent :
S'an fu la bataille plus bele.*

(*Yvain ou le Chevalier au Lion*, vv. 853-859)

Les deux extraits que j'ai choisi de mettre en évidence me semblent extrêmement éloquentes pour souligner la valeur accordée à la soudure centaurique de l'homme et du cheval. L'œuvre de Chrétien, comme c'est souvent le cas, est un lieu privilégié pour interroger la stratification du sens enracinée dans le chevalier et sa fidèle monture. Le

premier passage décrit le moment où le Chevalier de la Charrette se lève en selle, prêt à aller au duel. Trois éléments ressortent plus clairement : l'harmonie qui implique le héros dans sa relation dynamique avec le cheval et les armes, au point de suggérer qu'ils sont tous nés inextricablement, au même moment ;⁶² la promotion verticale de l'assemblage ; l'idée de possession que l'assemblage réussi lui-même encourage. L'harmonie qui s'établit entre le chevalier et le destrier, souvent compréhensible seulement si on la met en relation avec la nature professionnelle et qualitativement surhumaine du héros (surtout arthurien) – comme dans ce cas – , a certainement un pendant réaliste dans l'exercice quotidien, dans l'entraînement pérenne, dans la formation que l'on est souvent amené à effectuer dès l'enfance sur la selle de l'animal. La scène du *Comte du Graal* dans laquelle Gornemant de Goort enseigne quelques règles de chevalerie à Perceval est en ce sens véritablement claire et exhaustive.⁶³ Le narrateur nous raconte que Gornemant était si vaillant en selle qu'on aurait pu croire qu'il y était monté depuis l'enfance, et il n'y a probablement rien d'extravagant caché dans ces mots. Le nouveau chevalier Perceval, quant à lui, représente un cas assez particulier : en dehors de certaines normes de comportement, pour ce qui est d'être armé en selle – ce qui définit le chevalier médiéval – il n'a rien à envier à son propre maître. La vocation chevaleresque du héros est donc en train de se dévoiler. Le deuxième extrait est éloquent : le cheval ennoblit le guerrier ; l'affrontement entre centaures est bien différent de celui des faibles et des pauvres à pied.

Du bouvier au berger, noms de fonctions attachées au voisinage d'un animal, tous sont là, au bas de l'échelle sociale, pour servir, surveiller et garder l'animal qui enrichit le maître. Seul le chevalier est servi par la monture. Il lui doit la vie, la victoire, et c'est en échange qu'il le soigne ou le fait soigner, et nourrir. A cheval, l'homme domine le monde, prend physiquement et socialement une hauteur nouvelle.⁶⁴

⁶² En effet, P. Walther (Walther P., *Dictionnaire de Mythologie arthurienne*, Paris, Imago, 2014) fait également référence dans la mythologie à la naissance simultanée de Pégase et de Chrysaor pour expliquer l'intensité particulière qui unit le chevalier à son cheval.

⁶³ « Perceval ou le Conte du Graal », dans *Œuvres complètes*, éd. de Poirion D. avec Berthelot A., Dembowski P., Lefèvre S., Uitti K. et Walter P., Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1994, vv. 1430-1548.

⁶⁴ Hüe D., op. cit. .

Le prestige apporté par le cheval à son propriétaire⁶⁵ peut également être retracé dans la célèbre scène d'ouverture du *Chevalier de la Charrette*. Si on s'attarde sur la figure du héros solaire par excellence, le neveu du roi Arthur, Gauvain, on se souviendra certainement de son refus total de cautionner l'idée de s'asseoir sur l'ignoble véhicule. S'il est vrai que c'est peut-être ce dernier – et la volonté du narrateur d'en nourrir le caractère négatif – qui est le point central du développement, il est certainement aussi vrai que l'opposition à la verticalité céleste du héros en selle et la difficulté d'y renoncer nous en disent long sur le héros lui-même. La création de Chrétien est d'ailleurs clairement structurée sur l'opposition Gauvain-Lancelot. Le premier entre en scène en épuisant les chevaux et en renonçant finalement à la noble monture pour la dédaigneuse charrette. Il renonce à son statut social et symbolique de chevalier pour s'ouvrir à l'aventure, parsemée de nombreuses et difficiles épreuves initiatiques. Le neveu d'Arthur, la fierté de la cour, décide de se lancer à sa poursuite avec deux chevaux de plus que celui sur lequel il est assis et ne renonce absolument pas à ce privilège équin lorsqu'on le lui demande. Gauvain ne renonce pas à son privilège symbolique, à son auto-représentation sociale. Il ne se désolidarise pas du moi, il ne s'ouvre pas à l'Autre. En d'autres termes, il ne s'aventure pas.⁶⁶

Enfin, si dans la totalité de l'image équestre 'le cheval symbolise les composantes animales de l'homme', et le chevalier sa partie spirituelle, se pourvoir de plus d'une monture suppose un profond

⁶⁵ John Ford, dans sa "Trilogie de la chevalerie", a bien souligné l'importance d'être en selle, non seulement en rappelant que sans cette composition homme-cheval, il n'y a en fait pas de chevalier, mais aussi en soulignant comment la verticalité centaury favorise l'entrée dans une sorte de classe noble et élitiste. Dans le *Massacro di Fort Apache*, le formateur souligne l'importance de remonter immédiatement après une chute, comme le prescrit le règlement : "Se un soldato casca come una pera cotta, deve rimontarci come un gentiluomo!". *I cavalieri del Nord Ovest*, en revanche, nous offre un dialogue intéressant entre Dandridge (Janne Dru) et le lieutenant Cornhill (John Agar) :

«D: "Cavalleria? Ma se da quando siamo partiti non facciamo altro che andare a piedi ogni momento! Tanto varrebbe appartenere alla fanteria!"».

C: "Se non facessimo riposare le bestie diventeremmo di fanteria".

Changeant complètement de cadre et de contexte, il est crucial de garder à l'esprit que dans la mythologie celtique, le cheval, placé dans une dimension divine, est un dispensateur de souveraineté et un symbole royal. Voir Walther P., «Le cheval dans la mythologie arthurienne», in «*Sonò alto un nitrito*». *Il cavallo nel mito e nella letteratura*, COCCO Silvia, ZAMBON Francesco (dir.), Pacini Editore, Pisa, 2012, pp. 121-134.

⁶⁶ Les propos de Heinrich Zimmer sur cette scène pleine de nuances de sens sont également suggestifs : «Tale baratto è una grave degradazione, e rappresenta, metafisicamente, lo scambio del veicolo del sole con il corpo umano, perché quest'ultimo è un "carro", nel senso del "simbolismo del carro" platonico e indiano. Questo è il punto su cui Galvano esita, come ogni eroe solare per una volta ("Allontana da me questo calice"; l'esitazione del Buddha a predicare, ecc.). Da qui l'importanza di quello che a un lettore disattento sembra un punto di minore interesse», dans Zimmer H, *Il re e il cadavere*, Milano, Adelphi, 2021, p. 188.

déséquilibre entre l'animalité et la spiritualité de l'individu, au détriment de cette dernière. Tout paraît donc indiquer que Gauvain est qualifié, depuis le début de l'œuvre, de façon négative, et que ceci montre que son effort sera inutile, qu'il n'aura pas la possibilité de réaliser son moi profond.⁶⁷

Mais revenons à la surface et retrouvons la verticalité statuaire, le prestige et la noblesse. Des harnais riches, des couleurs criardes, une luminosité à la fois angélique et aveuglante. Au Moyen Âge guerrier, les plus puissants et les plus riches pouvaient s'offrir une tenue entièrement personnelle et reconnaissable qui représentait au mieux leur valeur (au moins sociale). Rappelons que les armées de cette période ne sont nullement uniformes : le guerrier part au combat en fonction de ses propres moyens économiques ou des moyens économiques de celui qui le protège. Dans un tel contexte, l'observation d'une armée déployée a dû donner un effet de grande hétérogénéité. La présence de chevaliers chevauchant d'imposants destriers, avec des armures brillantes et des parures excentriques, s'y faisait certainement remarquer. Les textes prennent en quelque sorte le relais pour raconter l'histoire. L'image est colorée.

*Un mois après la Pantecoste
Li tornoiz assamble et ajoste
Desoz tenebroc an la plaigne.
La ot tante vermoille ansaigne
Et tante bloe et tante blanche,
Et tante guinple et tante manche
Qui par amors furent donees.
Tant i ot lances aportees
D'azur et de sinople taintes,
D'or et d'argent en i ot maintes
Maintes en i ot d'autre afeire,
Mainte bandee et tante veire.
Iluec vit an le jor lacier
Maint hiaume de fer et d'acier,
Tant ert, tant giaune, tant vermoil,
Reluire contre le soloil ;
Tant blazon et tant hauberc blanc,
Tante espee a senestre flank,
Tanz boens escuz fres et noviax,
D'azur et de sinople biax,
Et tant d'argent a bocles d'or ;
Tant boen cheval baucent et sor,
Fauves, et blans, et noirs, et bais.
Tuit s'antré viennent a eslais
D'armes est toz coverz li chains.*

⁶⁷ Aguiriano B., op. cit. .

(*Érec et Énide*⁶⁸, vv. 2095-2119).

*Cil de l'ost sunt molt apresmé,
De bataille prest e rengié.
Diomedés a gent conrei,
E Achillés, riche endroit sei,
E Thelamon e Aïaux,
Agamennon e Menelaux,
e li saives Palamedés.
Chevalers ont, prou e adés.
Li heume cler e li blançon ,
les banieres e li penon
resplendissent par la champaigne
[...] Qui grant partie del chanp tidrent.
Li cheval meinent grant esfrei :
De loinz en ot l'on lo trepei,
E la terre soz els bondir.*

(*Roman de Troie*, vv. 15605-15618, vv. 15620-15623)

*Come li dus l'oï, ne se vet atargant :
Il a vestu l'auberc, laça l'eaume luisant
Et sailli el cheval tost et isnellement.
Ses cors a fet soner qui furent d'olifant :
Maintenant sont venu et assemblé sa gent,
Mult bien apareillé et armé richement ;
Et l'oz se departi sanz nul arestement.
El premier chief devant furent .xxvii.c. ;
Li haume et li hauberc vont mult resplendissant,
Et li escu qu'il ont vont grant luor jetant,
Li cheval en la plaigne vont mult isnellement,
Si grant noise menerent n'oïsez Deu tonant,
Li monz en resona et li val va bruïant,
L'aube s'en oscuri, le soleil va troublant:
Onques n'i out baron qui ne s'en espoant.
Desi a la bataille ne se vont atargant,
Brandissent les espiez donc li fer sunt trenchant,
Hardiement s'en vont, ne vont pas reculant :
Ja i avra bataille et merveïlose et grant.*

(*Renaut de Montauban*, vv. 1957-1975)

Les textes, placés dans des contextes très différents (mais toujours connotés militairement), révèlent un langage commun, marqué par la luminosité et la couleur. *Reluire*, *replendissent*, *replendissant*, *luor*, avec toute la variété chromatique présente,

⁶⁸ «Érec et Énide», dans *Œuvres complètes*, éd. de Poiron D. avec Berthelot A., Dembowski P., Lefèvre S., Uitti K. et Walter P., Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1994.

sont des signaux linguistiques omniprésents visant à décrire l'effet brillant et sonnante de l'équipement héroïque. Dans ce cas, il est extrêmement important de ne pas se laisser abuser par la différence de perspective qui ressort inévitablement entre notre œil et celui du Moyen Âge. Il faut en effet considérer que dans la période historique qui nous intéresse, l'éclairage est quelque chose de beaucoup plus rare qu'aujourd'hui : si les études d'architecture et d'urbanisme, ainsi que l'électricité, font que nous ne sommes qu'occasionnellement dans le noir, au Moyen Âge l'obscurité, les zones d'ombre, devaient être chose courante. Considérons, en outre, que la véritable menace qui pouvait se cacher dans l'obscurité⁶⁹ correspondait presque toujours à des références magiques ou diaboliques. Dans un tel contexte, la lumière a acquis des valeurs intenses et profondes, liées à la joie, la grandeur, la préciosité, la richesse, mais aussi à des dynamiques ascendantes de nature divine. En ce qui concerne les couleurs également, il faut oublier la grande présence des couleurs vives, chatoyantes et éclatantes. Au Moyen Âge, ces couleurs étaient difficiles à trouver et très chères. Elles sont également devenues des symboles de richesse et de noblesse.⁷⁰ La vie quotidienne est plutôt parsemée de couleurs ternes et pâles.⁷¹

⁶⁹ Je joue ici la facilité en rappelant la scène du retour d'Ivanohe du serviteur Gurth, rempli de zecchini par la Juive Rebecca. Tout le chapitre est très éloquent pour nous décrire les sentiments qu'un voyageur solitaire - de surcroît de condition modeste et plein aux as - pouvait éprouver devant un regard mal éclairé et à l'acoustique perturbée par le vacarme festif de la ville : Walter Scott, *Ivanhoe*, London, Penguin Classics, 2000 (Chapter XI).

⁷⁰ Le prestige, la noblesse et la richesse représentés par l'homme à cheval équipé d'un armement précieux se retrouvent également dans les textes dans les nombreux moments de préparation à la guerre par les grands seigneurs. Je rappelle ici le long et exhaustif exemple de Charles dans *Aspremont*, présentation, édition et traduction par Suard F., Paris, «Champion Classiques», Honoré Champion, 2008 (214, vv. 3502-3553) et le cas de Olivier in *Girart de Vienne*, traduction en français moderne par Bernard Guidot, Paris, «Classiques français du Moyen Âge. Traductions», Honoré Champion, 2006 (XCIV). Dans la première référence, une image lumineuse et angélique se dessine réellement, avec un destrier divinement blanc. À cet égard, le même texte nous permet de visualiser trois saints chevaliers descendant d'une montagne - on dirait du ciel - pour engager la bataille (laissez 411-413). Certainement sanctifié, par le souvenir du chevalier Saint Georges terrassant le dragon, est Œdipe dans le *Roman de Thèbes* : son attitude verticale et héroïque devant le Sphinx diabolique, devenu horizontalement inerte, est une scène évocatrice (vv.369-376). Dans le second cas cité au lieu de cela, celui du *Girart de Vienne*, en plus des éléments maintenant absorbés, notez la manière audacieuse avec laquelle il monte sur le destrier, sans l'aide des archontes : un exemple de grande harmonie avec l'animal et d'athlétisme spectaculaire.

⁷¹ Voir Barbieri A., «Luce e colori : l'epifania demonica dei cavalieri (Le Conte du Graal, vv. 125-158)» dans *Italica Belgradensia (numero speciale). Studi in onore di Mirka Zogović*, Belgrado, Università di Belgrado, 2019, pp. 19-42: « In tutte le società umane, ma in modo ancor più marcato nel medioevo e nelle culture arcaiche che non dispongono delle risorse della modernità, la luce è strettamente associata a un'idea di suprema bellezza (il beauty look cavalleresco è invariabilmente fondato sulla radianza di metalli sfolgoranti). La trasparenza radiosa e il balenio infocato simbolizzano sempre nobiltà, avvenenza, qualità di ordine superiore. Tutto ciò che spande luce non soltanto è bello e nobile (bel e gent), ma suscita desiderio esercitando un'immediata capacità di seduzione » (pp. 27-28).

Cela dit, charger les armées de chevaliers d'une telle luminosité et d'une telle diversité chromatique est une action représentative tendant à l'hyperbole, nourrissant ainsi une dynamique idéologique héroïque, et pas seulement. Il faut ici au moins rappeler en passant la scène d'ouverture du *Perceval* de Chrétien (vv.69-306).⁷² Le jeune fils de la Veuve, qui s'est réveillé par une belle journée de printemps (avec tout ce qu'un tel topos comporte) et qui s'est rendu dans la forêt après en avoir entendu l'appel, sent une présence venant des profondeurs de celle-ci. Ce sont cinq chevaliers en armes qui impressionnent positivement la vue du jeune Perceval, ignorant tout de l'existence chevaleresque. Leur silhouette devant la caméra est aveuglante : une prolifération de lumière et de couleur, une alternance joyeuse de couleurs fleuries et de scintillements de fer reflétant les rayons du soleil. Le jeune homme, ébloui, pense aux anges,⁷³ pense à Dieu.

Profitions encore un peu du *Conte du Graal* et revenons ensuite à nos extraits textuels. Avant d'être confronté aux figures verticales des centaures, le jeune chasseur perçoit leur présence par le son. L'ensemble de la scène, en effet, nous parle d'une transition scénographique très réussie entre la dimension acoustique et la dimension visuelle, avec une opposition de significations, qui rappelle la dualité de la symbolique équine, centaurique⁷⁴ et, plus généralement, héroïque. Perceval, plongé dans l'intensité idyllique de la renaissance du printemps, au milieu des gazouillis, des feuilles, des fleurs et des prairies vertes, est frappé par un bruit glaçant, un vacarme sans image, un vacarme chaotique. Incapable de relier cette sensation sonore à une source claire et connue, le futur héros propose l'association diabolique. Le vacarme qui résulte du choc des armes d'acier et de bois entre elles et avec les branches de la forêt est alors pour Perceval un vacarme diabolique, de chasse infernale. Sans aller au-delà de la dynamique

⁷² Voir Barbieri A., «Luce e colori : l'epifania demonica dei cavalieri (Le Conte du Graal, vv. 125-158)» in *Italica Belgradensia (numero speciale). Studi in onore di Mirka Zogović*, Belgrado, Università di Belgrado, 2019, pp. 19-42.

⁷³ L'association avec les anges représente également la réalisation ultime du vol chevaleresque, de l'association cheval-oiseau, dans la dynamique symbolique de la valorisation solaire.

⁷⁴ «L'immagine potente dell'uomo e del cavallo fusi in un'unica unità nel monumento equestre aveva trovato una sorta di precedente nella creazione dell'essere ibrido che la mitologia classica ha tramandato con il nome di centauro. Nati dall'amore sacrilego fra il re dei Lapiti Issione e un a sosia della dea Era, Nefele, fieri e malvagi, armati di clave nell'arroganza propria dell'inciviltà, i Centauri possedevano tutti i pregi e i difetti del genere umano, portati però a livelli elevatissimi, tanto che sono stati riservati loro ruoli completamente contrastanti, dall'estrema saggezza all'incredibile crudeltà» (Lazzi G., «Un mito chiamato cavallo» in CARDINI Franco, MANTELLI Luca (dir.), *Cavalli e cavalieri. Guerra, gioco, finzione*, Pisa, Pacini Editore, 2011, pp. 7-20)

luciférienne, et en revenant aux constantes textuelles des passages cités ci-dessus, il est suggestif de souligner précisément l'élément du bruit. *Trepeis, esfrois, bondir, noise, resona...* l'armée au combat joue une musique forte, profonde, inquiétante et confuse. C'est la musique funeste des armes, des bruits de sabots, des cris, des trompettes et des tambours. Avec elle, on entre dans un plan différent de la dimension technique de la guerre. L'affrontement est désormais psychologique, et se nourrit d'anciennes résonances magiques et chamaniques ainsi que de croyances folkloriques néfastes. La sensation acoustique en question est également souvent associée à la propagation de tremblements dans le sol, au tonnerre et aux éclairs. Dans le dernier passage cité, même le soleil est couvert et l'aube s'assombrit. Le changement, le bruit ... G. Durand les rappelle en évoquant le symbolisme équin et la terreur de la fuite du temps qu'il représente.⁷⁵ Il s'agit donc d'un contexte scénographique vraiment glaçant, infernal, dans lequel, de toute façon, *Ja i avra bataille et merveilleuse et grant*. Examinons deux autres exemples, se référant spécifiquement aux armées païennes, pour une synthèse de ces éléments, avant de commencer à observer concrètement les actes du chevalier au combat.

*Païen s'adubent d'osbercs sarazineis,
Tuit li plusur en sunt dublez en treis.
Lacent lor elmes mult bons sarraguzeis,
Ceignent espees de l'acer vianeis ;
Escuz unt genz, espiez valentineis,
E gunfanuns blancs e blois e vermeilz.
Laissent les muls e tuz les palefreiz,
Es destrers muntent, si chevalcent estreiz.
Clers fut li jurz e bels fut li soleilz :
N'unt guarnement que tut ne reflambeit.
Sunent mil grailles, por ço que plus bel seit ;
Granz est la nois, si l'oïrent Franceis.
(Chanson de Roland, LXXIX, vv. 994-1005)*

*Clers fu li jurz e bels li matins,
Li soleil raed, si est li jurz esclariz.
Paen devalent par mi un broilled antif ;
Par unt qu'il passent tote la terre fremist ;
Des dur healmes qu'il unt a or sartid,
Tres lur espalles tut li bois en reflambist.*

⁷⁵ Durand G., op cit., p. 80.

*Qui dunc les veist eleisser e saillir,
De durs vassals li peust sovenir.
Idunc les mustrat Vivien a Esturmi.
(Canzone di Guglielmo⁷⁶, XX, vv. 232-240)*

Ainsi, notre brillant et terrifiant, noble et imposant centaure est maintenant vraiment prêt à briser des lances et à briser des boucliers. Il est temps, en effet, de se concentrer sur les mouvements du héros dans la bataille ou le duel, et d'observer ainsi la phénoménologie de cette performativité dont nous avons vu qu'elle se nourrissait de vitesses agiles et de nobles ascensions. Dans la première section de cet article, nous avons mis en évidence la technique militaire par excellence de la chevalerie médiévale, en nous appuyant notamment sur les précisions de Flori (très attentif à en préciser le caractère idéal et pas toujours concret). De même, nous avons attiré l'attention sur l'influence réciproque que la chevalerie fictive a exercée sur la chevalerie réelle des troupes de jeunes, constituant un paradigme culturel et idéologique chevaleresque fait d'attitudes et de règles très précises. Observons maintenant les modalités de ces influences mutuelles entre le chevalier et sa représentation en nous attardant précisément sur la collision frontale. Nous finirons par nous rendre compte que le choix du sujet n'est en rien accidentel et qu'il représente même le cas prépondérant, le plus évident.

Le choc en vis à vis est en effet une constante représentative du corpus textuel que j'analyse. Si, dans les chansons de geste, on parle surtout de grandes formations collectives qui, engagées dans un déchaînement rapide et puissant, s'affrontent en donnant lieu à un scénario à l'impact féroce et destructeur, dans les romans, pour des raisons évidentes, ce sont les duels qui conquièrent la scène avec les deux centaures qui, lance en arrêt, prennent le terrain pour se lancer furieusement l'un contre l'autre. La présence fréquente de ces deux dynamiques martiales ne laisse vraiment aucun doute quant à son caractère décisif.

*Clers fut li jurz e li soleilz luisanz.
Les oz sunt beles e les cumpaignes granz,
Justees sunt les escheles devant.
Li quens Rabels e li quens Guinemans
Lascent les resnes a lor cevals curanz,*

⁷⁶ *La Canzone di Guglielmo*, a cura di Fassò A., Roma, «Biblioteca Medievale», Carocci, 2000.

*Brochent a eit (dunc laissent curre Francs),
Si vunt ferir de lur espiez tenchanz.*

(Chanson de Roland, CCXXXIX, vv. 3345-3351)

*Point Alderufe, dunc broche Willame,
Si s'entreferent sur les targes noveles;
D'un ur en altre les freignent et deserrent,
Jambes levees chet li marchis Willame,
E Alderufe trebuche sur l'erbe;
Ne pout tenir ne cengle ne seele,
Tut le nasel ne l'en fierge en terre.
Les plantes turnent cuntre curt celestre.*

(Canzone di Guglielmo, CXXXV, vv. 2125-2133)

*Et maintenant qu'il s'antrevirent,
S'antrevindrent et sanblant firent
Qu'il s'antrehaissent de mort.
Chanscuns ot lance roide et fort;
Si s'antredonent si granz cos
Qu'andeaus les escuz de lor cos
Percent, et li hauberc deslicent;
Les lances fandent et esclicient,
Et li tronçon volent an haut.*

(Yvain ou le Chevalier au Lion, vv. 813-821)

*Tuit s'antre viennent a eslais.
D'armes est toz coverz li chans.
D'anbes parz fremist toz li rans;
An l'estor lieve li escrois,
Des lances est mout granz li frois .
Lances brisent et escuz troent,
Li hauberc faussent et descloent.
Seles vuident, chevalier tument,
Li cheval süent et escument.
[.]Erec sist sor un un cheval blanc ,
Toz seus s'an vint au chief del ranc
Por joster, se il trueve a cui.
De l'autre part, encontre lui,
Point li Orgueilleus de la Lande,
Et sist sor un cheval d'Irlande
Qui le porte da grant ravine.
Sor l'escu, devant la poitrine,
Le fiert Erec del tel vertu
Que del destrier l'a abatu.*

(Érec et Énide, vv. 2118-2126, 2131-2140)

Dans les deux premiers extraits , nous nous trouvons dans des situations de choc frontal entre deux armées dans toute leur masse volumineuse. Tout d'abord, il me semble important de souligner déjà le mouvement du regard le plus courant dans les représentations de ce type, à savoir le passage de la vue d'ensemble, depuis le haut, à celle du combat singulier entre les membres individuels des armées sur le terrain, à travers une dynamique de zoom qui fait sortir certains chevaliers dignes d'héroïsation. Le passage de la *Chanson de Guillaume*, dans lequel un véritable duel en face à face est décrit, avec les conséquences qu'il entraîne habituellement : les armements sont brisés et les chevaliers vident leurs selles. Un véritable impact disruptif, capable de briser la solidité de fer des armes et la ferme verticalité du centaure. Nous reviendrons bientôt plus en détail sur ce dernier aspect. Avant de passer à la sphère romanesque, prêtons également attention aux éléments de luminosité et de visibilité inhérents à la première citation : le chevalier médiéval, inséré dans une *shame culture*, recherche la gloire de l'affrontement sans fioritures, courageux dans la mesure où il est le plus dangereux. La gloire doit être conquise en plein jour, à la vue de tous ; la nuit est pour ceux qui se cachent, pour ceux qui n'ont pas le courage d'affronter leur adversaire et préfèrent le surprendre par derrière. Ce ne sont pas les héros de la fiction chevaleresque.

Le premier extrait de Chrétien nous plonge immédiatement dans une situation différente et aventureuse : Yvain, immergé dans la forêt de Brocéliande, se bat en duel avec le vaillant gardien de la fontaine magique de Barenton. Nous ne sommes plus dans la mêlée bagarreuse du combat collectif, mais dans les épreuves martiales personnelles du Chevalier au Lion. L'impact frontal qui suit la poussée équine reste cependant au cœur de l'affront. Et de nouveau des morceaux d'armure errent dans l'air. Lances et boucliers désintégrés à nouveau. Si nous nous tournons vers la joute racontée dans *Érec et Énide*, nous trouvons une confirmation des choses dites ainsi qu'une nouvelle réalisation exemplaire et magnifique. Nous sommes précisément dans un contexte de tournoi et donc, comme nous le savons maintenant très bien, dans un moment non seulement d'exercice des armes, mais aussi d'ostentation, de pompe chevaleresque, de son autoreprésentation idéalisée. La collision frontale ne manque certainement pas, tout comme elle ne manque pas dans les représentations fictives du tournoi lui-même, comme c'est le cas ici. Nous avons droit à une longue séquence d'affrontements, d'énergies déformantes et destructrices, d'articulations brisées au nom d'une

horizontalité létale. Tout se joue dans l'impact au front, où s'affrontent deux preux chevaliers comme Érec et l'Orgueilleux de la Lande.

Passons momentanément à la permanence à long terme associée à la confrontation mutuelle en plein champ entre deux armées. Victor Davis Hanson, historien militaire américain, dans son livre *The Western Way of War*,⁷⁷ affirme l'existence de modalités martiales spécifiques associées aux formations militaires occidentales, qui se manifesteraient comme des constantes depuis la Grèce classique jusqu'aux années 2000 au moins. En particulier, le désir d'un combat fatal, décisif, au corps à corps, serait l'un des traits les plus évidents. Les armées qui se sont affrontées à Delio – avec toutes les autres dynamiques stratégiques internes de ce cas – confirmeraient l'observation faite une fois à côté de l'armée macédonienne débordante d'Alexandre, des stratégies militaires romaines et byzantines, des valeureux Francs à Poitiers, de l'échec américain au Vietnam, et ainsi de suite.

La thèse de Hanson s'appuie sur les réformes hoplites, entre le VIIIe et le VIe siècle avant J.-C., qui se sont produites lors des affrontements entre armées dans la Grèce classique. La bataille prend alors la dynamique combative d'un affrontement frontal entre deux masses de soldats, disposés en rangs compacts et équipés de boucliers et de lances, ainsi que de lourdes armures défensives. Le puissant contact initial est suivi par la poussée (*othismos*) des lignes derrière la première afin d'ouvrir une brèche dans la formation de l'adversaire. Les combats se sont déroulés en terrain plat, suite à des dévastations ennemies qui, si elles pouvaient impressionner et frapper l'orgueil des habitants, n'avaient pas trop de conséquences négatives sur le plan pratique.⁷⁸ Quoi qu'il en soit, la décision a été prise d'aller sur le terrain, de se déployer de la manière la plus ferme et la plus ordonnée possible, de charger contre les adversaires.⁷⁹

Mais quelle est la fiabilité, d'un point de vue de l'histoire militaire, du discours énoncé par Hanson, étant donné que dès le Ve siècle av. J.-C. Athènes et d'autres

⁷⁷ Hanson V. D., *L'Arte Occidentale della Guerra. Descrizione di una battaglia nella Grecia classica*, Milano, Utet, 2017.

⁷⁸ Paradoxalement, dans la plupart des cas, les actions des envahisseurs n'ont pas représenté un véritable désastre pour les propriétaires fonciers. Mais pour une vision plus profonde voir *The Western Way of War* e Hanson V. D., *Warfare and Agriculture in Classical Greece*, Pisa, Giardini, 1983.

⁷⁹ Il est nécessaire de garder à l'esprit que la thèse exposée par Victor Davis Hanson a une longue histoire d'argumentation et qu'elle est lentement élargie et modifiée, même dans les écrits ultérieurs de ce chercheur - que ce soit clair, sans aucun désaveu des déclarations antérieures. Pour une perspective sommaire pratique voir Parker G. (éd.), *The Cambridge Illustrated History of Warfare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 (pp. 2-9). Voir les textes décisifs de Hanson sur le sujet dans la bibliographie.

puissances ont représenté un tournant dans la sphère martiale, en ce sens qu'elles ont commencé à se défendre dans leurs propres murs, ce qui a considérablement modifié le calendrier de la guerre et la manière dont elle a été menée ? Le même historien américain semble d'ailleurs, dans ses essais, être conscient de la présence de cas dans lesquels la Grèce hoplite échappait déjà à l'art de la guerre occidentale : épais murs de boucliers comme système défensif, sorties rapides de chevalerie, etc. Pourtant, ils persistent à les considérer surtout comme des moments particuliers, qui de toute façon ne renversent pas l'hypothèse d'une dynamique guerrière privilégiée, à savoir l'accord d'une bataille rangée rapide et simple,⁸⁰ avec l'infanterie lourde comme protagoniste absolu. Quoi qu'il en soit, de nombreuses sonnettes d'alarme s'élèvent à l'encontre d'hypothèses aussi fortes et larges. Le Moyen Âge lui-même, par exemple, est l'un de ces moments historiques où l'affrontement en face à face typique de la voie occidentale est probablement moins perceptible : comme nous l'avons déjà dit dans la première partie de cette étude, le Moyen Âge est plutôt parsemé d'actes violents ignobles tels que des raids et des dévastations, ou même des dynamiques de siège de longue durée. Les grandes batailles rangées sont difficilement trouvables – mais certainement présentes. Ce n'est pas un hasard si, dans un tel contexte, et contrairement à l'idéalisation littéraire, les armées médiévales fourmillent d'archers et de frondeurs, c'est-à-dire de ceux qui ont une fonction forte dans la dynamique des sièges et qui représentent par excellence l'image du soldat qui évite les affrontements frontaux.

Néanmoins, la thèse de l'historien américain a été évaluée positivement par ses collègues qui font autorité, comme Geoffry Parker et John Keegan. Mais il ne manque pas de spécialistes qui, d'une manière ou d'une autre, ont rejeté – ou plutôt réhabilité à un autre niveau – l'argument de Hanson. Je me réfère en particulier à Sidebottom,⁸¹ qui nous parle de l'Art occidental de la guerre non pas tant comme d'une réalité concrète, d'une pratique militaire continuellement réaffirmée, mais plutôt comme d'une idéologie forte, enracinée dans la Grèce antique et perpétuellement réactualisée. On parle donc d'une construction idéologique et non plus de la situation réelle sur le champ de bataille.

⁸⁰ En fait, nous sommes dans une bataille dont la durée est beaucoup plus courte que, par exemple, une dynamique de siège et d'attrition lente en général. L'hoplite qui part en guerre sait que pendant les quelques heures qui suivent, lui et son camp vont s'engager dans une bataille aux étapes claires, idéalement déterminées. Bien entendu, Hanson lui-même est conscient de la manière dont l'évolution des techniques et technologies militaires modifie la situation dans le sens d'une plus grande complexité et d'une plus grande imprévisibilité.

⁸¹ Voir Sidebottom H., *La guerra nel mondo antico*, Bologna, il Mulino, 2014.

Une opinion similaire est soutenue, par exemple, par Antonio Scurati,⁸² qui parle d'un paradigme culturel né de la littérature grecque (par exemple *Illiade*) et ensuite nourri par l'influence réciproque continue entre la dimension intellectuelle et artistique et la stratégie militaire. Nous serions donc confrontés non pas tant à une objectivité concrète qu'à un mécanisme culturel vers lequel s'oriente l'attente du guerrier occidental. Le fait que cette attente ne se réalise pas toujours nous intéressera moins ici, même s'il est bon de garder cette question à l'esprit. Le Moyen Âge est certainement l'un des moments où se dessine le plus clairement cette conception idéale du guerrier occidental, qui se jette courageusement dans le combat frontal. La littérature en est le meilleur exemple, et la distance qu'elle établit par rapport aux différentes formes de violence médiévale confirme un hiatus fort entre la réalité objective et la réalité de papier, fictive. Cette distance n'interdit pas, elle permet même, de refléter le soldat dans la littérature et, inversement, d'inspirer la littérature elle-même du guerrier en armes.⁸³

Laissons un instant la *Western Way of War* et revenons aux textes cités plus haut. Il est facile d'identifier, déjà avec si peu de passages exemplaires, quelques reflets linguistiques du choc frontal et surtout de sa réciprocity. Saccone⁸⁴ est très clair à ce sujet lorsqu'il parle de "syntagmes grammaticaux de référence réciproque" : ce sont précisément les signaux linguistiques qui nous alertent sur la dualité oppositionnelle des prétendants dans le champ, et sur leur action presque en miroir dans la ruée les uns contre les autres.⁸⁵ Tout d'abord, le préfixe *-antre*: *entrefèrent*, *antrevindrent*, *antrevirent*, *antrehaïssent*, *antredonent*. Puis des termes tels que *andeaus*, *chascuns*, *d'anbes parz...* Ce sont des signes parlants, éloquents, des constantes linguistiques qui

⁸² Voir Scurati A., «Un sanguinoso desiderio di luce. Le forme della guerra come invenzione letteraria», in Rosso S. (a cura di), *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, Verona, Ombre Corte, 2006, pp.17-29.

⁸³ Certaines réverbérations d'une réalité violente très différente de celle habituellement décrite peuvent néanmoins être tracées dans le bassin littéraire considéré ici. Il s'agit évidemment de cas assez rares, dans lesquels, cependant, une réalité de dévastation, de pillage, de raid, de siège est clairement visible. Je me réfère directement à l'exposé lucide de Barbieri sur le sujet, qui donne également des exemples éloquents: Barbieri A., *Angeli sterminatori: paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'oïl*, Padova, Esedra, 2017, pp. 61-2.

⁸⁴ Saccone A., «Descrizione e azione: la singolar tenzone nei romanzi di Chrétien de Troyes», in M. Liborio (a cura di), *Le forme del romanzo medievale. La descrizione*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1991, pp.71-81

⁸⁵ L'image miroir est en effet également très utile pour définir la condition initiale des deux duellistes. Les règles de la chevalerie interdisent en effet, sous peine d'indignation générale, d'attaquer un ennemi non armé, un ennemi à pied, et en général toute personne qui, pour une raison matérielle quelconque, se trouve dans une situation difficile supplémentaire. L'affrontement doit se dérouler sous le signe de l'équilibre, qui ne sera rompu que plus tard, déterminant un tournant probablement définitif.

ne manquent que rarement d'apparaître dans le récit d'un affrontement collectif ou d'un duel.

Dans le cadre d'une bataille rangée entre deux camps désireux de s'affronter puissamment, se pose inévitablement la question de l'ordre, de la discipline, visant à permettre des arrangements aussi serrés, compacts, cimentés que possible.⁸⁶ En effet, dans ce genre d'affrontement, l'organisation en alignements serrés est décisive : celui qui résistera le mieux à l'impact et à la pression qui s'ensuit, et donc celui qui percera le premier les rangs adverses, obtiendra la victoire. Il est bien établi qu'au moment de la course avant l'impact, que l'on soit à pied ou à cheval, il est vraiment difficile de rester parfaitement proche. Cependant, être le plus près possible peut déterminer le sort de l'affront. Ce caractère n'est certainement pas oublié par les représentations héroïques de la littérature médiévale, qui, comme nous l'avons mentionné, constitue un moment fort dans le processus d'idéalisation de la *Western Way of War* et donc de la collision en champ libre.

*Oue tant de gent come li reis ot,
les empressa tant come plus poet,
et ne lor luit pas torneier
ne traversier ne champeier:
de dreit joignent tout a un front,
les compaignees jostés sont.*
(*Le Roman de Thèbes*, vv. 7567-7572)

*Girarz chevauche, li orgueilleus, li fiers,
De sa gent fist .iii. batailles rengier:
Bués et dans Claires les ont a justissier:
. m. et .ii. c. furent bien le premier;
Icil les firent tant estroit chevauchier
Q'antre les lances ne volast esprevier.*
(*Aspremont*, 418, vv. 8342-8347)

*Icil chevauchent itant estroitement
Q'antre lor armes ne puet corre li venez*
(*Aspremont*, 441, vv. 8918-8919)

Itant serrez les vi hui chevauchier

⁸⁶ Voir Barbieri A., « Face to face : tre schede sull'immaginario dell'impatto nelle ideologie guerriere e nelle narrazioni cavalleresche della Francia feudale » in *Anche le rose. Scritti per Paola Mura*, Padova, CLEUP, 2020, pp. 188-212.

*Q'antre lor lances selonc lou mien cuidier,
Gitast la pome d'un boschage pomier
Qu'es fers des lances li esteüt fichier.
(Aspremont, 450, vv. 9168-9171)*

Le premier texte nous aide à comprendre comment l'intention d'une telle disposition est de former un seul bloc qui rassemble en un seul geste massif toutes les composantes de l'armée. Personne ne doit prendre une autre direction que la droite, la droite vers l'ennemi. Le guerrier placé au sein d'une telle armée se retrouve idéalement comme une goutte d'eau dans l'océan, pris entre l'euphorie de l'état exceptionnel que représente l'environnement militaire – entre l'alcool et les bruits inquiétants, entre les sueurs et les odeurs fortes, entre la peur et le désir de se surpasser – et la discipline qui lui est imposée. Il s'agit de gérer les excès de ces deux tendances, par l'autocontrôle : ceux qui ont de l'expérience ont plus de chance de réussir ; il y a toujours le risque du *desrangier* pour le novice. Un exemple magistral des capacités métaphoriques de la chanson d'*Aspremont*, en revanche, sont les derniers extraits cités.

Au désir de s'engager dans un affrontement fatal, en plein jour, avec une course furieuse en ligne droite vers la collision avec l'adversaire, correspond aussi une aversion idéologico-culturelle pour les stratégies militaires qui ne correspondent pas à ce mode.⁸⁷ C'est la guerre de l'Autre, du Sarrasin, du Barbare, de l'Oriental, etc. C'est le combat qui a en attente, en érosion, en compromis, les caractères fondamentaux de son déroulement. Dans ce cas, ce n'est pas l'affrontement direct, en plein jour, sur un terrain plat, mais l'obscurité des zones d'ombre ou de la nuit, la tortuosité des obstacles naturels ou artificiels du terrain, c'est le lent travail de corrosion psychologique, l'attaque surprise, la feinte, l'escarmouche, l'embuscade. C'est une guerre qui préfère la distance à l'impact, les armes de jet plutôt que les épées et les lances de frappe.⁸⁸

*Li quens Rollant fut noble guerreier,
Gualter del Hum est bien bon chevalier,
Li arcevesque prozdom e assaiét:
Li uns ne volt l'altre nient laisser.
En la grant prese i fierent as paiens.*

⁸⁷ Voir Barbieri A., « Face to face : tre schede sull'immaginario dell'impatto nelle ideologie guerriere e nelle narrazioni cavalleresche della Francia feudale » dans *Anche le rose. Scritti per Paola Mura*, Padova, CLEUP, 2020, pp.185-212.

⁸⁸ Prenons, par exemple, le célèbre texte de Sun Tzu, *L'art de la guerre*, qui est très utile pour sentir le souffle de ces différentes dynamiques martiales : Sun Tzu, *L'arte della guerra*, Milano, Mondadori, 2017.

*Mil Sarrazins i descendent a piét
E a cheval sunt. XL. millers;
Men escientre ne 's osent aproismer.
Il lancent lor e lances e espiez,
Wigres e darz e museras e agiez.*
(*Chanson de Roland*, CLIII, vv. 2066-2075)

*Les genz d'Aufrique orent les cuers hardiz
Por Crestiens qu'il virent resortiz.
La commença .i. fier hobeleiz;
De maintes lances i veïsiez escliz,
Canes lor lancent et traient d'arz faitiz.
Et François fierent as brans d'acier forbiz
Et aus espiez acerez et bruniz;
Copent espauls et testes et cerviz,
Li sans lor raie par costez et par piz*
(*Aspremont*, 468, vv. 9606-9614)

Ces deux extraits textuels – et il pourrait y en avoir beaucoup d'autres comme eux – présentent précisément l'opposition mentionnée ci-dessus et mettent en évidence la manière de combattre de l'Autre (en l'occurrence le non-chrétien). La noblesse chevaleresque des chrétiens est attaquée par une dense cascade de flèches et d'autres armes de jet, lancées par ceux qui – c'est le message que l'opposition culturelle met en lumière – n'ont pas le courage de s'engager dans un féroce combat au corps à corps.⁸⁹

Laissons maintenant de côté le point de vue de la technique de choc et de l'art occidental dans la guerre. Dans les premiers moments de ce nouveau chapitre, nous avons observé comment la promotion ascensionnelle du fait d'être à cheval, ainsi que d'autres sources de luminosité, connotent des tonalités positives, nobles et royales, solaires et divines à la figure centaurique du chevalier. Évidemment, l'absence de monture et le fait d'être démonté ouvrent une voie sémantique différente, on pourrait dire opposée. C'est précisément cette autre voie que je vais aborder, en me concentrant tout d'abord sur les dangers qui menacent réellement la composition homme-cheval. Nous avons vu que la collision frontale et les armes de jet sont deux modes bien

⁸⁹Ce n'est pas un hasard si Yvain prend un arc, une arme considérée comme digne seulement des minables, au moment de sa folie totale : *Yvain ou Le Chevalier au Lion*, vv. 2816-2825. Ce n'est pas un hasard si le fait de lancer des objets sur l'ennemi est associé à une manière féminine de combattre (à l'époque peu honorable, ne serait-ce qu'en raison de la distance entre la vie quotidienne des femmes et les contextes militaires - toujours avec des exceptions), comme en témoignent les propos de Guiborc déclarant qu'elle doit assurer la défense sans aucune présence de chevalerie : *La Canzone di Guglielmo*, vv. 2444-2451.

présents dans nos textes, mais il en existe d'autres. La réalité historique des champs de bataille, avec leur complexité et leur hétérogénéité, élargit le champ des risques possibles : il peut en effet y avoir des murs de lances, des obstacles utilisés pour bloquer la course du cheval sous l'action mortelle des arbalètes ou d'autres armes de jet (voire des pierres elles-mêmes), des coups de haches et de masses de fer, le trébuchement du cheval lui-même,⁹⁰ et ainsi de suite. Mais surtout, les fantassins,⁹¹ sur le plateau d'en bas, armés de tout le sentiment de haine et de revanche sociale contre des êtres aussi imposants, étaient comme de petits serpents qui, dans la mêlée équine, avaient autant de chances d'être frappés et écrasés que de piquer de façon venimeuse et surprenante. S'attaquer à la vie du cheval, par exemple, était un bon moyen d'égaliser au moins le combat avec le chevalier. Et l'image du cheval pris pour cible et éventré est une situation bien représentée dans les récits considérés ici. Voir les deux exemples ci-dessous.

*Ja l'eüst mort icist, pur veir,
quant a lui lança un Ireis :
suz li ocist sun bon moreis.
«A!» dist Gormund, «or est surdeis :
vus fussiez miez en Estampeiz!
Perdu avez vostre moreis :
vos ne-l recovrez des meis.
Ci remeindrez ensemble od mei,
Ostel prendrez al bruierei !».*
(*Gormund e Isebart*⁹², vv. 99-107)

⁹⁰ Voir *Roman de Thèbes*, vv.10647-10666.

⁹¹ L'infanterie entre rarement en tant que protagoniste dans la littérature chevaleresque et agit plutôt comme un contour scénique. Lorsque l'action des fantassins est soulignée, c'est toujours à travers la perspective idéologique qui les rapporte à une altérité culturelle et militaire : « L'essenza dei *pedites* nella produzione epica e romanzesca sembra dipendere più dalla loro alterità sociale, ossia dalla loro estraneità ai ceti egemoni, che dalla natura ausiliaria e subalterna del loro contributo sul terreno. Certo, le formazioni di fanteria – questa rude manovalanza delle armate feudali – svolgono un servizio di indiscutibile utilità, ma ciò che conta sono le gesta dei *bien nantis*: le imprese dei baroni altolocati e le figure d'*élite*. A chi mai potrebbero interessare i fatti meschini e insignificanti della gentaglia appiedata? Quale nobile uditorio vorrebbe sentirsi raccontare il ripugnante lavoro di bassa macelleria svolto dal “proletario della guerra”? » (Barbieri A., « Face to face : tre schede sull'immaginario dell'impatto nelle ideologie guerriere e nelle narrazioni cavalleresche della Francia feudale » dans *Anche le rose. Scritti per Paola Mura*, Padova, CLEUP, 2020, pp. 188-9)

⁹² *Gormund e Isebart*, Ghidoni A. (a cura di), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013. Le texte en question nous confronte également à un cas très particulier et de grand intérêt concernant justement l'absence de destrier à la guerre. En fait, le roi sarrasin Gormund est un excellent voleur de chevaux et ne se bat qu'à pied. Ces deux éléments suffiraient à eux seuls à comprendre la nature diabolique, relevant d'une altérité maléfique, qui caractérise ce personnage au sein du récit. Andrea Ghidoni, dans l'introduction de l'édition citée ici, dépeint efficacement l'image d'un Gormund *Satenas*, en liant

*Dient paien : «Ja nel verrun vencu
 Tant cum le cheval laissun vif suz lui [Vivien].
 Ja ne veintrum le noble vassal
 Quant desuz leui leissun vif sun cheval.»
 Idunc le quistrent as puiz e as vals
 Cum altre beste salvage de cel aguait.
 Une cunpaignie li vint par mi un champ,
 Tant li lancerent guivres e tranchanz darz,
 Tant en abatent al cors de sun cheval,
 De sul les hanstes fust chargé un char.⁹³*
 (Canzone di Guglielmo, LXV, vv. 763-772)

Nous voyons ainsi avec quelle efficacité le destrier peut parfois représenter la partie vulnérable de l'union chevaleresque.⁹⁴ Cependant, les vers 5862-5917 du *Roman de Thèbes*, où est décrit un véritable massacre de chevaux, principalement aux mains des actions lubriques des fantassins et de leurs armes à distance, sont certainement plus exemplaires. À ce moment du texte, le mépris pour ces sujets militaires, tueur de chevaux, est plus qu'évident, et la vengeance des guerriers montés sur le champ de bataille a dû être accueillie avec une grande clameur par ces mêmes cavaliers-spectateurs qui ont écouté la performance vocale de la narration.

C'est également à partir du *Roman de Thèbes* que nous commençons à sonder les représentations du guerrier à pied, du combattant démonté, du désarçonné. C'est en effet dans ce roman antique que se présente à nous la possibilité de saisir, au moins sous des formes allusives, les difficultés d'un chevalier qui, pour diverses raisons, se retrouve sans sa monture, au milieu d'une foule sanglante et confuse de fantassins.

Il disarcionamento impressionava anche per la sua icasticità, in quanto immagine della fine della superiorità e del potere anche sociale del *sensor*. Non solo, infatti, quest'ultimo rischiava una morte poco onorevole quanto lo era stata la caduta, ma anche la sopravvivenza poteva essere amara: non è soltanto una manipolazione letteraria la rappresentazione di un cavaliere [...] tormentato dall'*honte* ancora a lungo dopo tale disavventura...⁹⁵

également ses méthodes de combat à la réalité militaire viking. Voir ces mêmes remarques pour plus de détails.

⁹³ Comme dans ce cas, on retrouvera également dans les passages suivants des images issues de thèmes déjà traités : on retrouve ici l'utilisation classique des armes à distance par l'Autre armée, par exemple.

⁹⁴ Voir *Fierabras*, XCII, vv. 3442-3449.

⁹⁵ Ligato G., « « Uomo a terra ! ». Il disarcionamento del *miles* medievale nella tattica e nella mentalità cavalleresche », in CARDINI Franco, MANTELLI Luca (dir.), *Cavalli e cavalieri. Guerra, gioco, finzione*, Pisa, Pacini Editore, 2011, p. 120.

Giuseppe Ligato⁹⁶ lui-même nous rappelle également qu'en réalité, survivre à une descente de cheval devait être très compliqué. Par conséquent, l'image pas si rare du chevalier qui se relève immédiatement et continue à entreprendre des actes héroïques en combattant ses adversaires est le résultat des modalités typiques des représentations chevaleresques qui tendent à l'idéalisation héroïque. À partir de là, on peut facilement imaginer combien il peut être difficile, dans un cas encore plus rare, de se remettre en selle. La réalité est que le chevalier est souvent bloqué, si ce n'est par son armure, pas si gênante, par le poids même de son destrier – au cas où il serait écrasé par celui-ci – ou par le piétinement et la fureur des autres équidés sur le terrain. Certains peuvent se sauver de la manière la plus variée, par exemple en promettant une forte rançon ou en s'aidant d'un bouclier au point de fuir à pied. Mais en général, se retrouver déclassé, dans le chaos d'êtres furieux qui cherchent à se venger, était dans la plupart des cas fatal.

*[...] et Luciens vers lui s'esbrive;
le cheval et le chevalier
abatit tout en un senter.
Il le ceignent de toutes pars,
traient quarreas et lancent dars,
son cheval souz lui oscient ;
«mar en ira !», entr'els s'escrient.
A pié remest cil en la presse,
mais s'espé point ne lour lesse ;
ja tant come se puisse defendre,
ne se laira as servantz prendre.
Que le bon branc, que fu d'acier,
lor fist sempres un eschacier ;
a un autre trencha la main,
le tierz ferit si plain a plain
que le trenchant de l'alemele
li embatit en la cervele.
Mais li servant vers lui s'aïrent,
de toutes parz fort le detirent ;
entre borzeis fait mal chaeir :
de rien qu'il puissent sorpoeir
n'avront ja merci li vilain.
Le chivaler ne pristrent sain;
piece a piece le detrencherent ;
si compaignon bien le vengierent.*

⁹⁶ Ligato G., op. cit., pp. 109-136.

(*Roman de Thèbes*, vv. 6031-6055)

Il y a tout ce qui est mentionné ci-dessus. Notons encore les termes utilisés pour désigner la *presse* à pied : les fantassins sont en effet appelés *servantz*, *borzeis* et *vilain*, c'est-à-dire des mots qui désignent une dévalorisation dans le contexte de la chevalerie, et surtout de nature sociale. Nous avons répété plusieurs fois dans la première partie de ce travail comment l'association chevalerie-noblesse n'est pas totale, du moins pour une bonne partie du Moyen Âge. Le chevalier est simplement le guerrier à cheval, quel que soit son milieu social. Si cela est vrai, il est également vrai que dans la sphère littéraire, les différences deviennent si minces qu'elles en deviennent imperceptibles. Mais je ne me répéterai pas sur cette question.

Des conséquences néfastes pour le chevalier qui vide sa selle. Après sa chute, il y a une mêlée confuse et frénétique pour saisir le corps vigoureusement décédé. En son sein, il y a ceux qui, comme on le voit, avec un sens vindicatif veulent torturer le malheureux et ceux qui, avec un courage extrême, décident d'aller au secours de leur camarade pour essayer de le sauver du sort indigne et cruel aux mains des fantassins. Les motivations derrière un tel choix peuvent être diverses, qu'elles s'inscrivent dans un contexte de hiérarchie féodale, de véritables relations d'amitié ou de famille, ou encore d'esprit de camaraderie. Les formes d'aide sont également multiples, du don d'un cheval nouvellement conquis – qui réhabilite ainsi le héros déchu à la luminosité verticale – au simple déplacement des ennemis affamés de victimes. La fiction héroïque d'oïl est pleine de situations dans lesquelles la vie d'un chevalier est promptement sauvée par l'aide rapide de ses compagnons de guerre : tout cela est résumé par le terme *rescousse*, presque omniprésent dans les textes.

*Ne mut de la selle Eneas,
la seue lance porta bas,
parmi la cuisse l'a feru,
que du cheval l'a abattu.
A la rescousse sa gent courut,
il en ot cent, l'ont secourut,
sor sen escu l'en ont porté [...].*

(*Roman d'Eneas*, vv. 5942-5948)

*A la rescousse dou bon vasal Taumont
Vindrent brochant .vii.m. a esperon.*

*Triamodés vint a la contençon,
Fiert le duc Mile an l'escu a lion,
[Que] li tresperce l'escu et le blazon
Et lou samit et l'ermin peliçon ;
Parmi le cors li mist le confanon,
Que la bouelle li chaî sor l'arçon.
(Aspremont, 262, vv. 4769-4776)*

Ainsi, des chevaliers sans chevaux et pris pour cible, ont peu de chance de salut. Ce sont les conséquences pour avoir été désarçonné, une dynamique prépondérante dans les descriptions de batailles, dans le moment qui suit la force du choc ou la pluie mortelle de flèches. Elle est accompagnée de toutes les images marquées par la désintégration de la personne, avec les entrailles qui se répandent et le sang qui jaillit partout. Le champ de bataille, de l'agitation, devient bientôt un tapis de cadavres flottant dans une rivière rouge. L'équipement autrefois si brillant qu'il rendait aveugle, est maintenant réduit à des décombres insignifiants et inertes, n'ayant plus d'autre fonction que celle d'être un signe de mort. On passe des couleurs scintillantes et clinquantes à la sensation de monochrome pâle et grisâtre, du champ plein de corps métalliques. Et les chevaux ? Quand eux aussi ne sont pas couchés aux côtés de leurs maîtres désarçonnés et blessés, et quand ils ne sont pas même héroïquement sauvés dans l'union centaurique composée et solide des vainqueurs, leur occupation est d'errer, d'errer sans cesse. Il s'agit peut-être de l'image de la mort la plus aboutie au sein des représentations de la chevalerie, et celle qui se fixe avec le plus d'insistance comme un motif durable. Le cinéma, lui aussi, en fait un trésor : il suffit de reprendre les deux films mentionnés ci-dessus pour retrouver cette dynamique dans des scènes extrêmement significatives. Dans le film *War Horse* de Spielberg, l'attaque de la cavalerie britannique contre l'infanterie allemande échoue dès que cette dernière fait usage de mitrailleuses moyennes. L'alternance continue à l'écran de la charge de la cavalerie et des chevaux eux-mêmes qui, sans plus de maîtres, sautent par-dessus les mitrailleuses en action, est un choix de mise en scène extrêmement heureux : la soudure cavalier-cheval que, dans la scène précédente, nous avons vue furieuse et victorieuse dans l'assaut est maintenant brisée et rendue symbolique par la course sans but des équidés. Le cavalier courant se dirige consciemment et inexorablement vers la mort que l'obscurité de la forêt avait jusqu'alors dissimulée. Pris dans cet élan irrésistible, il est

comme héroïquement attiré vers elle. Si l'on revient à la "Trilogie de la chevalerie" de Ford, ce n'est pas un hasard si le réalisateur américain choisit de rendre le massacre final de *Fort Apache* par la seule image des chevaux qui courent, toujours à l'intérieur des différents cadrages. C'est que l'agitation de ces animaux renoue avec ces schémas d'animation utiles pour décrire le chaos dont parle encore si bien G. Durand. La primordialité chaotique, l'enfer, les changements désastreux, l'érosion du temps qui passe. Quelle meilleure image que le cheval en fuite, pris dans une course effrénée et agitée, pour décrire la mort du chevalier brillant, pour transmettre le sentiment funèbre et catastrophique du centaure brisé ?⁹⁷

*Bien i feroient les pucelles,
as Troïens font voidier selles,
verser i font maint chevalier,
dont li cheval vont estraier.
Par le champ gisent li escu,
Li confanon a or batu,
lances, espees, haubers fourbis,
couvertures, hyaumes brunis.
(Roman d'Eneas, vv. 7115-7122)*

*Mes molt i perdirent des lor.
Ici leva si fier estor
Que il n'est se merveille non.
Des ore voident li arçon,
Iluec ot mort maint bon vassal,
Par le champ fuient li cheval.
(Roman de Troie, vv. 15913-15918)*

*Quant cil d'Aufrique furent issuz dou champ,
Li Crestien an abatirent tant,
Nel seüst dire nus hom an son vivant.
Tant bon cheval i veïssez esrant,
Par les chans vont lor rênes traïnant
Car il n'ont pas ne seignor ne garant.
(Aspremont, 424, vv. 8516-8521)*

*Par grant vertu l'uns l'autre anpainted
Qu'a terre se sont jus anpainted,
Ne peitrax, ne cengle, n'estriés,
N'i pot eidier, que par derriers
Chascuns d'ax la sele ne vuide*

⁹⁷ Voir aussi *Girart de Vienne*, lassa CXXII.

*Et chieent a la terre vuide.
Esfreé an sont li cheval
Qui s'an vont a mont et a val ;
Li uns regibe, l'autres mort,
Que l'uns volsist l'autre avoir mort.
(Lancelot ou le Chevalier de la Charrette, vv. 7043-7052)⁹⁸*

*Lor compaignes chevaugent, c'uns nene reblant,
Lor ranz fant a eslais, lance baissant,
E lai o il s'encontrent a grant mazant.
Viraz escuz traucar, d'auberc cil pant,
Cil costat e cil flanc el piz denant.
Quant sunt fraites les lances, sunt trait li brant
Li sanz a la cervele jous en espant.
Tant n'i a chaagut, qu'avens, qu'a cant,
dunt vint mile cheval riu van voiant,
entre lor pies lor resnes fort traïnant ;
nen est qui un en prenge n'autre en demant.
(Girart de Roussillon, CXLIX, vv. 2466-2477)*

3. Entre le cheval et l'homme : l'anthropomorphisation

Dans l'étude proposée jusqu'à présent, on a souvent fait référence à l'image du centaure pour représenter métaphoriquement – mais pas seulement – l'union indissoluble entre le cheval et le chevalier. Et les références à cette soudure reviendront inévitablement dans la suite du mémoire. Cela dit, je me concentrerai dans ce chapitre sur la phénoménologie littéraire qui caractérise le plus directement l'union cheval-homme et leur fusion en deux morceaux. Ce n'est pas tant dans la créature imaginaire mi-homme mi-cheval – mais nous en verrons un cas particulier dans un instant – que dans le glissement réciproque des caractéristiques de l'un vers l'autre. L'anthropomorphisation, en particulier, est la dynamique textuelle qui peut être détectée avec le moins de difficulté. Dans la littérature française médiévale, le cheval s'humanise, raisonne, converse,⁹⁹ comprend les mots de son propriétaire et s'attache à lui. S'il est vrai que le cheval symbolise la force vitale autant que l'homme la dimension

⁹⁸ Mais dans Chrétien voir aussi *Érec et Énide*, vv. 863-889.

⁹⁹ Dans les textes considérés ici, cependant, le dialogue ne se déroule jamais de manière purement linguistique, comme dans le cas du cheval d'Achille. (Omero, *Iliade*, introduzione e traduzione di Cerri G., commento di Gostoli A. e un saggio di Schadewalt W., Milano, Bur Rizzoli, 2018, cap. XIX).

spirituelle de la personnalité en jeu, il y a des moments où ces deux réalités se superposent de manière presque parfaite et avec une merveilleuse réussite performative. L'anthropomorphisation du destrier permet d'établir une relation particulière avec son dompteur, de complicité, de compagnonnage en armes et en voyage. Le premier phénomène narratif qui témoigne d'une considération humanisée de l'équidé est l'habitude de lui donner un nom – une habitude qui, sans surprise, concerne également l'épée, avec laquelle le guerrier entre dans une relation encore plus stricte, presque fusionnelle. Parmi les textes classés, nombreux sont les exemples que l'on peut solliciter : rien qu'à *Fierabras*,¹⁰⁰ on trouve le Ferrant le cheval blanc d'Olivier, le Viellantif de Roland, le Bauchent de Charles, le Gascon de Ganelon et le Broiefort d'Ogier ; puis l'infatigable Morel du duc Naines dans *Aspremont*, le Flori d'Ogier dans *Girart de Vienne* ; et ainsi de suite. Dans pratiquement toutes les cultures, il est d'usage de donner des noms aux espèces animales les plus proches de l'homme : il convient donc de ne pas trop insister sur cette question. Cependant, si l'on considère les masses équines qui apparaissent anonymement dans la littérature qui nous intéresse, l'observation de certaines présences identifiées par un nom n'est pas une mince affaire.

Le plus souvent, le cheval est l'invisible compagnon du chevalier arthurien. Anonyme, il participe aux aventures, s'expose aux dangers et réalise des prouesses sportives lors des tournois mais le mérite en revient toujours à son maître car, à ce stade, l'homme et l'animal ne font plus qu'un. Si le cavalier s'est anobli en chevalier, le cheval s'est humanisé. Et la première manière de rapprocher le cheval de l'homme est de lui donner un nom.¹⁰¹

Dans la plupart des cas, le nom est parlant, dans le sens où il porte des informations sur le support lui-même : Ainsi, le Gringalet d'Yvain – qui, dans certains manuscrits, s'appelle Guingalet – renverrait à la formule " blanc hardi ", avec toute la sémantique divinatoire que cela implique ; ainsi, les chevaux Sorel et Passecerf, respectivement de Gerins et de Gerers, nous informeraient, par leur nom, de la teinte rousse du premier et des qualités de coureur du second ; Morel, le premier cheval de Cligès au tournoi d'Oxford, ne pourrait être que de teint brunâtre, noirâtre. Mais allons au-delà du nom, et

¹⁰⁰ *Fierabras*, éditée par Le Person M., Paris, «Classiques français du Moyen Âge », Honoré Champion, 2003.

¹⁰¹ Walter P., «Le cheval dans la Mythologie arthurienne» dans «*Sonò alto un nitrito*». *Il cavallo nel mito e nella letteratura*, COCCO Silvia, ZAMBON Francesco (dir.), Pacini Editore, Pisa, 2012, p. 121.

examinons quelques cas exemplaires dans lesquels l'humanité du destrier est indiscutablement révélée.

*Et dist Guillelmes: «Baucent, quel le ferez?
Mout as les falns amedeus tressüez.
N'est pas merveille se vos estes lassez,
Que trop par estes travailliez et penez.
Forment me poise quant si estes navrez.
Se tu recroiz, a ma fin sui alez.»
Baucent l'oï, si l'entendi assez,
Dreça l'oreille, si a fronchié del nes,
Escout la teste, si est revigorez.
Quant voit Guillelmes qu'il est resvertués,
Isnelement est es arçons montez.
(Aliscans, vv. 747-757)*

*Li vair destrier d'Espagne, quant se sent alegié,
Il entra es galoz si a tant exploitié
Que il a .i. grant tertre par devant li poié. è
Et quant Bayart le voit, mult ot le cuer ieré,
Après le vair d'Espagne es le vos eslaissié,
Et aconsieut le vair, n'i a gaire targié,
Par la crigne le prent si l'a avant sachié.
Tant a Bayart le vair tiré et maistrié
Tote lor ambleüre sunt el champ reperié.
(Renaut de Montauban, vv. 4107-4115)*

*De voir le savez bien, franc chevalier baron,
Que Baiart fu faez, li destriers aragons,
Si entent la parole com se ce fust .i. hon.
A Renaut est venuz enz el bruillet roont,
Qui estoit endormiz comme travailliez hon ;
Baiart ne puet parler, ne dire o ne non,
Renaut hurte del pié, que il ot gros et lonc,
Et fiert si durement en lescu au lion
De l'un chief jusqu'en l'autre li esmie et deront.
Renaut si esveilla et sailli contremont,
Et a overt les iauz et gardé droit amont
Et a veü Richart el col le chaaignon.
(Renaut de Montauban, vv. 9703-9714)*

Le Baucent de Guillaume¹⁰² dans *Aliscans* est un compagnon infatigable et compréhensible, un interlocuteur privilégié des paroles du chevalier chrétien. C'est un

¹⁰² Voir aussi Dubost, op. cit., pp. 187-208.

cheval doué de raison et, conformément à cette dotation, il réagit (mais pas linguistiquement) au discours de son maître qui est confronté à une situation qui est tout sauf facile. Et puis encore, nous avons notre cheval fée Bayart, que nous connaissons déjà bien, et qui présente ici de merveilleux traits anthropomorphes, se battant aux côtés de son maître lorsqu'il descend de selle pour s'engager dans un duel équilibré avec son adversaire Bergers li Sarrazin désarçonné, et réveillant Renaut lui-même pour sauver son frère Richard trahi, qui sinon finirait aux mains du roi Charles. Un autre exemple possible, plus allusif mais suggestif à mon avis parce qu'il nous ramène à l'idée du cheval comme animal guide, se trouve dans le *Girart de Vienne* (laissez XCIX-C), où un Roland étourdi, frappé par Olivier sur son heaume, s'enfuit sans pouvoir diriger son destrier, qui avance pourtant de manière décisive. En effet, Roland se retrouve dans les rangs des siens, devant l'empereur Charles.

La procédure d'anthropomorphisation du destrier se fait miroir de celle d'hippomorphisation de l'homme. Il est vrai, cependant, que cette deuxième voie dans la narration héroïque d'oïl est décidément plus pérégrine que la première vue, et n'est presque jamais orientée vers la valorisation de la personne impliquée. En revanche, l'association de l'équidé à des figures féminines est très répandue dans l'ensemble de la littérature médiévale, mais dans ce cas, nous nous écarterions considérablement non seulement des champs sémantiques exprimés ici à propos du cheval, mais aussi de la sphère de référence littéraire. Restons plutôt dans le cadre de nos considérations, et essayons d'identifier la particularité de l'association métaphorique avec le cheval impliquant l'homme. Le moment le plus intéressant est peut-être magnifiquement raconté par Philippe Walter :¹⁰³

[...] *Tristan* de Béroul. Yseut a été sommée de jurer en public qu'elle n'a jamais eu de relations sexuelles avec Tristan. Avant de prononcer son serment, elle a l'idée d'une mise en scène. Elle demande à Tristan de se déguiser en lépreux et de se poster à l'entrée d'un marécage par où doivent passer tous les spectateurs, témoins du serment. Yseut arrive la dernière et demande au faux « lépreux » de la porter sur son dos, à califourchon, pour traverser le marécage. Celui-ci s'exécute. Ensuite, Yseut prête serment. Elle déclare que « jamais un homme n'est entré entre (ses) cuisses, sauf le lépreux qui se fit bête de somme pour traverser le gué et le roi Marc, son époux ». Ainsi, Yseut a habilement maquillé la vérité mais elle a pourtant dit la vérité. Son serment ambigu mais sincère repose sur la mise en scène d'une femme « chevauchant » un homme. Elle marque le triomphe féminin mais aussi la consécration d'une reine qui a

¹⁰³ Walter P. op. cit., p. 123.

choisi son « étalon » et qui a mis en scène cette hiérogamie, revanche symbolique des amants sur tous les interdits qui s'opposent à leur amour.¹⁰⁴

Au-delà de cette promotion féminine, à la fois masquée et royale, chevauchant le destrier humain Tristan, l'exemple le plus présent d'hippomorphisation (cette fois-ci typiquement dans les textes épiques) est un moment de pénitence. Il n'est pas rare, en effet, de voir apparaître l'image d'un prisonnier qui, contraint de demander grâce au seigneur de la faction qui l'a vaincu au combat, est invité à défiler avec la selle de ce même seigneur au-dessus de sa tête ou de son cou. Il y a donc une identification entre le pénitent et le destrier du vainqueur : une des offenses les plus ressenties dans les milieux chevaleresques. La stratification de sens qui voit dans la partie animale du centaure la partie moins noble et plus bestiale, irrationnelle, est probablement centrale ici. Ou peut-être, plus vraisemblablement encore, le symbolisme social et de pouvoir du cheval entre en jeu, le captif se soumettant totalement à la position la plus élevée de son seigneur (qui le chevauche métaphoriquement). Voyons un extrait exemplaire ci-dessous.

*Li quens Gui de Borgnoigne s'enn est em piez levez ;
L'amirant apela con ja oir porrez :
«Seiz que te mande Karòes, li viez canuz barbez ?
Ke tu soiez en fons baptisissiez et levez.
Ge t'aprendrai cout bien comment seras sauvez ;
Ora va, s'oste tes saiez, tes cauches, tes soullerz ;
En la pure gonnele seit le tuens cors remez,
Sor tom col une seslle d'um destriers sejoinez,
Si t'en va a Karlon por lui merchi crierz. [...]»
(Fierabras, LXXVIII, vv. 2792-2800)*

Donc, hippomorphisation et anthropomorphisation : deux processus associatifs qui, typiques de la mythologie celtique et arthurienne (et pas seulement), traversent la sphère médiévale et se retrouvent, de manière réactualisée, dans nos textes. Si ces deux dynamiques différentes mais similaires se combinent pour idéaliser notre figure de centaure, il est maintenant temps de se demander si la fiction chevaleresque ancienne française présente alors concrètement une telle image " fantastique " du centaure. Ce dernier, comme le cheval, est impliqué dans une stratification symbolique double et est

¹⁰⁴Béroul, *Tristano e Isotta*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, vv. 3907-3989.

central, dans ses formes primordiales, aux festivités de fin d'hiver des cultures aux racines indo-européennes. Ces bêtes sont associées aux êtres démoniaques des Douze Jours et aux masques monstrueux des célébrations qui leur sont liées. En particulier ensuite, les Centaures sont repérables comme des masques à la fin de l'hiver, et comme tous les types d'entre eux, ce sont des esprits liés à la nature (sauvage pour la plupart), des êtres en quelque sorte divins, liés à l'au-delà, et associés au passage du temps (mais sur ce dernier point il y a plusieurs doutes, comme le résume bien Dumézil). Les mêmes relations mythologiques-symboliques avec l'eau, les rivières et la mer, avec le monde des morts, le funéraire, reviennent. Autant de choses vues pour le cheval, et par transposition de l'union chevalier-cavalier. Après tout, le guerrier à cheval de la littérature arthurienne aime aussi la sauvagerie de la forêt parsemée d'épreuves douloureuses et, comme son homologue épique, il aime guerroyer avec ses pairs, festoyer, s'enivrer et se souvenir non seulement de ses propres exploits, mais aussi de ceux d'une course formidable. Dire que, tout comme la figure plus canonique du centaure, le chevalier aime parfois voler les femmes des autres, comme c'est le cas de Méléagant, qui n'est pas par hasard un être bestial et diabolique, d'un autre monde, aux caractères infernaux. Mais précisément l'idée brutale, chtonienne et bestiale liée à l'imagerie du Centaure est contrebalancée par le sage et bienveillant Chiron, expert en arts et en sciences. C'est le centaure qui se bat avec Héraclès contre ses autres congénères cruels, qui accorde son immortalité à Prométhée après avoir été accidentellement blessé par une flèche d'Héraclès lui-même, qui veille sur le héros Achille.¹⁰⁵

En se concentrant spécifiquement sur les lignes directrices à partir des Centaures les plus proches de nous, à savoir ceux de la mythologie grecque, nous pouvons résumer le statut symbolique dans les mots de notre *Dictionnaire Chevalier-Gheerbrant* :

Ils se répartissent, selon les légendes, en deux grandes familles. Les fils d'Ixion et d'une nuée symbolisent la force brutale, insensée et aveugle ; les fils de Philyra et de Cronos, dont Chiron est le plus célèbre, représentent au contraire la force débonnaire, au service des bons combats.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Voir Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 2015, Libro XII.

¹⁰⁶ Chevalier-Gheerbrant, op. cit., p. 188.

Cela dit, il faut noter que, dans les textes considérés ici, la figure du Centaure ne se détache pas une seule fois. Il est néanmoins important d'écouter les nombreuses réverbérations, dans leur ambivalence, qu'entraîne l'union en deux pièces du chevalier chevauchant son destrier. Et c'est précisément l'un des principaux objectifs de la présente étude. Le guerrier par excellence du Moyen Âge a des jambes d'équidé et un torse humain : les deux composantes ne sont jamais dissociées, sinon au risque d'être reléguées dans ces zones sociales et symboliques indignes d'être considérées et racontées.

S'il est vrai que les Centaures n'existent pas, le *Roman de Troie* nous offre l'occasion d'observer une forme différente et tout aussi suggestive d'homme-cheval :

*Il ot o sei un saïetaire
 Qui mout iert fel e de put aire.
 Des le lonbril jus qu'en aval
 Ot cors en forme de chaval.
 Il nen est riens, se il vousist,
 Qui d'isnelece l'ateinsist ;
 Chief d'ome aveit, braz e senblant,
 Mais n'esteient mie avenant ;
 Il ne fust ja de dras vestuz,
 Car come beste esteir veluz.
 La chiere aveit de tiel faïçon,
 Plus esteit neire de charbon.
 Li oill del chef li reluiseient,
 par nuit obscure li ardeient ;
 De treis lieues, sans niul mentir,
 Le pot hon veeir e choisir.
 Tant par aveit la forme eschive,
 Soz ciel n'a nule rien qui vive
 Qui de lui ne preïst freor.
 Un arc portot : n'ert pas d'aubor,
 Aimz iert de gluz de cuir boillie,
 Soudez par estrange maistrïe.
 Tant par iert forz, mus ne traisist
 Ne par force nel destendist.
 Ceint saïetes de fin acier
 Porta en un coutre d'or mer,
 D'alerion bien enpenees.
 Es granz terres desabitees
 Sunt e conversent vers Midi.*

(*Roman de Troie*, vv. 12353-12381)

*Mout ot grant force e grant hair.
 Andous li trenche les costez ;*

*D'outr en outr est li branz colez :
Ce qui d'ome est, chiet en la place –
Ce qui, je remaindra la chace ! -,
Ce qui a beste ert resenblant
Ala grant piece puis corant,
Tant que Grezeis l'ont abatu,
Qui en recoevrent lor vertu.*
(*Roman de Troie*, vv. 12486-12494)

Nous sommes face à un être luciférien, un monstre centaure, mi-homme, mi-cheval, qui détourne le regard de celui qui le contemple en raison de sa laideur et de la férocité dont il fait preuve. C'est une bête noire, assoiffée de guerre, indomptable, avec une course irrépessible (tout comme les Centaures et nos cavaliers). Le personnage de l'armée du roi Pistropleus, qui se range du côté des Troyens, est une figure chtonienne, plus proche du centaure sauvage ou du chevalier destructeur – avec lequel il partage la nature d'un fin chasseur – que de l'image élevée du Sagittaire, dans sa pertinence symbolique de centaure atteignant le ciel et y dirigeant ses flèches.: “La flèche, à quoi s’assimile le sagittaire, fait la synthèse dynamique de l’homme volant vers sa transformation, par la connaissance, d’être animal en être spiritualisé”.¹⁰⁷ Certes, cependant, l'être du *Roman de Troie* a dans le dynamisme l'une de ses caractéristiques fortes: “ Symbole du mouvement, des instincts nomades, de l’indépendance et de reflex vifs”.¹⁰⁸

Le deuxième extrait représente une autre perle de description militaire très importante pour nous : notez comment ici aussi la mort du Sagittaire est racontée à travers la division des deux natures auparavant inhérentes à une seule composition : comme pour notre classique chevalier, horizontalité mortelle pour l'homme et course insensée pour le cheval au destin incertain.

4. Des scénarios kaléidoscopiques

Monter un destrier est une chose bien différente de monter un palefroi ou, pire encore, une rosse. Nous l'avons déjà dit : la littérature accorde une grande attention à ce genre de distinctions, idéalisant une réalité qui se voulait plus confuse et hétérogène. En plus de l'alternance claire entre les différents types d'équidés en correspondance avec les

¹⁰⁷ Ibid., p. 841.

¹⁰⁸ Ibid., p. 841.

différentes situations d'utilisation (le palefroi pour le voyage, le destrier pour la guerre, et ainsi de suite), il existe des cas qui livrent une mosaïque sémantique beaucoup plus large. A mon avis, un cas exemplaire est représenté par l'*Aliscans*, dans lesquels les fleurons de l'armée sarrasine sont décrits sur une jument, un type d'équidé de très basse estime.

*Puis est montez en l'aufage brehaigne,
N'ot tel cheval en France n'Alemaigne,
Ne recreroit a pui ne a montagne,
Plus cort par tertres qu'autre ne fet par plaigne.*
(*Aliscan*, vv. 5298-5301)

*Margot venoit mout aïreement,
N'ot pas destrier, ainz chevauche jument ;
Ne la donast por .M. livres d'argent.
Et l'un et l'autre sont noir com arrement.
Plus tost cort l'ive ne vole oisel volant.
Toute ert coverte d'un poile d'Oriant,
Blanc comme noif, tranchié menuement,
Parmi le blanc pert le noir juntement.*
(*Aliscans*, vv. 6003-6010)

Ainsi, le roi sarrasin Desramé et la reptilienne Margot combattent sur la selle de deux juments : tous deux sont extrêmement rapides, sans égal ; la jument de Margot est noire, comme le maître qui la monte, avec lequel elle établit donc un ensemble diabolique. L'alternance du noir et du blanc du tissu qui la recouvre crée un contraste prestigieux. Nous aborderons bientôt la question chromatique de manière plus détaillée. Il suffit de dire ici que l'association de deux redoutables Sarrasins à deux juments souligne la considération méprisante dont font l'objet les deux guerriers, presque comme s'ils étaient sortis d'un au-delà infernal et souterrain.

Et un lien peu propice avec son compagnon de voyage, c'est aussi celui du chevalier Gauvain dans le *Conte du Graal*.¹⁰⁹ En effet, Chrétien semble viser "le meilleur chevalier du monde" pour montrer les limites de la chevalerie et de ses modèles courtois : Gregorias vole le fidèle et fantastique destrier Gringalet, et Gauvain

¹⁰⁹ Dans l'œuvre du narrateur champenois, on trouve un autre cas très intéressant pour notre sujet. Lorsque Yvain, dans le *Chevalier au Lion*, décide de se lancer seul dans l'aventure manquée par Colegranant, il se déguise à l'aide d'un humble palefroi et prend ensuite les rênes de son propre destrier que lui apporte son écuyer à un endroit convenu au préalable.

est contraint de monter un canasson dont la description joue entre le comique et le tragique, entre les moqueries de la *male pucele* et les propos caustiques du narrateur.¹¹⁰ C'est un animal aux grandes oreilles, maigre, osseux, disproportionné, usé par l'âge, aveugle... et j'en passe. Le déclin du chevalier atteint des profondeurs infernales et honteuses. Une telle situation textuelle nous permet de répéter comment la nature du destrier correspond – ou du moins dialogue avec – la nature du chevalier ou la condition dans laquelle il se trouve. L'animal parle et nous en dit long sur celui qui le chevauche, tout autant que son absence ou sa disparition, comme pour Calogrenant dans *l'Yvain* :

Dans *Le Chevalier au Lion* on assiste, tout d'abord, à un dédoublement du sujet, et Calogrenant anticipe les aventures du 'vrai' héros. C'est Calogrenant qui réalise un premier éloignement de la cour arthurienne et qui vient au domaine de la Fontaine. Là il doit lutter contre le Défenseur, mais il est vaincu et le vainqueur lui prend le cheval. Si le cheval est la "monture privilégiée de la quête spirituelle.", il paraît évident que la perte du cheval annonce ici que ce chevalier ne pourra pas mener à terme son parcours initiatique, et qu'il lui faudra laisser la place à un autre.¹¹¹

Nous reviendrons bientôt sur *Perceval*, car le texte en question nous permet de soulever de nouvelles et intrigantes questions, cette fois-ci concernant non pas le type de cheval, mais sa coloration. C'est aussi l'un des thermomètres utiles pour connaître la température qualitative d'un cheval, même si ce n'est pas le plus fréquent.¹¹²

En fait, concentrons-nous précisément sur la question chromatique. Il me semble tout d'abord important de souligner la manière dont la couleur est perçue au Moyen Âge : elle est prise comme une substance, autonome, non liée à la sensibilité humaine. La couleur est une couche superficielle recouvrant l'objet ou "fraction de lumière", un élément investi de valeurs symboliques-rituelles, un carrefour de questions théologiques. La couleur, en tant que partie de la lumière, fait partie de Dieu lui-même (qui est la lumière), mais en tant que revêtement extérieur, elle doit être combattue parce qu'elle est une matérialité artificielle et non divine. Au-delà de ces deux postures à son égard, elle est toujours impliquée dans un double espace de possibilités symboliques, positives et négatives. Chaque couleur a potentiellement les deux possibilités.¹¹³ Les

¹¹⁰ *Perceval ou le Conte du Graal*, vv. 7158-7199

¹¹¹ Aguiriano B., op. cit. .

¹¹² Voir Planche A., «De quelques couleurs de robe» dans *Le cheval dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1992, pp. 401-414.

¹¹³ Pastoreau M., *Medioevo Simbolico*, Bari, Laterza, 2018, pp. 121-155.

textes médiévaux se divertissent souvent en images colorées, ce qui n'est guère sans conséquences sur l'interprétation des images elles-mêmes. Les plans du chevalier et de l'armée de chevalerie sont des lieux privilégiés pour employer le geste de la coloration, et nous l'avons déjà vu en partie avec la centralité donnée à la splendeur lumineuse, à la lumière. Concrètement, à côté des présences héraldiques colorées, nous nous intéressons plus particulièrement aux couleurs relatives à la partie animale du centaure (et parfois à la partie humaine, à travers l'équipement). Le bassin littéraire pris en considération ici est un kaléidoscope équin extrêmement suggestif et prestigieux, dans lequel, une fois de plus, la stratification sémantique s'approfondit. Du simple cheval blanc ou noir – les deux plus courants – aux *vair*, *ferrands*, *bruns*, *sore*, *alezan*, *baucents*, etc. Mais pas seulement.

*Clarion vint devant mout richement armez,
Et sist sor un destrier, ainz ne fu veü tez.
Oiez con li destriers fu fait et figurez :
L'un costé avoit blanc plus que n'est flors de prez,
Et l'autre avoit plus roge que carbons alumez,
La coee peonnache, haut li bur ert levez.
Plus menu que petris iert le ceval goutez,
La cuisse out corte et groisse, si out les piés quarrez.*
(Fierabras, CVIII, vv. 4244-451)

*Del cheval ne set l'en pris dire,
car molt vait tost et bien se vire,
et fu partis par mie l'eschine :
l'une costé ot blanc come ermine
et l'autre tout neir come more.
Soz ciel n'ad rien qui oue lui core ;
ceo sachiez bien, ne bai ne brun,
tant viacier n'en y ad un, ne brun ne bai,
que il ne giet molt tost el tai ;
fols est qui plus isnel demande.
Cil la rabine par la launde ;
Mencheüs le cheval point
Et oue Pancrace avant eux joint.*
(Roman de Thèbes, vv. 6118-6131)

*Ele en ot entrovert les pans
que li parut li destrers flans,
et chevauchoit .I. palefroi,
souz li demenoit tel effroi.
Onques ne fu tant gente beste :*

*comme noif ot blanche la teste,
 le top ot noir, et les oreilles
 ot ambedeus toutes vermeilles ;
 le col ot bay et fu bien gros,
 les crins yndes, vermeuz par flos,
 toute ot vaire l'espaule destre,
 et bien fu grisle la senestre ;
 les piez devant ot lovinas
 et fu tout brun par les costas ;
 sor le ventre fu leporins
 et sor la crupe leonins,
 et fu tout noirs desor les alves ;
 les deuz jambes devant ot flaves,
 les .II. derriers rouges com sans ;
 les .III. piez ot trestous blans,
 noire la coue une partie,
 l'autre blanche, toute crespie,
 les piez coupez, les jambes plates :
 moult fu bien fais et bien aates.
 Li palefrois fu bien amblenz
 et li frains fu moult avenanz ;*

(Roman d'Enéas, vv. 4132-4157)

Le destrier du Clarion païen fait de sa caractérisation chromatique un accès en direction du merveilleux. Il est difficile d'expliquer autrement la variété de couleurs qui le distingue et la façon dont elles sont réparties. L'animal appartient à cette gamme d'êtres fantastiques qui sont parfois présents dans l'épopée chevaleresque, même si ce n'est pas de manière totalement explicite. Le cheval de Clarion voit dans le blanc et le rouge les maîtres incontestés : le blanc élève la beauté de l'animal, met en valeur son élégance, souligne sa nature extraordinaire ; l'association avec le rouge ardent, en relation avec l'identité du maître, oriente ces éléments vers un prodige malfaisant et féroce. La qualité sublime du cheval que Richard de Normandie trouve devant lui est alors soulignée par le lien qu'il établit, aux yeux de celui qui le regarde, avec la beauté, la rapidité et les hauteurs inatteignables que sont les oiseaux. Mais cela ne nous surprend pas. Le cheval arabe de Ménécée privilégie également une double couleur clairement divisée, une partie noire et une partie blanche, dénonçant son caractère tout sauf terrestre et coexistant heureusement avec la double symbolique du cheval : s'il est vrai qu'il est un cadeau de Darius, il est également vrai que ses origines doivent être associées à un autre espace, plus lointain. C'est pourquoi le destrier est inestimable, et meilleur que n'importe quel cheval bai de prestige. Impossible d'en souhaiter un autre : mais après

tout, où serait-il possible d'en trouver un ? Si les fidèles compagnons de Clarion et Ménécée impressionnent par leur combinaison de couleurs, le destrier de Camille choque totalement. La mosaïque chromatique de nature carnavalesque ne permet pas d'interprétations symboliques approfondies : nous pouvons cependant dire que même dans ce cas, et plus explicitement que dans les précédents, nous avons affaire à un être fantastique, merveilleux. Mais après tout, n'est-ce pas la monture de celle qui dirige une sorte d'armée divine ?¹¹⁴

Après avoir introduit le sujet par l'observation de trois animaux merveilleux, je me tourne maintenant vers des couleurs plus "canoniques", mais non moins décisives pour l'interprétation de l'union du centaure.

*Donc fist Balanz demander .i. cheval
Qui est plus blans d'ivoire ou de cristal ;
Li farins dou chief a or et a esmal,
Et li estriers aussi o le poitral,
Et es arçons n'ot ne fust ne metal,
Mais or d'Arrabe recuit et bien leal,
Et fu couverz d'un chier paille roial.
(Aspremont, 136, vv. 2213-2219)*

Le cheval blanc est généralement situé dans la nuance céleste, solaire, symbolique de l'équidé. Surgissant du sous-sol chthonien, le cheval blanc illuminé par les rayons du soleil élève au rang de héros celui qui le chevauche. L'instinct bestial et furieux du centaure est maintenant maîtrisé. S'il est encore vrai que le blanc, comme le noir, a une propension particulière à entretenir une duplicité symbolique du cheval – blanc est en effet aussi le destrier qui annonce la mort –, dans les textes considérés ici, c'est le sens positif, élégant et prestigieux, royal et majestueux, solaire et céleste, qui prévaut. Donteville¹¹⁵ rappelle avec précision les différents exemples traçables, dans les aires germaniques et françaises, témoignant d'une sacralisation du cheval blanc, autant qu'il rappelle comment dans le folklore le même animal est présent mais en relation avec une nature maudite (le cheval chthonien pâle, qui est plus proche du blanc lunaire). J'ai précisé comment, de toute façon, en ce qui concerne Bayart, à mon avis, nous avons affaire à un cheval du premier sens positif, confirmé par le moment où Maugis le rend

¹¹⁴ *Roman d'Enéas*, vv. 7045-7055.

¹¹⁵ Donteville, op. cit., pp. 173-8.

blanc (vv. 4925-4941). Rappelons, en effet, que le nom même de ce fantastique destrier (bai [<lat. Badius] + hart [germ.]), et ses premières représentations, permettent d'identifier sa classique teinte rouge-brun. Et un peu bai, mais surtout blanc, est le centaure représenté par Penthésilée chevauchant son destrier dans le *Roman de Troie* : le prestige et l'élégance de la reine sont inégalés (vv. 23429-23432, vv. 23440-23451). Le blanc est donc la couleur des destriers majestueux, des messies (Mahomet, Bouddha), du Christ triomphant de l'Apocalypse (6,1-2).¹¹⁶ Et le coursier que Balant, dans l'extrait ci-dessus, donne à son "adversaire" chrétien Naines pour qu'il l'envoie au roi Charles se nourrit précisément du symbolisme positif, sacré et divin qui caractérise cet animal. Le geste du don, comme il n'est pas rare lorsqu'il est fait par un Sarrasin en direction d'un héros chrétien, fait déjà allusion à la conversion de son maître païen initial. Pas seulement : si les paroles rapportées ne suffisaient pas à nous faire comprendre la force et le prestige du destrier solaire en question, alors l'image du roi Charles en selle, ressemblant à un ange, révèle maintenant sans aucun doute son essence royale et céleste (laisse 214, vv. 3531-3547). Et encore dans *Aspremont*, les saints chevaliers qui descendent de la montagne ont une armure et des destriers blancs (laisse 406, vv. 7985-7990).¹¹⁷

Le symbolisme équin nous rappelle cependant comment, au fond, la chevauchée infernale du cheval noir se poursuit. Le cheval chthonien, lugubre, demeure, et n'est que flanqué du cheval solaire, sans être remplacé. Et dans ce contexte, le blanc brillant est remplacé par le noir. Dans la grande majorité des récits de chevaliers infernaux inclus dans une armée diabolique ou prise dans une chasse féroce – récits répandus au Moyen Âge et liés aux croyances celto-germaniques – où le monde des morts rend visite à celui des vivants en prévision d'un malheur à venir, c'est le noir qui est le maître chromatique absolu.¹¹⁸ Le cheval noir est la valorisation funèbre et négative du cheval chthonien. C'est le cheval de la mort.¹¹⁹ Le palefroi que nous voyons ci-dessus, dans l'extrait de

¹¹⁶ Bien que, pour ce dernier, l'idée du blanc pâle de la mort, celui de la lune, plane particulièrement.

¹¹⁷ Dans le contexte romanesque, le cas de Cligès est intéressant. Dans les vv. 4012-4020, il est caractérisé par une armure blanche et un destrier également blanc. Cligès lui-même utilise un autre cheval blanc, à l'occasion du tournoi d'Oxford, avec les trois autres de couleur différente : l'idée d'une association de l'épisode avec les quatre chevaliers de l'*Apocalypse* est en effet très suggestive.

¹¹⁸ Montesano M., « Il "cavaliere infernale". Riflessioni su un tema "folklorico" », in CARDINI Franco, MANTELLI Luca (dir.), *Cavalli e cavalieri. Guerra, gioco, finzione*, Pisa, Pacini Editore, 2011, pp. 217-228.

¹¹⁹ Mais ici aussi, comme d'habitude, le symbolisme se ramifie en deux lignes opposées : le chevalier noir est dans la poésie populaire russe un symbole de jeunesse, de force triomphante, de désir en action.

l'Yvain de Chrétien, est exemplaire en ce sens : notre preux chevalier arrivera bientôt à la folie mélancolique bien connue, qui serait la maladie de la bile noire.

*Tant pensa qu'il vit venir
Une dameisele a droiture ;
Et vint mout tres grant aleüre
Sor un noir palefroi baucent.
Devant lor paveillon descent
Que nus ne fu a son descendre
Ne nus n'ala son cheval prendre.
Et lors que ele pot veoir
Le roi se laissa jus cheoir
Son mantel, et desafublee
S'en est le paveillon antree
Et tres devant le roi venue.
Si dist che sa dame suel
Le roi et monseignor Gauvain
Et toz les autres, fors Yvain,
Le mançongier, le guileor,
Le desleal, le tricheor,
Qu'il l'a guilee et deceüe ;
Bien a sa guile aparceüe,
Qu'il se feisoit verais amerres,
S'estoit faus, souduianz et lerres.*

(Yvain ou le Chevalier au Lion, vv. 2706-2726)

Ce n'est pas un hasard si le grand phénomène éditorial Carlos Ruiz Zafón, dans son dernier texte *La ville de la vapeur*, et en particulier dans la nouvelle *Le Prince du Parnasse*, avait placé Cervantès à califourchon sur un cheval noir en phase avec la mort imminente de Francesca, qui n'attendait qu'un compagnon capable et expérimenté pour passer dans l'autre monde. Ce n'est pas une coïncidence si, dans la scène d'ouverture de *She Wore a Yellow Ribbon*, la voiture transportant le général tué par les Indiens est tirée par de furieux chevaux noirs. Et il est suggestif que Paolo Sorrentino, dans sa grande réalisation cinématographique *Il Divo*, ait filmé la mise à mort de Salvo Lima en même temps qu'une course de cavaliers chevauchant des chevaux noirs rapides et fougues. Ceux-ci, sous les yeux de l'honorable Andreotti et dans un contexte nocturne, sont associés aux deux *mafiosi* qui, – avec une substitution non triviale – chevauchant une moto, poursuivent Lima et le tuent ensuite en plein jour. Le noir, associé au manège, s'installe dans les représentations artistiques comme la couleur sinistre de la mort qui s'annonce.

Avant de se concentrer sur quelques cas particulièrement intéressants, il me semble nécessaire de signaler au moins la forte présence, principalement chez Chrétien de Troyes, de chevaliers de couleur vermeille. Dans ce cas, en effet, en ce qui concerne la couleur rouge, l'accent est mis sur les armes plutôt que sur le cheval. Dans la célèbre aventure de la Joie de la Cour, le grand chevalier qui affronte Érec est tout rouge, ainsi que d'une taille disproportionnée (vv. 5893-5901).¹²⁰ De même, Lancelot se rend en captivité au tournoi de Noauz avec les armes vermeilles de l'époux de sa libératrice momentanée (vv. 5505-5515). Et de nouveau Perceval, qui n'est pas parfaitement éduqué dans les règles de la chevalerie, parvient néanmoins à vaincre le chevalier vermille et à hériter de son armure (vv. 859-1206). Chez Chrétien, la présence de l'union du centaure de couleur vermeille doit probablement être comprise surtout comme un symbole de la prévalence des passions et des instincts, de leur brûlure et de l'élan furieux vers la gloire militaire. Différente, mais similaire, est l'ébullition de Girart dans *Girart de Roussillon* : ici, c'est le feu du chevalier féroce cherchant à se venger dans une guerre sanglante qui symbolise le coursier rouge, balzan, noir, dans toute sa force sauvage (vv. 7010-7021). De plus, par l'influence chrétienne surtout, le rouge renvoie à l'action héroïque par excellence, celle du chevalier céleste contre les forces sataniques :

Le icone bizantine raffiguranti il *Drachenkampf* di San Giorgio presentano talora un cavallo rosso, dalle cui froge scaturiscono scintille e nubi di fumo: un cavallo ignivomo, chiara indicazione della sua natura legata – in quel caso – all'elemento fuoco. Altrove abbiamo visto il cavallo connesso semmai alle forze dell'acqua e del sottosuolo: ma il compagno di battaglia del santo sauroctono è un animale «solare», uranico, e la sua lotta contro un mostro acquatico-ctonio come il drago acquista il significato simbolico della contesa fra le potenze vivificanti del cielo e quelle informi del caos, che s'annidano nella natura infera.¹²¹

Nous terminons cette section, qui se concentre particulièrement sur les qualités chromatiques du cheval et du chevalier, par quelques exemples textuels de fascination accentuée, dont l'un est assez célèbre et a des implications narratives décisives.

*Un palefroi de grant bonté,
Soëf anblant, gent et bien fet,*

¹²⁰ Une sorte de double miroir de l'Érec initial, partant à l'aventure : il se trouve que lui aussi part sur un destrier roux.

¹²¹ Cardini F., op. cit., p. 126.

*Li a l'an hors au perron tret.
 Li palefroiz fu biax et buens,
 Ne valoit pas moins que li suens
 Qui estoit remés a Lymors.
 Cil estoit [noirs¹²²] et cist est sors,
 Mes la teste fu d'autre guise :
 Partie estoit par tel devise
 Que tote ot blanche l'une joe
 Et l'autre noire come choe.
 Antre deus avoit une ligne
 Plus vert que n'est fuelle de vingne,
 Qui departoit del blanc le noir,
 Del lorain vos sai dire voir,
 Et del peitral et de la sele,
 Que l'uevre en fu et boene et bele [...].
 (Érec et Énide, vv. 5312-5330)*

Le palefroi qu'Énide reçoit de Guivret n'est pas si différent de ceux déjà vus au début de ce chapitre : en effet, le destrier de Camille semble avoir des caractéristiques encore plus étonnantes. Pourtant, ce cas, qui se situe dans le cadre du voyage aventureux d'Érec et de sa femme, présente peut-être un plus grand intérêt exégétique. Le texte s'attarde d'abord sur la différence entre ce cheval et celui qu'Énide montait auparavant : si celui-ci est en effet sors, c'est-à-dire roux, celui-là était noirs, noir. Rien que cela, en rappelant les propos tenus sur les deux couleurs en question, nous en dit long. Mais la situation est encore plus claire si l'on s'attarde sur la tête du magnifique palefroi : elle est divisée en deux parties, une noire et une blanche. La division est claire et réalisée au moyen d'une ligne verte séparant les deux moitiés. Déjà dans le *Fierabras* et le *Roman de Thèbes* nous avons vu des choses semblables ; et aussi dans Chrétien lui-même nous en trouvons une : dans le Conte du Graal l'Orgueilleuse de Logres invite Gauvain à récupérer son palefroi, en abandonnant Gringalet (sans aucune garantie de le récupérer). Le cheval que notre chevalier récupère a une tête blanche d'un côté et noire de l'autre. Cependant, la ligne verte est manquante. Comment cela se fait-il ? Que représente-t-il et quelle est la différence entre les deux animaux ? Eh bien, les lectures que je propose des deux moments textuels – en accord avec la thèse d'Aguiriano –¹²³ vont dans des

¹²² C'est la variante placée dans le texte par l'édition de Mario Roques, que nous reprenons de l'essai d'Aguriano B.. La leçon alternative donnée tant par l'édition de la Pléiade que par l'édition italienne de Carocci est plutôt *vairs*, ce qui exigerait évidemment un discours différent du nôtre (qui s'inspire de celui d'Aguriano).

¹²³ Aguriano, op. cit. .

directions complètement opposées. Si en effet Érec et Énide passent d'un état d'instabilité honteuse, où la coexistence des devoirs conjugaux et chevaleresques s'oppose de façon désastreuse, à un état de retour à l'équilibre, au moment où Gauvain part à la recherche du palefroi, il est en pleine déchéance dédaigneuse. Énide passe d'un palefroi noir, infernal, funèbre, à un palefroi solaire, dont la tête, chromatiquement divisée en deux par une ligne verte, représente la coexistence pacifique et réussie des contraires, la réussite dans une dimension ordonnée où la juxtaposition des opposés est fertile et non plus pesante. L'absence même de vert, symbole printanier de renaissance et de fertilité, dans la tête du cheval pris par Gauvain symbolise l'instabilité, la perte de contrôle face au chaos. Le vol du Gringalet est aux portes et des descentes infernales et dangereuses attendent le " meilleur cavalier au monde " .

5. Des nouveaux mondes au galop. L'équitation comme franchissement de frontières

Plus d'une fois, dans le cadre de cette étude, il a été nécessaire de mettre en évidence le lien qui rapproche le cheval de dynamiques surnaturelles, surhumaines, merveilleuses, appartenant à d'autres états d'existence, en alimentant les différents arguments avec des références à des hypothèses mythologico-symboliques. La qualité psychopompe du cheval a également déjà été établie dans de nombreux rites funéraires indo-européens, en tant que compagnon indispensable des voyages extatiques dans les manifestations chamaniques et en tant que boussole nécessaire aux âmes, tant dans le monde souterrain que dans le ciel. L'équidé est – probablement en héritant de traits qui appartenaient à l'origine aux cerfs et aux oiseaux – l'animal guide par excellence, le gardien de seuils dangereux autrement difficiles à franchir.

Comme dernier moment de notre dialogue permanent avec le récit chevaleresque de l'ancien français, il me semble indispensable de mentionner au moins ces portions textuelles qui nous permettent d'entrevoir, par des réverbérations, par des traces minimales, précisément la capacité de l'homme à cheval de se tenir dans des lieux de conscience voisins et éventuellement de les contourner, en pénétrant héroïquement dans des zones différentes, interdites aux non-initiés. Je vais donc me lancer – assez rapidement et sans ajouter grand-chose aux études les plus en vogue sur le sujet – dans un dialogue avec ces images littéraires qui nous parlent d'une rupture de plans, rupture franchie brillamment, ou désastreusement, par le chevalier sur son destrier.

Avant de me plonger, sans surprise, dans les décors aventureux de l'intrigant et complexe monde arthurien, cadre littéraire forcément privilégié pour l'objectif que je me suis fixé, je voudrais d'abord sonder l'espace narratif qui lui est extérieur. S'il est vrai

que dans cet espace n'apparaissent pas de héros et de chevaux capables de rappeler, même de loin, des parcours mystiques et des voyages extatiques en transe chamanique, il est également vrai que – nourris par différentes sources – de merveilleux scénarios de nouveaux mondes sont présents de temps en temps, dans lesquels le héros galope. Dans le *Roman de Thèbes*, par exemple, on trouve un grand moment d'un itinéraire d'outre-monde inspiré des sources classiques de l'*Énéide* et de la *Thébaïde* : c'est la descente aux enfers d'Amphiaräus pendant les affrontements qui dévastent Thèbes. Cet archevêque, qui n'a en réalité rien à envier à un chaman ou à un mystique – il parle en effet avec les oiseaux, ramène les morts à la vie et connaît les secrets du monde –, mettant en œuvre son art infailible de la divination prévoit déjà les destructions futures auxquelles la guerre conduirait, y compris sa propre mort (vv. 2144-2149). "et ja nus homme m'ocira, / mais la terre me sorbira" : c'est sa prédiction infailible, réalisée plus tard, pendant le choc, précisément dans cette neuvième heure qui élève le personnage au rang de Christi. Mais le clairvoyant ajoute quelques détails, qui préludent déjà à la magnifique scène de la catabasis : "sorbira mei et mon cheval, / jusqu'en parfounde abisme aval". En effet, armé de toutes pièces, assis sur son propre destrier, il atteindra les abîmes du souterrain infernal, au milieu de torrents inquiétants et de bêtes féroces, avant de se trouver confronté à l'apothéose et à la présence mortelle du roi Pluton (vv. 5236-5309). Le voyage chthonien est entrepris par l'archevêque à cheval, comme il l'avait lui-même prédit. Un certain nombre de questions sont particulièrement curieuses à propos de ce détail. Tout d'abord, traditionnellement, l'image guerrière d'Amphiaräus est associée à la possession d'un char, et en effet, dans notre texte également, nous observons l'archevêque triomphant à la guerre sur un char. La question se pose donc de savoir pourquoi la substitution char-cheval se fait au moment où l'engloutissement est mentionné et au moment même de l'absorption infernale. De plus, on reproche à Amphiaräus d'être arrivé dans les profondeurs diaboliques armé de son propre destrier : quel sens peut avoir un tel reproche aux yeux de l'auditeur médiéval ? Les questions sont nombreuses et nécessiteraient plus d'espace que celui qui peut leur être accordé ici. Cependant, je voudrais observer comment, bien qu'il n'y ait pas ici, à mon avis, une forte réverbération de la fonction psychopompe de l'équidé, l'archevêque qui conduit d'abord un char et qui s'avère ensuite être monté sur un destrier, est une figure exemplaire par rapport à l'idéalisation du guerrier médiéval en tant que soldat monté, encore plus lorsqu'il est placé dans la dynamique d'un voyage dans l'autre monde. Et probablement le reproche est précisément dû à la posture militairement connotée, sous la forme d'un centaure, qu'Amphiaräus maintient face aux forces des enfers : et ainsi la mort du nôtre devient une condamnation, dans le contexte du *Roman de Thèbes*, de la figure du chevalier et de cette guerre fratricide qui est à la fois prévisible et inévitable. Le monstrueux souterrain ouvre grand ses entrailles aux chevaliers, mais ceux-ci, bien qu'horrifiés, continuent leur chemin vers lui, sans dissiper le carnage en cours.

Extrêmement différent, par contre, est le voyage que le duc Naimés fait sur la selle de Morel dans l'*Aspremont* (lignes 97-105). Dans ce cas, le destrier est décisif pour le succès de la traversée et constitue donc un compagnon de voyage fondamental

du chevalier chrétien. L'ascension de la montagne, à gravir pour entrer en contact avec l'armée païenne, a les traits d'un itinéraire spécial, hors du commun. Le parcours est semé d'une série de dangers insurmontables que, comme s'il s'agissait d'un héros arthurien, seul l'élu Naimés, par une sorte d'appel vocationnel, peut affronter favorablement. Le mystère entourant l'altitude de la montagne est peuplé dans l'imagination du narrateur de caractéristiques environnementales hostiles au passage de l'homme et d'êtres maléfiques, monstrueux, sauvages. L'image du chevalier, du guerrier monté sur son destrier, précisément parce qu'elle est double, létale et salvatrice, chthonienne et solaire, est l'image héroïque qui, précisément en participant au monstrueux, à la néfaste, peut se lever et le chasser, le déchirer. C'est ce qui arrive à notre messager et à son cheval Morel. Le torrent furieux, le griffon, l'ours, rien ne peut contrer la parfaite réussite du guerrier au tir à l'arc. Redescendant la montagne, après avoir atterri dans le camp infernal des diaboliques Sarrasins, Naimés rapporte avec lui le salut d'une âme, celle de Balant, un chrétien promis.

Nous en arrivons maintenant aux moments textuels avec lesquels un dialogue fructueux peut être le plus efficacement établi. Chrétien de Troyes est certainement l'écrivain qui, dans la sphère littéraire considérée ici, construit un univers narratif résolument sui generis, peuplé de héros et d'aventures particulières et fascinantes. L'espace narratif en question se nourrit de sources très diverses, du classique au chrétien, avec une forte présence de directives issues de la culture celtique. Le mélange de ces lignes d'influence constitue une stratification de sens extrêmement profonde, que l'on peut retrouver dans chaque scène des différentes aventures racontées. Le texte qui, peut-être plus que les autres, avec le *Conte du Graal*, révèle avec le plus d'insistance cette stratigraphie est *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*. Comme une grande partie de la critique l'a désormais précisé, l'aventure de notre héros se déroule selon la dynamique d'un voyage infernal visant le salut¹²⁴ non seulement de la reine¹²⁵ mais de tout un peuple. Pour accomplir cet itinéraire d'un autre monde, il n'y a pas de chevalier ordinaire : il n'est pas le protagoniste de l'aventure simplement parce que sa lance frappe avec plus de force que celles des autres membres de la Table Ronde. Il est l'élu parce qu'il est pris d'une folie amoureuse qui surpasse, tout en les sublimant, toutes les qualités de ce monde. C'est un chevalier-chaman, un chevalier-mystique, qui fait de l'état de transe, d'extase, la condition par laquelle il acquiert d'autres capacités et atterrit dans d'autres zones. Je ne m'attarderai pas trop longtemps sur des questions qui sont bien connues des critiques et explorées même avec une capacité d'investigation qui m'est interdite.¹²⁶ Cependant, je ne peux m'empêcher de m'attarder, bien que de

¹²⁴ Pour en savoir plus sur la question de Lancelot comme sauveur mythique, voir Zimmer. (op.cit. pp.192-193)

¹²⁵ Guenièvre a dans notre roman arthurien la physionomie d'une divinité féminine., "principio femminile dispensatrice di vita". Voir Zimmer, ibid.

¹²⁶ Pour ces derniers mots, garder comme points de référence les deux articles suivants, dans lesquels vous pouvez trouver un exposé plus étendu et plus approfondi que le présent article : Barbieri A., «Verso le case di Ade: modelli sciamanici nel Cavaliere della Carretta», in *Eroi dell'estasi. Lo sciamanismo come artefatto culturale e sinopia letteraria*, a cura di A. Barbieri, Verona, Fiorini, 2017, pp. 157-214; Barbieri

manière peu originale, sur l'état de seuil dans lequel tombe souvent Lancelot lorsqu'il monte à cheval.

*A tant s'an va chascuns par lui;
Et cil de la charrete panse
Con cil qui force ne daffanse
N'a vers Amors qui le justise ;
Et ses pansers est de tel guise
Que lui meïsmes en oblie,
Ne set s'il est, ou s'il n'est mie,
Ne ne li manbre de son non,
Ne set s'il est armez ou non,
Ne set ou va, ne set don vient ;
De rien nule ne li sovient
Fors d'une seule, et por celi
A mis les autres en obli ;
A cele seule panse tant
Qu'il n'ot, ne voit, ne rien n'antant.
Et ses chevax molt tost l'en porte,
Que ne vet mie voie torte,
Mes la meïllor et la plus droite ;
Et tant par aventure exploite
Qu'an une lande l'a porté.
An cele lande avoit un gué
Et d'autre part armez estoit
Uns chevaliers qui le gardoit ;
S'ert une dameisele o soi
Venue sor un palefroi.
Jea estoit près de none basse,
N'ancor ne se remuet ne lasse
Li chevaliers de son panser.*

(*Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*, vv. 710-737)

Pansers et *oblie* sont les deux signaux lexicaux qui, chez Chrétien de Troyes, nous parlent souvent d'un état contemplatif.¹²⁷ Dans ce cas, notre héros a perdu toute capacité de reconnaissance de soi et de perception de la réalité environnante. Le bouleversement amoureux le place dans un espace feutré dans lequel il manifeste un repli sur soi si profond qu'il n'a plus prise sur le monde extérieur. Le héros est étourdi par les vapeurs irrésistibles de l'Amour et avance dans un état entre le rêve et l'onirisme, qui est tout sauf un titubement incertain. Comme mentionné précédemment, en effet, les états de

A., «Cavalieri trasognati: il motivo dell'estasi equestre nella *Charrette* e nel *Conte du Graal*» in «*Tra chiaro e scuto*» *Studi offerti a Francesco Zambon per il suo settantesimo compleanno*, a cura di D. Mariani, S. Scartozzi e P. Taravacci, Trento, "Labirinti 180", Università degli Studi di Trento, 2019, pp. 53-76.

¹²⁷ Voir *Perceval ou le Conte du Graal*, vv. 4186-4215.

transe dans lesquels nous plongeons ne sont pas un obstacle à l'objectif fixé, mais plutôt cette qualité supplémentaire qui permet de l'atteindre. Dans ce cas, c'est précisément l'union du centaure qui permet de rééquilibrer l'état méditatif excessif dans lequel se trouve Lancelot : c'est en effet le cheval qui suit le rythme du voyage et construit le bon chemin. C'est le destrier qui atteint ce gué interdit où, pour réveiller le héros, c'est la figure typique qui agit comme gardien de la zone liminale. Le cheval remplit ici ses fonctions de passeur expert des chemins souterrains.

Come avviene nello sciamanismo, l'ingresso nell'aldilà si compie in stato di trance. Di più. Col grande tema del viaggio estatico nell'altro mondo si fonde il motivo dl cavallo psicopompo, largamente diffuso nella simbolica universale, ma particolarmente frequente nelle tradizioni sciamaniche.¹²⁸

L'aventure de Lancelot se déroule au gré des rencontres en duel et des passages de frontières (généralement liquides, comme il est typique des paysages d'outre-monde, surtout dans la tradition celtique) : c'est un itinéraire par étapes initiatiques qui nourrissent la descente aux Enfers culminant dans le franchissement du Pont de l'Épée et l'atterrissage dans un nouveau cosmos. Les images, les signes et les mots liés au monde souterrain et à la sphère funéraire sont nombreux dans le récit. Le monde du centaure¹²⁹ Meleagant et de son père Bademagu est un endroit d'où il est difficile de revenir, d'où il est impossible de s'échapper. La traversée de la rivière noire et infernale qui la longe, qui impose au chevalier l'épreuve ultime du dépouillement de tous ses biens et de la représentation de soi, donne au chevalier une chance de retrouver la reine, mais n'assure pas le salut de son âme et le retour à la cour arthurienne.

Revenons à la rêverie équestre de Lancelot. La contemplation introspective amène le chevalier dans un état de suspension, entre l'éveil et le sommeil. Historiquement, dormir à cheval n'est pas une situation surprenante : en effet, on trouve souvent des témoignages de cavaliers endormis qui, fatigués par leurs activités militaires, bercés par le balancement de leur torse et pris dans la monotonie angoissante des battements de sabots, laissent, dans leur sommeil, le contrôle total à l'équidé, un animal qui possède un magnifique sens de l'orientation. Cette coutume se retrouve

¹²⁸ Barbieri A., *Verso le case di Ade: modelli sciamanici nel Cavaliere della Carretta*, pp.174-175.

¹²⁹ Rappelons, en effet, que l'aventure narrée commence par l'emprisonnement de Guenièvre par Meleagant. Ce dernier rappelle donc ces êtres maléfiques, mi-homme mi-cheval, originellement situés dans des réalités souterraines et habitués au vol de jeunes femmes et d'épouses : les Centaures.

parfois dans des représentations, d'époques et de lieux différents, centrées sur la figure du cavalier. Nous verrons un autre exemple plus tard. Dans notre cas, cependant, elle acquiert un penchant motivique très particulier, se liant, plutôt qu'à une situation de sommeil réel, à une transe rappelant l'atterrissage du chaman¹³⁰ dans des territoires interdits à l'homme : Eliade¹³¹ nous raconte, par exemple, comment les chamans, à la fin des cérémonies, tombent souvent épuisés et se réveillent comme s'ils étaient plongés dans un profond sommeil. La présence du cheval, animal guide par excellence vers des territoires d'outre-monde, lié à des contextes funéraires et chtoniens, et compagnon privilégié de l'aventure comprise comme dé-coïncidence d'un soi, renforce l'idée d'une expérience quasi mystique.

Lo struttura minima dello schema non sembra riducibile al disotto di questi tre caratteri fondamentali che riguardano la condizione dell'attante e il suo destino: (1) l'eroe solivago è a cavallo, (2) si trova in uno stato di "letargia" o di alterazione psico-fisica (dormiveglia, fantasticheria, vaneggiamento, *excessus mentis*, ecc.), (3) vive un'esperienza fuori dal comune (prova, evento valorizzante, rito di passaggio, visione, ecc.) o riceve una "rivelazione" di portata decisiva che potenzia la sua personalità imprimendo una svolta alla sua "carriera".¹³²

Mais un regard global sur le texte de Chrétien permet de comprendre ce schéma à la perfection : l'arrivée au royaume diabolique de Gorre est en effet précédée de moments saillants en ce sens, comme le maniement exceptionnel de la lance enflammée, la reconnaissance au loin de la procession avec Guenièvre et Méléagant et la contemplation risquée qui y est associée, le héros découvrant sa propre tombe, le pont de l'épée, etc. Tout cela est intégré dans une passion amoureuse ardente qui prend la dynamique de l'amour courtois.

L'observation du schéma du rêve mystique et du voyage dans l'autre monde dans le *Chevalier de la Charrette* est à prendre comme exemple d'une tendance, de temps en temps réactualisée d'une manière différente, que l'on retrouve dans presque toutes les

¹³⁰Le chaman maîtrise les techniques extatiques et connaît donc la cosmologie mystique: « Le chamanisme n'est pas, à proprement parler, une religion, mais un ensemble de méthodes extatiques et thérapeutiques dont le but est d'obtenir le contact avec l'univers parallèle mais invisible des esprits et l'appui de ces derniers dans la gestion des affaires humaines» (Eliade M., I. P. Couliano, *Dictionnaire des religions*, Paris, Presses de la Renaissance, 2016, p.95)

¹³¹ Eliade M., *Le chamanisme et les techniques archaïque de l'extase*, Paris, Payot, 1974, pp. 154-178.

¹³² Barbieri A., *Cavalieri trasognati: il motivo dell'estasi equestre nella Charrette e nel Conte du Graal*, p.63

aventures du narrateur champenois. Si l'on fait abstraction de *Cligès* – une œuvre dotée d'un ensemble de références encore différent – les autres romans du monde arthurien reproduisent souvent l'image d'une zone isolée, confinée, avec des personnages particuliers et le plus souvent sinistres, dans laquelle le chevalier pénètre généralement à la suite d'une zone frontière difficile (souvent aquatique). Et les héros qui se déplacent dans ce cosmos étrange et fascinant qu'est l'espace narratif arthurien sont eux aussi d'une nature bien spéciale : leur surplus d'énergie ne provient pas tant d'une plus grande force (comme cela peut être le cas pour les héros épiques), mais d'une amélioration de la qualité de leurs capacités psycho-physiques. Une valorisation qui va souvent au-delà du spécifique militaire pour se nourrir de modèles religieux, rituels, magiques et de traditions lointaines. Le cheval, dans ce contexte, réhabilite en lui des fonctions anciennes, nourrit son symbolisme le plus canonique.

IV. Des cas exemplaires de réactivation de l'archétype

The sun, by which the knight had chiefly directed his course, was now sunk behind the Derbyshire hills on his left, and every effort which he might make to pursue his journey was as likely to lead him out of his road as to advance him on his journey. After having in vain endeavoured to select the most beaten path, in hopes it might lead to the cottage of some herdsman, or the sylvan lodge of some forester, and having repeatedly found himself totally unable to determine on a choice, the knight resolved to trust to the sagacity of his horse; experience having, on former occasions, made him acquainted with the wonderful talent possessed by these animals for extricating themselves and their riders upon such emergencies.

The good horse, grievously fatigued with so long a day's journey under a rider cased in mail, had no sooner found, by the slackened reins, that he was abandoned to his own guidance, than he seemed to assume new strength and spirit; and whereas formerly he had scarce replied to the spur, otherwise than by a groan, he now, as if proud of the confidence reposed in him, pricked up his ears, and assumed of his own accord a more lively motion. The path which the animal adopted rather turned off from the course pursued by the knight during the day; but, as the horse seemed confident in his choice, the rider abandoned himself to his discretion.

*He was justified by the event; for the footpath soon after appeared a little wider and more worn, and the tinkle of a small bell gave the knight to understand that he was in the vicinity of some chapel or hermitage.*¹³³

L'image de l'homme à cheval, si centrale dans l'art médiéval, est en fait un sujet de prédilection des représentations de tous les temps et de tous les lieux. A partir du moment où la verticalité du cavalier est réalisée, les regards incrédules et fascinés sont toujours suivis de la tentative concrète d'une reproduction dans le langage. Une tentative qui se concrétise ensuite sous la forme d'un réservoir inépuisable de motifs, alimentant ainsi la réactualisation perpétuelle qui concerne notre figure, même dans les cultures et les époques les plus diverses. Nous avons affaire, en somme, à un véritable archétype. Dans cette section, je me propose de sonder, à travers quelques cas exemplaires se rapportant à des espaces temporels postérieurs au Moyen Âge, cette dynamique archétypale, en reprenant plusieurs des motifs qui sont apparus dans la discussion précédente sur la fiction héroïque d'oïl. Il s'agit bien de " quelques cas exemplaires " : un sujet potentiellement inépuisable comme celui-ci est en effet abordé ici sans aucune prétention à construire une argumentation large, systématique et quelque peu préhensible. L'objectif est de réaliser un parcours stimulant à travers de nouveaux textes et de nouvelles images, en essayant de se laisser aller aux suggestions que le comparatisme

¹³³ Walter Scott, *Ivanhoe*, London, Penguin Classics, 2000, p. 139.

nous offre de temps en temps, laissant le geste discursif plus articulé et structuré à des espaces d'étude plus appropriés que le présent.

Commençons ce voyage par l'un des motifs les plus profonds et les plus récurrents de l'union cavalier-cheval : la fonction dirigeante du premier au profit total du second. En effet, l'extrait ci-dessus, tiré du célèbre roman *Ivanhoe* de Walter Scott, nous parle d'un Richard d'Angleterre (dans cet instant du texte connu sous la formulation "Le Noir Fainéant") épuisé – ainsi que sa monture – après un long voyage, et pris dans l'indécision de la route à suivre. L'expérience d'un homme qui a passé une bonne partie de son existence en symbiose avec son cheval suggère paradoxalement qu'il ne devrait prendre aucune décision, qu'il devrait au contraire s'annuler, s'en remettre à la partie de l'union en deux parties qui semblerait la moins adaptée. Lorsque le soleil se couche et que l'obscurité empêche le regard de l'homme de s'orienter, le cheval guide l'aveugle et entrevoit le chemin dans l'obscurité. Le sentiment de ne plus être un simple transporteur suivant les indications de son maître, la liberté qu'il a acquise de déterminer son propre destin et celui de celui qui le chevauche, donnent à l'animal une force et une ingéniosité renouvelées. Ce dernier, déterminé, avance d'une démarche rajeunie sur le chemin forcément juste : le Noir Fainéant arrive à un ermitage où il peut enfin s'arrêter et se rafraîchir.

Nous avons précédemment noté que dans la littérature chevaleresque, notamment la littérature arthurienne, la situation où le contrôle est confié aux seules capacités d'orientation du cheval s'accompagne parfois d'un abandon très particulier, participant d'états de seuil, du cavalier en selle. Ce n'est évidemment pas le cas du cavalier Richard, qui, fatigué après un long voyage et gêné par l'obscurité, connaît par expérience la grande capacité d'orientation des équidés et l'exploite. La situation dans ce cas me semble tout à fait concrète, réaliste, sans qu'il soit nécessaire de s'aventurer trop loin sur des plans interprétatifs. Il existe cependant, dans l'éventail des œuvres que j'ai prises en considération, des situations qui élargissent l'éventail des significations et rappellent – bien que sous la forme d'une lueur très lointaine – les chevauchées extatiques et rêveuses des héros de Chrétien de Troyes.

[...] et lui (de Reixach) apparemment sourd et aveugle (aux coups de feu, aux chants d'oiseaux, au soleil déclinant), morne, absent, se laissant conduire par son cheval, les rênes abandonnées, déjà parvenu ou

*entré dans un autre état, un autre degré, soit de connaissance, soit de sensibilité – ou d'insensibilité – [...].*¹³⁴

Dans ce cas, nous constatons très vite que nous sommes très loin de la situation que racontait Scott. Le capitaine de Reixach – figure centrale incontestable du complexe récit simonien¹³⁵ – nous est dépeint, à cet instant (parmi de nombreux autres) de la mémoire et de l'imagination de Georges, comme un cavalier hors de lui-même et hors du monde. Parmi les nombreuses reconstitutions, réalistes mais toujours incertaines car toutes possibles, que le protagoniste fait du moment précis où le capitaine est sur le point d'être abattu, il y a donc aussi celle qui parle d'un état altéré du cavalier, se trouvant dans un autre plan. Ce guerrier à cheval ne peut manquer de nous rappeler notre Lancelot qui, pris d'une extase amoureuse introspective, perd toutes ses facultés perceptives et atteint le bord du gué grâce à son destrier psychopompe. Ici aussi, la participation à une expérience non humaine, l'atterrissage dans un autre lieu, correspond à un état d'absence perceptive : le cavalier ne voit ni n'entend. La figure debout, dans toute son énigme, avance fermement dans sa composition compacte à travers la dissolution générale des atrocités de la guerre contemporaine : le geste héroïque de notre chevalier ne peut plus être celui de sauver une reine emprisonnée par des êtres diaboliques, mais plutôt celui d'apprendre à mourir, de s'absenter de cette terre pour y accueillir la mort. La figure statuaire, abattue, se fond en elle-même et est absorbée par le sous-sol. Le capitaine de Reixach est énigmatiquement prêt à affronter tout cela : il est déjà sur un autre plan, il est déjà hors de lui-même, et ce grâce aussi à son cheval qui, les rênes abandonnées, est libre de se diriger, lui et son maître, vers la mort.

¹³⁴ Claude Simon, *La Route des Flanders*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982, p. 255.

¹³⁵ C'est en effet l'image qui revient le plus souvent dans les pensées, les rêves et les diverses reconstructions de Georges, et qui, en fait, les stimule d'abord. Voici l'une des premières figurations de cette image énigmatique, qui sera donc l'objectif déclaré de la quête aventureuse (d'une aventure de la pensée et du langage) :

«Il y a des choses que le pire des abandons des renoncement ne peut faire oublier même si on le voulait et ce sont en général les plus absurdes les plus vides de sens celles qui ne se raisonnent ni ne se commandent, comme par exemple ce réflexe qu'il a eu de tirer son sabre quand cette rafale lui est partie dans le nez de derrière la haie : un moment j'ai pu le voir ainsi le bras levé brandissant cette arme inutile et dérisoire dans un geste héréditaire de statue équestre que lui avaient probablement transmis des générations de sabreurs, silhouette obscure dans le contrejour qui le décolorait comme si son cheval et lui avaient été coulés tout ensemble dans une seule et même matière, un métal gris, le soleil miroitant un instant sur la lame nue puis le tout – homme cheval et sabre – s'écroulant d'une pièce sur le côté comme un cavalier de plomb commençant à fondre par les pieds et s'inclinant lentement d'abord puis de plus en plus vite sur le flanc» (Simon, C., op. cit., pp.12-13).

Un autre texte intéressant dans ce sens est celui du reporter et romancier d'origine argentine Joseph Kessel, *Les cavaliers*.¹³⁶ Dès le début, il est nécessaire de souligner que l'histoire se déroule géographiquement en Afghanistan, et donc précisément dans ces mêmes terrains steppiques d'où nous avons vu partir nombre des lignes directrices qui sont canalisées dans la figure du chevalier médiéval.¹³⁷ Dans cet espace géographique, comme nous le dit bien Kessel dans son roman, qui mêle indissolublement le style de la fiction et celui du reportage journalistique, la présence du cheval peut encore être déterminante pour la vie des hommes : sa possession présuppose – et devient un symbole de – richesse et de prestige ; sa bonne conduite, au diapason de celui qui la chevauche, est porteuse de gloire et d'héroïsme,¹³⁸ à travers la participation et la grande performance – qui est une performance militaire, sportive et de parade, comme s'il s'agissait d'un tournoi féodal – au fameux jeu du *bouzkachi*. Nous sommes donc dans un contexte, certes temporellement très éloigné de celui de la littérature d'oïl, mais qui, d'une certaine manière, peut lui être accolé, tant pour l'importance que les steppes afghanes ont eu à l'origine dans la formation du substrat culturel du guerrier à cheval apparu en Occident à la fin de l'Antiquité, que pour la centralité pérenne que la figure hissée en selle possède encore en ces lieux. C'est dans ce cadre que se déroule le voyage aventureux d'Ouroz, l'incomparable *tchopendoz* qui, après avoir honteusement perdu le *bouzkachi* du roi à Kaboul et avoir été transporté à l'hôpital pour une grave fracture de la jambe, décide de ne pas attendre les soins et de rentrer – sur son Jehol – à Maïmana. L'itinéraire qui se dessine au fil du récit prend la forme d'une aventure exceptionnelle, semblable à celles auxquelles Chrétien de Troyes nous a habitués : chaque nouvel obstacle représente une épreuve extraordinaire que seuls notre protagoniste et ses compagnons de route semblent pouvoir affronter ; chaque nouvel atterrissage semble ajouter une pièce à un puzzle infernal varié, dont seuls ceux qui ont

¹³⁶ Joseph Kessel, *Les cavaliers*, Paris, "Collection Folio", Éditions Gallimard, 1967.

¹³⁷ N'oubliez pas que dans le texte de Kessel, la géographie de la steppe est au premier plan, pénétrant la vie quotidienne et l'esprit de ceux qui y vivent. En outre, l'indissolubilité du lien que la steppe elle-même entretient avec la chevauchée est continuellement ressentie :

«Toursène fit face plein Nord. Il se sentit mieux. Dans cette direction, la terre, à l'infini, était pareille à celle qui l'avait toujours porté.

Non loin, à deux heures de galop seulement, l'Amou Daria coulait, le fleuve des steppes. Après commençait le pays russe. Mais, sur l'une comme sur l'autre rive, sur le même sol plat, flottait la même neige en hiver, et, au printemps, poussaient les mêmes hautes herbes. Sur l'une comme sur l'autre rive, on avait le teint de safran, les yeux bridés et le plus magnifiques présent de Dieu était un beau cheval»(Kessel J., op. cit., p.50)

¹³⁸ Total légende est en effet considéré Toursène, père d'Ouroz et vainqueur de nombreux *bouzkachi*.

appris à renoncer à eux-mêmes sortiront. Il est impossible d'indiquer toutes les scènes qui pourraient sans doute s'insérer dans ce travail : je vais simplement tenter d'en mentionner quelques-unes qui, de temps à autre, s'avéreront urgentes dans le déroulement de l'argumentation.

*Ouroz passa après de Mokkhi et de Zéré comme s'il ne les voyait point. L'emportement du combat, le bonheur du défi avaient déjà épuisé leur pouvoir. Les secousses, les torsions auxquelles avait été obligée sa jambe rompue lui valaient un regain de tourment. Contre lui, Ouroz ne connaissait qu'une défense : pousser droit devant, accorder le pas de son cheval au va-et-vient de la scie qui ravageait sa chair, atteindre à un état limite de l'évanouissement et faire en quelque sorte refluer toute la vie dans cet asile de l'homme sans joies ni douleurs, accessible seulement aux jeux de la pensée et des songes. La fièvre et ses cloches, toujours plus sonores, le soleil qui montait vers son zénith avec une lumière blanche de métal en fusion, vinrent au secours d'Ouroz. La souffrance peu à peu se déplaçait comme vers l'extérieur. Elle était toujours là mais ne l'habitait plus. Elle s'accrochait à un cavalier collé à Ouroz, assis sur la selle d'Ouroz qui, pourtant, n'était plus Ouroz. Ce double misérable auquel il avait abandonné sa guenille de corps allait de cahot en cahot, affaissé, écrasé, supplicié. Tandis qu'Ouroz, le véritable, chevauchait, volait au niveau des cimes les plus hautes. Il était ce roc fabuleux et ce roc était lui-même. Il voguait sur les radeaux immenses qui avaient le ciel pour voile. Il caressait les dragons géants auxquels les crêtes servaient de crocs. Et dans les temples dont les montagnes colossales n'étaient que les assises, il trouvait des prières inconnues au plus pieux des fidèles, au plus savant des mullahs et qui dépassaient toutes leurs oraisons en vérité, vertu et lumière.*¹³⁹

Encore une fois une position limite, entre l'évanouissement et le veille. L'onirisme galope dans un état fiévreux qui annule le moi, l'éloigne de lui-même. Le sujet est dédoublé, situé à un autre endroit et pourtant toujours présent là où il était avant, tout comme la douleur. La condition de seuil d'Ouroz n'envisage pas le bonheur ou la tristesse, la joie ou la douleur : tout sentiment, toute perception, dépasse en vol la détermination par les contraires et les assume en soi dans l'atterrissage extatique dans un plan de vie non d'ici, non de l'homme. Un plan dans lequel la différence même entre la mort et la vie est indéchiffrable et insignifiante. Mais ici aussi, comme dans les cas que nous avons l'habitude d'observer, la présence équine est décisive : c'est sa démarche sûre qui permet au protagoniste de se maintenir sans danger dans ces " postures " aux réverbérations chamaniques, dans ces frontières autrement difficiles à habiter sans conséquences inquiétantes. Ici, le rôle du cheval Jehol¹⁴⁰ en tant que psychopompe par rapport à cette âme parcourant les territoires infernaux est résolument explicite : c'est même l'animal qui empêchera le *saïs* Mokkhi – désireux de réaliser les plans de sa bien-aimée Zéré – dans sa tentative de se débarrasser de son maître. Celui-ci, en effet, s'approchant du dos d'Ouroz, devra compter avec le regard hostile et furieux de Jehol,

¹³⁹ Kessel J., op. cit., p.394

¹⁴⁰ Jehol est un cheval tout à fait exceptionnel, d'une intelligence extrême, auquel est associée la formule trompeuse de Cheval Fou :

«- Pourquoi les gens lui donnet-ils ce nom?

- Parce que ce cheval est plus intelligent qu'ils ne peuvent comprendre, dit Toursène sans bouger» (Kessel J., op. cit., p. 64)

qui le fige, le pétrifie et l'intimide. "Jehol marchait toujours", et aux yeux de Mokkhi, si le cavalier devant lui n'est pas mort, alors ce doit être ce chevalier fantôme qui peuple son imagination nourrie de contes anciens.

Notre *tchopendoz* est absorbé dans cette somnolence particulière après avoir affronté des êtres diaboliques – une meute de chiens enragés – qui ont encore et irrémédiablement altéré l'usage de son membre inférieur. C'est l'ultime figuration sinistre du voyage aux enfers, avant la remontée. Le cheval, en effet, arrive, sans recevoir d'ordre particulier du cavalier, au bout d'une série de hauteurs derrière lesquelles, après avoir dépassé les merveilleux lacs de Band-y-Amir, se profile l'étendue steppique qui représente le véritable but final de l'aventure. Même dans cette remontée ardue – impossible pourrait-on dire – vers le monde des hommes, le Cheval Fou montre toute sa détermination, confirmant son caractère exceptionnel.

Changeons maintenant totalement l'espace de référence représentatif et attardons-nous rapidement sur une sortie cinématographique récente. Je parle de l'intriguant thriller western de Jane Campion, *The Power of the Dog*, dans lequel Peter (Kodi Smit-McPhee), entre autres choses, est aussi le protagoniste d'un parcours de formation pour devenir cavalier. En fait, c'est dans cette direction que s'inscrit sa relation particulière et fatale avec l'obsession angoissée de sa sœur Rose (Kirsten Dunst), à savoir Phil (Benedict Cumberbatch). Le jeune garçon semble presque vouloir devenir le double de Phil¹⁴¹ pour pouvoir l'éliminer : la selle est une étape de cette transformation et la proximité des deux est favorisée par leur attirance sexuelle mutuelle non avouée. Peter est un personnage ponctué de nombreux signes de mort : il se caractérise par une pâleur funèbre ; c'est lui qui a retrouvé le corps de son père pendu ; et c'est toujours lui qui se délecte des études anatomiques des cadavres d'animaux (par exemple le lapin). Lorsqu'il part pour la première fois, seul sur son destrier, dans les hautes terres qui entourent le ranch, nous avons déjà le sentiment que le moment de la rupture est proche. Elle se traduit par l'obtention de l'objet de la mort, au terme d'un parcours qui culmine dans la descente périlleuse d'une colline. Peter s'y attaque sans contrôle, les yeux fermés : c'est le cheval qui fait tout. Après avoir franchi cet obstacle, en descendant à un niveau inférieur, notre habile cavalier rencontre la mort : en effet, il se retrouve face à une vache couchée, sans défense, avec en son sein l'arme fatale : l'anthrax. Peter est le héros qui, désormais capable de manipuler les forces funèbres du monde souterrain, les dirige comme il l'entend : le poison s'insinuera dans le corps de Phil comme Peter l'a fait dans son esprit, et la paix familiale sera enfin restaurée.

À partir de ce mouvement dans l'espace qui est un déplacement continu entre différents plans, nous élargissons maintenant notre constellation de motifs, en reprenant et en comparant les éléments observés dans la section précédente. Comme cela a déjà été mentionné à plusieurs reprises, la vitesse et la rapidité exceptionnelles sont toujours associées au mouvement équin, l'intention étant de les mettre en valeur de manière positive. Les textes déposés pour ce troisième chapitre ne font pas exception à la règle,

¹⁴¹ Après tout, c'est ce qu'il dit lui-même.

et nous y trouvons des procédures analogiques qui ressemblent beaucoup à celles typiques de la littérature d'oïl.

*[...] les chevaux avançant avec cette formidable lenteur, cette totale absence de hâte que l'on rencontre seulement chez les êtres ou les choses (boxeurs, serpents, avions) capables de frapper, d'agir ou de se déplacer à un foudroyante vitesse*¹⁴²

- Je crois que ce cheval est en bonne condition, dit enfin Toursène pour lui-même.

Deux enjambées portèrent Mokkhi auprès de lui.

*- Bonne condition ! s'écria le jeune homme. Oh, mon maître, ces mots sont très petits ! Mets des ailes à ce cheval, et il n'ira pas plus vite dans la steppe qu'il ne le fait aujourd'hui. Donne-lui dix étalons sauvages à combattre et il va les dévorer. Demande-lui n'importe quoi, et il comprendra, il obéira mieux que le serviteur le plus intelligent et le plus fidèle... Ce cheval, c'est... c'est...*¹⁴³

Les deux extraits de la littérature française la plus proche de notre époque, bien qu'extrêmement différents, dénotent une focalisation commune sur le mouvement rapide du cheval et utilisent tous deux une image ailée pour le décrire métaphoriquement. Joseph Kessel nous parle d'un Mokkhi largement enthousiasmé par la présence de ce "Cheval Fou", et prend immédiatement soin d'en louer les caractéristiques les plus évidentes. L'efficacité combative contre les bêtes sauvages, ainsi que la loyauté et l'écoute qu'il est capable de donner à son cavalier, sont accompagnées d'une chevauchée exceptionnelle. Si exceptionnelle que c'est comme s'il avait des ailes : les ajouter ne ferait guère de différence. Ainsi revient l'association avec l'imagerie ailée, dont nous savons qu'elle est enracinée dans les représentations et les cultures les plus anciennes, ainsi que dans les textes médiévaux examinés précédemment. Et il en va de même chez Claude Simon, avec une petite mais importante différence : les ailes – qui renvoient probablement à des images ornithologiques – que l'on observe dans *Les Cavaliers* (et dans la littérature d'oïl) sont remplacées ici par celles de l'avion. Le glissement est trivial et évident, et il n'est pas nécessaire de le motiver, mais il soulève une question que je trouve très intéressante : comment évolue la représentation de la présence équine dans les contextes militaires modernes ? Et les motifs, les formules de représentation, qui lui ont été longtemps associés, souvent enracinés dans les rituels et les coutumes quotidiennes de civilisations plus lointaines, sont-ils en train de se glisser dans les nouvelles présences technologiques qui peuplent les guerres plus proches de nous et qui finissent par réduire à néant l'utilité du cheval au combat ? Il me semble donc intéressant, en partant de la perspective des représentations de la chevalerie, d'observer, de manière comparative, les refrains et les glissements dans un contexte où la chevalerie n'existe plus ou a un rôle subordonné. Nombreux sont, par exemple, les narrateurs contemporains qui ont trouvé dans la figure élevée, droite et imposante du centaure du chevalier médiéval un pendant utile pour souligner la nature cruelle, gluante, brutale et reptilienne de la guerre des tranchées qui, au lieu de galoper sur la selle d'un destrier,

¹⁴² Simon C., op. cit., P.186.

¹⁴³ Kessel J., op. cit, P. 61.

présente l'ignoble rampement de l'homme sans défense contre ses propres armes. Et un exemple probablement évocateur est représenté par le texte de Simon, *La Route des Flandres*, où nous lisons une longue scène dans laquelle, plongés dans l'obscurité de la nuit, Georges et ses camarades de bataillon rampent à travers les prés : la présence du cheval est souvent sollicitée, et même notre protagoniste s'y associe, se demandant d'ailleurs s'il n'y aurait pas une chance que lui aussi se mette à brouter l'herbe, afin d'apaiser en partie sa faim.

En poursuivant un instant dans ce sillage de la comparaison entre la modernité et l'antiquité (surtout médiévale), et en revenant momentanément à la référence typique à l'agilité équine, l'art futuriste italien présente alors un intérêt particulier. En effet, le cheval courant y est un sujet de prédilection : l'éloge du dynamisme, de la force, de la puissance et de l'élan irrésistible est souvent assorti à la représentation virtuose, tourbillonnante et expressionniste de notre animal. Regardez les œuvres de Boccioni in primis, de Carlo Carrà, d'Alessandro Bruschetti. Le lien avec les nouvelles technologies, avec la *città che sale* et grandit de manière rapide et imposante, avec les nouvelles machines qui peuplent les rues de cette même ville grouillante, est dans l'art futuriste continuellement renforcé. Le cheval est cette antiquité qui ressemble le plus au présent que le Futuriste veut construire.

En tout état de cause, un tel argument nécessiterait un geste de réflexion beaucoup plus large et profond pour être réellement remis en question avec une meilleure formulation qu'une simple suggestion ou allusion telle que celle proposée ici. J'archive donc le thème avec une dernière référence, cette fois-ci cinématographique. Le cheval Joy, sous la direction de Steven Spielberg dans *War Horse*, est placé à un certain moment de l'affrontement militaire face à un char de combat qui s'en approche de manière inquiétante, avec toute sa monstrueuse maladresse. C'est l'ancienne guerre face à la nouvelle, celle des technologies lourdes et destructrices. Le cheval courant franchit la lourde masse métallique d'un bond spectaculaire, à la limite du réalisme, avant de s'échapper rapidement dans une zone frontalière où il est destiné à représenter un moment de paix et de tranquillité entre les deux côtés, entre les hommes. Comme si l'être humain devait se mirer dans la douleur de cet animal si semblable à lui pour faire une trêve – momentanée bien sûr – à la violence qu'il exerce sur lui-même et sur les autres. Le char d'assaut est-il le symbole, par opposition au sang pur, de l'annulation de cette possibilité, pourtant instantanée, d'un apaisement entre des hommes en guerre ? N'est-ce pas un symbole de la dépersonnalisation croissante de celle-ci ?

La rapidité du destrier, nous l'avons vu, est décisive dans le contexte médiéval lorsqu'elle culmine dans l'impact avec une formation adverse de centaures. Le lance-contre-lance des chevaliers et le tête-à-tête des chevaux est l'image qui représente le mieux le combat médiéval, comme nous l'avons vu en détail. Walter Scott, tout comme il nous permet de confirmer cette réalité militaire et culturelle, nous donne en même temps la possibilité de ne pas oublier ces personnages et ces dynamiques de combat souvent laissés de côté par les filtres idéologiques des récits d'oïl. De ce point de vue, le long siège du château de Torquilstone de Front-de-Boeuf est un bon exemple.

L'escarmouche – en l'occurrence l'enlèvement d'un petit groupe de voyageurs non banals¹⁴⁴ – qui prend racine sur des rivalités de longue date – comme celle entre les Normands et les Saxons justement – est suivie de nombreuses dynamiques de dévastation et de sièges de châteaux. Dans ce dernier cas, comme le confirme amplement le texte de Scott, il y a non seulement la présence de nombreuses stratégies pour contourner l'adversaire, mais aussi l'utilisation décisive et prépondérante des armes de jet. Mais, comme nous l'avons dit, *Ivanohe* est aussi le lieu des images les plus cristallisées dans l'imagerie liée à la chevalerie, et il ne peut donc manquer la confrontation directe, le choc réciproque et spéculaire, l'impact tonitruant entre deux camps opposés ou entre deux unités individuelles de duel. Voici deux exemples éloquentes :

When the two champions stood opposed to each other at the two extremities of the lists, the public expectation was strained to the highest pitch. Few augured the possibility that the encounter could terminate well for the Desinherited Knight, yet his courage and gallantry secured the general good wishes of the spectators.

The trumpets had no sooner given the signal, than the champions vanished from their posts with the speed of lightning, and closed in the centre of the lists with the shock of a thunder-bolt. The lances burst into shivers up to the very grasp, and it seemed at the moment that both knights had fallen, for the shock had made each horse recoil backwards upon its hams. The address of the riders recovered their steeds by use of the bridle and spur, and having glared on each other for an instant with eyes which seemed to flash fire through the bars of their visors, each made a demi-volte, and retiring to the extremity of the lists, received a fresh lance from the attendants.

*A loud shout from the spectators, waving of scarves and handkerchiefs, and general acclamations, attested the interest taken by the spectators in this encounter;*¹⁴⁵

*The trumpets sounded as he spoke – the spears of the champions were at once lowered and placed in the rest – the spurs were dashed into the flanks of the horses, and the two foremost ranks of either party rushed upon each other in full gallop, and met in the middle of the lists with a shock, the sound of which was heard at a mile's distance.[...] The champions thus encountering each other with the utmost fury, and with alternate success, the tide of battle seemed to flow now toward the southern, now toward the northern extremity of the lists, as the one or the other party prevailed. Meantime the clang of the blows, and the shouts of the combatants, mixed fearfully with the sounds of the trumpets, and drowned the groans of those who fell, and lay rolling defenceless beneath the feet of the horses. The splendid armour of the combatants was now defaced with dust and blood, and gave way at every stroke of the sword and battle-axe. The gay plumage, shorn from the crest, drifted upon the breeze like snow-flakes. All that was beautiful and graceful in the martial array had disappeared, and what was now visible was only calculated to awake terror or compassion.*¹⁴⁶

Dans les deux cas, nous nous trouvons à l'intérieur du prestigieux tournoi d'Ashby-de-la-Zouche, où sont présents non seulement les meilleurs chevaliers et dames du pays, mais aussi le roi John lui-même avec toute sa suite. Le premier extrait concerne un duel vis à vis entre le "chevalier déshérité" (c'est-à-dire Ivanohe) et le templier Brian de Bois

¹⁴⁴ Là encore, comme dans le cas de Méléagant, De Bracy, Front-de-Boeuf et Brian de Bois Guilbert adhèrent à l'image de centaures enlevant des jeunes femmes et bellicistes.

¹⁴⁵ Scott W., op. cit., p.83.

¹⁴⁶ Ibid., pp. 111-2.

Guilbert. Ce dernier, sur le point de rapporter le prix du jour, est surpris par la présence du nouveau venu inconnu, assez courageux pour le défier même avec arrogance. L'excitation du public est à son comble et de la clameur confuse naît une suspension silencieuse du souffle lorsque les deux prétendants prennent place aux deux extrémités du terrain. Comme les deux côtés d'un élastique qui, tirés vers l'extérieur jusqu'au point de tension maximale, se retournent vers le centre en un clin d'œil, les deux concurrents, une fois la distance maximale fixée entre eux, se lancent vers le même point avec toute la fureur et la vitesse possibles. Cette rencontre ne peut que rappeler le fracas du tonnerre qui suit la trajectoire fulgurante de l'éclair vers la terre. L'impact est irrésistible, il est destructeur et conduit à la désintégration de l'armure. Les deux combattants semblent pris dans une danse macabre qui prévoit des destins identiques pour chacun d'eux : comme s'ils se regardaient dans un miroir, ils trouvent tous deux un homologue qui suit leurs mouvements. Mais vient la rupture du miroir et de l'équilibre. Pour ce qui est du deuxième extrait rapporté, la situation n'est pas trop différente si ce n'est que dans ce cas, ce sont deux collectifs qui s'affrontent et non plus seulement deux guerriers. Les trompettes sonnent et les premiers rangs des deux formations avancent sans crainte l'un contre l'autre. Une fois de plus, le fracas inquiétant se répercute sur de grandes distances. Il s'ensuit un moment d'équilibre dans lequel les premiers rangs se battent et les seconds n'interviennent que lorsque cela est nécessaire pour boucher les trous d'une fuite. La confrontation est décrite avec l'image de la marée, qui suppose une vue d'en haut, de l'ensemble, avec la ligne de contact qui se déplace d'un côté à l'autre en fonction de la dynamique de la force entre les deux factions. Le champ se remplit de corps inertes, écrasés par le poids de leurs propres chevaux ou renversés à longue distance de ceux-ci, leur armure ne brillant plus. La fête est devenue cruelle, et dans l'espace sonore confus des cris du public, des trompettes qui sonnent et du métal qui s'entrechoque, l'image est poussiéreuse, confuse et certainement moins prestigieuse. L'excitation du spectateur ne diminue pas. Une fois cet affrontement terminé, dans les jours suivants du tournoi, il y aura éventuellement de la place pour des compétitions d'armes de jet, mais la partie la plus importante a déjà été jouée.

J'aborde la fin de cette chevauchée rapide et haletante parmi les petits fragments d'une gamme de motifs reconfigurés et d'un archétype auquel on ne peut que faire allusion, par une focalisation sur les noyaux symboliques, les plus brûlants, du cheval, du cavalier et de la chevauchée. Le texte qui me semble le plus approprié à la réalisation de cette intention est la *Route des Flandres*, déjà citée, dont la structure et les thèmes ne peuvent que mettre en valeur la présence équine dans ses traits les plus originaux et les plus propres. Le roman de Simon, en fait, est un roman de la dissolution : autant le monde autour des cavaliers qui avancent sur la route se dissout, autant le capitaine Reixach se dissout, autant la possibilité que la quête de Georges réussisse se dissout. D'une part, tout se décompose et se multiplie, d'autre part, l'atmosphère de la guerre donne un sentiment apocalyptique, de retour au chaos primordial. La puissance angoissante du temps pénètre les corps des acteurs ; l'impossibilité de saisir le temps comme unique et linéaire pénètre l'esprit du narrateur.

[...] mais à présent je n'entendais plus que sa voix il faisait noir de nouveau et on ne voyait plus rien et toute la connaissance du monde que nous pouvions avoir c'était ce froid cette eau qui maintenant nous pénétraient de toutes parts, ce même ruissellement obstiné multiple omniprésent qui se mélangeait semblait ne faire qu'un avec l'apocalyptique le multiple piétinement des sabots sur la route, et cahotés sur nos montures invisibles nous aurions pu croire que tout cela (le village la grange la laiteuse apparition le cris le boiteux l'adjoint la vieille folle tout cet obscur et aveugle et tragique et banal imbroglio de personnages déclamant s'injuriant se menaçant se maudissant trébuchant dans les ténèbres tâtonnant jusqu'à ce qu'ils finissent par se cogner contre un obstacle une machine cachée là dans l'obscurité (et même pas pour eux, même pas spécialement à leur intention) qui leur exploserait en pleine figure en leur laissant juste le temps d'entrevoir pour la dernière fois (et probablement la première) quelque chose qui rassemble à de la lumière) que tout cela n'avait existé que dans notre esprit : un rêve une illusion alors qu'en réalité nous n'avons peut-être jamais arrêté de chevaucher chevauchant toujours dans cette nuit ruisselante et sans fin continuant à nous répondre sans nous voir ...¹⁴⁷

Le martèlement monotone des sabots des cinq chevaux piétinant leurs ombres ne marchant pas exactement à la même cadence de sorte que c'était comme une crépitement alternant se rattrapant se superposant se confondant par moments comme s'il n'y avait plus qu'un seul cheval, puis se dissociant de nouveau se désagrégeant recommençant semblait-il à se courir après et cela ainsi de suite, la guerre pour ainsi dire étale pour ainsi dire paisible autour de nous, le canon sporadique frappant dans les vergers déserts avec un bruit sourd monumental et creux comme un porte en train de battre agitée par le vent dans une maison vide, le paysage tout entier inhabité vide sous le ciel immobile, le monde arrêté figé s'effritant se dépiautant s'écroulant peu à peu par morceaux comme une bâtisse abandonnée, inutilisable, livrée à l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps.¹⁴⁸

Les derniers mots du second extrait suffiraient à comprendre le sens des deux passages cités : " l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps ". L'atmosphère de la première partie textuelle est infernale : l'obscurité, les ténèbres, la foule agitée d'âmes tragiques, la désintégration... le tout accompagné par l'écoulement de l'eau, par le martèlement monotone des sabots des chevaux : symboles d'une avancée inexorable vers les plus sombres abysses, avec la seule possibilité souhaitable d'entrevoir au moins une dernière lueur de lumière, celle de la mort. Le deuxième extrait, clôture fascinante du roman, surpasse même la diablerie des lieux précédents au profit d'un vide apocalyptique : rien ne règne que le désert, l'abandon, les décombres et le fragment. Le chevauchement confus des battements de sabots, le martèlement incessant de la progression des cinq cavaliers, est sublimé en une structure de répétitions et de réponses continues, qu'il semble n'y avoir qu'un seul cavalier qui avance sur le chemin. Le bruit des pas du cheval qui conduit ce fantôme parmi les fantômes ponctue l'irrésistible fuite du temps. Nous nous situons donc dans cette gamme de significations qui voit dans le cheval le mouvement inquiétant et néfaste du progrès du temps, exprimé ici surtout par le son cadencé et pérenne des sabots. Robert Bresson fait de même pour son *Lancelot du Lac* : la composante sonore de son film a une valeur rare, non négligeable, et un sentiment déterminant même pour l'étanchéité de toute la structure de l'œuvre. Le passage d'une scène à l'autre est souvent évoqué, précédé, par le

¹⁴⁷ Simon C., op. cit., p. 311-2

¹⁴⁸ Ibid., p.354

son hors-champ d'un hennissement ou, encore, d'un piétinement de sabots. Tout culmine puissamment dans la course finale sonore du cheval noir, sans cavalier en selle, qui se déroule inexorablement, alternant avec des scènes de décomposition fatale de l'union chevaleresque, comme la fuite menaçante et destructrice du temps.

Je conclus ce travail par une représentation irremplaçable par sa pertinence, capable de réunir la plupart des motifs abordés et de créer une image bouleversante et énigmatique. Je parle de la gravure d'Albrecht Dürer de 1513 communément appelée *Le Chevalier, la Morte et le Diable*, mais initialement nommée par l'auteur lui-même avec le simple *Cavalier (Reuther)*. Le chef-d'œuvre d'ombre et de lumière de l'artiste de Nuremberg illustre la présence imposante d'un chevalier droit, chevauchant un destrier puissant et musclé, le regard fixé droit devant lui. Le guerrier possède les deux armes offensives qui caractérisent le chevalier médiéval – et en général l'image que nous attendons de notre construction culturelle lorsque nous pensons au combattant archi-armé – et qui présupposent une dynamique martiale proche, au corps à corps. Les arcs et les flèches n'ont pas leur place ici. De part et d'autre de notre héros, le monstrueux et l'inférieur sortent des souterrains : d'un côté, au sommet d'un canasson, la Mort ; de l'autre, derrière le nôtre, un être diabolique fait d'un amalgame de traits animaliers, bestiaux, et portant une faux. Sans oublier le crâne semé sur le chemin de l'homme, dans un coin de la gravure. Le cheval est strictement en mouvement, au trot, dans un environnement sauvage, loin du village, de la cour, que l'on voit s'élever en arrière-plan : comme si le chevalier partait à l'aventure, pleine d'obstacles, d'épreuves insurmontables, nécessitant une descente infernale avant l'ascension héroïque. Sur ce parcours, un autre animal psychopompe qui a (comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire) quelques éléments avec les équidés : le chien. Un autre être lié aux forces chthoniennes du sous-sol, à l'eau, à la lune, à la mort. Dernier élément à ne pas oublier. Le plus important. Le sablier, le Temps, dans les mains de la Mort.

V. Remarques finales

La cavalcade qui a été proposée à travers un dialogue étroit avec les portions textuelles de la gamme littéraire considérée, a peut-être été trop rapide sur certains points, elle apparaît peut-être comme peu cohérente, très confuse. Mais je crois qu'il a au moins donné une idée de certains des nombreux traits à garder à l'esprit, des innombrables implications que le guerrier monté et le cheval portent, et de l'ampleur des perspectives qu'une telle enquête exige.

La figure du cavalier n'est qu'esquissée, mais on peut déjà entrevoir quelque chose d'important. Cette esquisse, en effet, sera certainement en mouvement : c'est le dynamisme, le mouvement dans l'espace, qui représente le trait le plus décisif, à mon avis, de l'union centaurique. Rarement en effet le cavalier nous est donné dans une situation statique, et chaque fois qu'il se produit c'est un moment de passage – le résultat d'un mouvement antérieur et immédiatement orienté vers le suivant – peut-être aussi destiné à mettre en évidence la verticalité supérieure de la soudure. Que ce soit pour partir en guerre ou pour percuter l'adversaire avec la plus grande intensité possible, que ce soit pour pénétrer dans la forêt aventureuse ou franchir les frontières entre différents mondes, le chevalier chevauche, sans jamais s'arrêter. Le chevalier : aussi inarrêtable que la fuite du temps.

Dans le récit héroïque d'oïl, nous avons vu comment il traverse aussi un moment de grande réalisation idéologico-culturelle du combattant occidental. En effet, rappelons que notre héros ne fait usage que de la lance et de l'épée, armes qui présupposent un combat rapproché. C'est dans la technique de la collision frontale que se définit le centaure médiéval, dans un contexte militaire, avec des traits plus définis, dans toute sa force traumatique. L'Art occidental de la guerre a donc dans le guerrier monté dans un contexte féodal, l'un de ses moments les plus intenses.

Le cavalier hérite des traits symboliques du cheval : figure par excellence du dynamisme et, grâce à lui, de l'au-delà, le cheval possède un double statut symbolique, associé à l'origine aux ténèbres du monde chthonien mais bientôt élevé à la dimension uranique-solaire. La double valeur symbolique, main dans la main avec celle typique du héros – qui est celui qui sauve en tuant, qui est celui qui détruit

le monstrueux parce qu'il participe au monstrueux – constitue le noyau de base indispensable pour une analyse du chevalier dans ses diverses réactualisations.

L'étude du mouvement du nôtre est immédiatement apparue comme la question la plus brûlante du guerrier monté, et il est vite apparu comment le mouvement linéaire horizontal est souvent accompagné d'un autre – explicite ou non dans le texte – qui concerne plutôt l'axe vertical. S'appuyant sur le sens de l'orientation du cheval, connaisseur hors pair des voies souterraines et en même temps moyen privilégié d'ascensions rapides, le chevalier brise les plans, dépasse les limites, se décale vers un au-delà. Le chevalier qui se déplace dans l'espace se heurte à l'extérieur, à cet Autre qui nécessite une inévitable sortie de soi pour pouvoir l'affronter. L'extérieur se révèle pour l'essentiel de manière inquiétante. Pour l'absorber de manière féconde dans la sienne ou pour l'expulser comme nuisible, le chevalier est obligé de sortir de ses propres limites pour aller dans le sens du mystérieux. Une union ferme avec son destrier ou son palaphor peut faire une réelle différence, comme nous l'avons vu.

Le cavalier vit à cheval, se déplace à cheval, se bat à cheval et à cheval réalise son existence comme une déviation continue de l'inertie, de la stase, d'un monde déjà décidé vers lequel coïncider signifierait participer à une stagnation dangereuse. Le cavalier est la possibilité de dé-coïncidence, comprise comme suit :

Si dé-coïncider c'est sortir de l'adéquation d'un "soi", de son adaptation en un monde, et cela par soi-même, c'est là ce que signifie proprement exister. Ou si « ex-ister », c'est littéralement « se tenir hors » (du latin théologique : ex-sistere), cela signifie d'abord hors de l'adéquation-adaptation qui, se comblant, s'obstrue ; qui, se saturant, ne laisse plus advenir et s'inventer. [...] C'est en dé-coïncidant d'avec elle-même, c'est-à-dire en ouvrant une brèche dans sa normalité acquise (dans sa fonctionnalité admise), en osant un « écart », en somme, que la vie, défaisant toute possibilité d'essence, se promeut, dans l'homme, en existence ; qu'elle s'avive et se qualifie.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Jullien F., *Dé-coïncidence. D'où viennent l'art et l'existence*, Le Livre de Poche, Grasset, pp. 16-17, 2017.

VI. Bibliographie

1. Bibliographie primaire

- *Aliscans*, texte établi par Claude Régnier, présentation et notes de Jean Subrenat, traduction revue par Andrée et Jean Subrenat, Paris, « Champion Classiques », Honoré Champion, 2007.
- *Aspremont*, présentation, édition et traduction par Suard François, Paris, «Champion Classiques», Honoré Champion, 2008.
- Benoît de Saint-Maure, *Le Roman de Troie*, édition et traduction par Baumgartner Emmanuèle, Paris, « Lettres Gothiques », Le Livre de Poche, 1998.
- Bérroul, *Tristano e Isotta*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2013.
- Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poiron. Avec la collaboration d’Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre, Karl D. Uitti et Philippe Walter, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1994.
- *Fierarbras*, éditée par Marc Le Person, Paris, Honoré Champion, 2003.
- *Girart de Vienne*, traduction en français moderne par Bernard Guidot, Paris, «Classiques français du Moyen Âge. Traductions», Honoré Champion, 2006.
- *Gormund e Isembart*, a cura di Ghidoni Andrea, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2013.
- *La Canzone di Guglielmo*, a cura di Fassò Andrea, Roma, «Biblioteca Medievale», Carocci, 2000.
- *La Chanson de Roland*, introduction e testo critico di Cesare Segre, a cura di Mario Bensi, Milano, Rizzoli Bur, 2019.
- *La Chanson de Girart de Roussillon*, traduction, présentation et notes de Micheline de Combarien du Grès et Gérard Gourian, Paris, «Lettres Gothiques», Le Livre de Poche, 1993.

- *Le Roman d'Éneas*, édité, traduit et présenté par Aimé Petit, Paris, «Lettres Gothiques», Le Livre de Poche, 1997.
- *Le Roman de Thèbes*, traduction, présentation et notes par Francine Mora, Paris, «Lettres Gothiques», Le Livre de Poche, 1995.
- Omero, *Iliade*, introduzione e traduzione di Cerri Giovanni, commento di Gostoli Antonietta e un saggio di Schadewalt Wolfgang, Milano, Bur Rizzoli, 2018
- Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 2015.
- *Renaut de Montauban*, édité par Thomas Jacques, Genève, Droz, 1989.
- Scott Walter, *Ivanhoe*, London, Penguin Classics, 2000.
- Simon Claude, *La Route des Flanders*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982.
- Kessel Joseph, *Les cavaliers*, Paris, "Collection Folio", Éditions Gallimard, 1967.
- Zafón Carlos Ruiz, *La città di vapore. Racconti*, Milano, Mondadori, 2021.

2. Bibliographie secondaire

- Aguiriano B., « Le cheval et le départ en aventure dans Les Romans de Chrétien de Troyes », dans *Le cheval dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1992, pp. 11-27.
- Altheim Franz, *Il volto della sera e del mattino. Dall'Antichità al Medioevo*, Bari, L'Arco e la Corte, "Primordia", 2019.
- Baragli Paolo, «Il cavallo e il suo cavaliere: uno sguardo etologico tra medioevo e tempi moderni», in CARDINI Franco, MANTELLI Luca (dir.), *Cavalli e cavalieri. Guerra, gioco, finzione*, Pisa, Pacini Editore, 2011, pp. 195-204.
- Barbero Alessandro, «Il cavallo come risorsa bellica: costi, obblighi, risarcimenti», in CARDINI Franco, MANTELLI Luca (dir.), *Cavalli e*

- cavalieri. Guerra, gioco, finzione*, Pisa, Pacini Editore, 2011, pp. 137-162.
- Barbieri Alvaro, *Angeli sterminatori: paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'oïl*, Padova, Esedra, 2017
 - Barbieri Alvaro, «Cavalieri trasognati: il motivo dell'estasi equestre nella Charrette e nel Conte du Graal» in «*Tra chiaro e scuto*» *Studi offerti a Francesco Zambon per il suo settantesimo compleanno*, a cura di D. Mariani, S. Scartozzi e P. Taravacci, Trento, "Labirinti 180", Università degli Studi di Trento, 2019, pp. 53-76.
 - Barbieri Alvaro, « Face to face : tre schede sull'immaginario dell'impatto nelle ideologie guerriere e nelle narrazioni cavalleresche della Francia feudale » in *Anche le rose. Scritti per Paola Mura*, Padova, CLEUP, 2020, pp. 188-212.
 - Barbieri Alvaro, «Luce e colori : l'epifania demonica dei cavalieri (Le Conte du Graal, vv. 125-158)» in *Italica Belgradensia (numero speciale). Studi in onore di Mirka Zogović*, Belgrado, Università di Belgrado, 2019, pp. 19-42.
 - Barbieri Alvaro, «Verso le case di Ade: modelli sciamanici nel Cavaliere della Carretta», in *Eroi dell'estasi. Lo sciamanismo come artefatto culturale e sinopia letteraria*, a cura di A. Barbieri, Verona, Fiorini, 2017, pp. 157-214;
 - Cardini Franco, *Alle radici della cavalleria medievale*, Bologna, il Mulino, 2014.
 - Chevalier Jean et Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, «Bouquins», Robert Laffont / Jupiter, 1982.
 - Diamond Jared, *De l'inégalité parmi les sociétés. Essai sur l'homme et l'environnement dans l'histoire*, Paris, Gallimard, 2000.
 - Donà Carlo, « Cavallo e cervo », in «*Sonò alto un nitrito*». *Il cavallo nel mito e nella letteratura*, COCCO Silvia, ZAMBON Francesco (dir.), Pacini Editore, Pisa, 2012, pp.11-36.
 - Donteville H., *La mythologie française*, Paris, Payot, 1998.

- Drews Robert, *Guerrieri a cavallo. I primi cavalieri in Asia centrale e in Europa (4000-900 a.C.)*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2010.
- Dubost Francis, « De quelques chevaux extraordinaires dans le récit médiéval : esquisse d'une configuration imaginaire », dans *Le cheval dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1992, pp. 187-208.
- Duby Georges, *Guglielmo il Maresciallo. L'avventura del cavaliere*, Roma-Bari, Laterza, 2016.
- Duby Georges, *La domenica di Bouvines*, Torino, Einaudi, 2010.
- Duby Georges, *La société chevaleresque. Hommes et structures du Moyen Âge (I)*, Paris, Flammarion, 1988.
- Dumézil Georges, *Gli dèi dei Germani*, Milano, Adelphi, 1991.
- Dumézil Georges, *Le problème des centaures*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1929.
- Durand Gilbert, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, «La scienza nuova /144», Edizioni Dedalo, 2013 (ristampa edizione 2009).
- Eliade Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1974.
- Flori Jean, *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1999.
- Fuksas Anatole Pierre, *Chrétien de Troyes e il realismo del romanzo medievale*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2018.
- Grillo Paolo e Settia Aldo (a cura di), *Guerre ed eserciti nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2018.
- Hanson V. David, *Warfare and Agriculture in Classical Greece*, 1983 Giardini, Pisa.
- Hanson V. David, *Massacri e cultura*, Milano Garzanti, 2002.
- Hanson V. David, *Una guerra diversa da tutte le altre. Come Atene e Sparta combattevano nel Peloponneso*, Milano, Garzanti, 2008.
- Hanson V. D. *L'Arte Occidentale della Guerra. Descrizione di una battaglia nella Grecia classica*, introduzione di J. Keegan, Milano Utet, 2017.

- Hanson V.D. *Il volto brutale della guerra. Okinawa, Shiloh e Delio: tra battaglie all'ultimo sangue*, Milano, Mondadori, 2019.
- Hüe Denis, «L'orgueil du cheval» dans *Le cheval dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1992, pp. 257-276.
- Jullien François, *Dé-coïncidence. D'où viennent l'art et l'existence*, Le Livre de Poche, Grasset, 2017.
- Keegan John, *A History of Warfare*, New York, Vintage Books, 1994.
- Keegan John, *Il volto della battaglia. Anzicourt, Waterloo, la Somme*, Milano, il Saggiatore, 2010.
- Lazzi Giovanna, «Un mito chiamato cavallo» in CARDINI Franco, MANTELLI Luca (dir.), *Cavalli e cavalieri. Guerra, gioco, finzione*, Pisa, Pacini Editore, 2011, pp. 7-20.
- Ligato Giuseppe, « « Uomo a terra ! ». Il disarcionamento del miles medievale nella tattica e nella mentalità cavalleresche », in CARDINI Franco, MANTELLI Luca (dir.), *Cavalli e cavalieri. Guerra, gioco, finzione*, Pisa, Pacini Editore, 2011, pp. 109-136.
- Montesano Marina, « Il “cavaliere infernale”. Riflessioni su un tema “folklorico” », in CARDINI Franco, MANTELLI Luca (dir.), *Cavalli e cavalieri. Guerra, gioco, finzione*, Pisa, Pacini Editore, 2011, pp. 217-228.
- Parker Geoffrey (éd.), *The Cambridge Illustrated History of Warfare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Pastoureau Michel, *La vie quotidienne en France et en Angleterre au temps des chevaliers de la Table ronde*, Paris, Hachette, 1976.
- Pastoureau Michel, *Medioevo Simbolico*, Bari, Laterza, 2018.
- Planche Alice, «De quelques couleurs de robe» dans *Le cheval dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1992, pp. 401-414.
- Propp Vladimir Jakovlevič, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Bollati Boringhieri editore, 2012

- Saccone Antonio Descrizione e azione: la singolar tenzone nei romanzi di Chrétien de Troyes, in M. Liborio (a cura di), *Le forme del romanzo medievale. La descrizione*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1991, pp.71-81.
- Salvarani Renata, “Il cavallo fra svago e addestramento, gioco e diporto”, in CARDINI Franco, MANTELLI Luca (dir.), *Cavalli e cavalieri. Guerra, gioco, finzione*, Pisa, Pacini Editore, 2011, pp. 177-196.
- Scurati Antonio, Un sanguinoso desiderio di luce. Le forme della guerra come invenzione letteraria , in Rosso Stefano (a cura di), *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, Verona, Ombre Corte, 2006, pp.17-29.
- Sidebottom Henri, *La guerra nel mondo antico*, Bologna, il Mulino, 2014.
- Sun Tzu, *L'arte della guerra*, Milano, Mondadori, 2017.
- Walther Philippe, *Dictionnaire de Mythologie arthurienne*, Paris, Imago, 2014.
- Walther Philippe, «Le cheval dans la mythologie arthurienne», in «*Sonò alto un nitrato*». *Il cavallo nel mito e nella letteratura*, COCCO Silvia, ZAMBON Francesco (dir.), Pacini Editore, Pisa, 2012, pp. 121-134.
- Zimmer Heinrich, *Il re e il cadavere*, Milano, Adelphi, 2021.
- Zumthor Paul, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Bologna, il Mulino, 1990.

3. Filmographie

- Ford John, *Fort Apache*, Argosy Pictures, 1948.
- Ford John, *I cavalieri del Nord Ovest (She Wore a Yellow Ribbon)*, Argosy Pictures, 1949.
- Ford John, *Rio Grande*, Republic Pictures, 1950.

- Spielberg Steven, *War Horse*, Amblin Entertainment-The Kennedy/Marshall Company-DreamWorks, 2011.
- Campion Jane, *Il potere del cane (The Power of the Dog)*, See-Saw Films-Bad Girl Creek Productions-Max Films, 2021.
- Sorrentino Paolo, *Il Divo*, Indigo Film-Parco Film-Babe Films-StudioCanal, 2008.
- Bresson Robert, *Lancelot du Lac*, Michel Choquet, Alfredo Bini per Mara/Laser/ORTF/Gerico Sound,1974.

DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

PRENOM : Gianluca.....

NOM : Di Teodoro.....

DATE : 03/06/2023.....