

La *Tavola Ritonda* : le joug et le jeu de la chevalerie

The *Tavola Ritonda*: The Yoke and the Game of Chivalry

Giulia Murgia

(Università degli Studi di Cagliari)

1. Introduction

Le roman de chevalerie connu sous le titre de *Tavola Ritonda*¹ est l'un des remaniements italiens le plus original du *Tristan en prose*, *summa* arthurienne française du XIII^e siècle.² Vraisemblablement écrite au cours des trois premières décennies du XIV^e siècle, la *Tavola Ritonda* est transmise par une dizaine de manuscrits, en différentes rédactions : une rédaction toscane, une rédaction de la vallée du Pô et une rédaction ombrienne (Delcorno Branca, 2014).³

Il s'agit d'un roman qui porte le sceau des orientations contemporaines : son compilateur anonyme donne la vie à un projet inspiré par la volonté de faire de la légende de Tristan et Yseut une sorte d'encyclopédie des savoirs, capable d'établir un dialogue avec la contemporanéité italienne et d'actualiser le mythe tout en rationalisant et moralisant son message. Le roman italien peut être perçu comme une œuvre de nature encyclopédique car il contient des sonnets, des ré-

1. La plus ancienne édition du roman est due à Polidori (1864-1866). Heijkant (1997) et Trevi (1999) ont republié le texte de Polidori, en l'accompagnant d'introductions et notes approfondies et détaillées. Les citations de la *Tavola Ritonda* seront donc tirées de l'édition Polidori, suivies par l'indication du paragraphe de référence.

2. Pour une vision d'ensemble, voir Delcorno Branca (1968), Heijkant (1989), Murgia (2015a).

3. Rédaction toscane: Firenze, BML, Plutei, 43, 10 (1447); Firenze, BML, Plutei 44, 27 (moitié XIV^e s.); Firenze, BNC, Magliabechiano II, II, 68 (1391); Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2283 (XVI^e s.); Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I, VII, 13 (1478); Città del Vaticano, BAV, Urbinate latino 953 (XVI^e-XVII^e s.); Città del Vaticano, BAV, Vaticano latino 6789 (1422); Padova, Biblioteca Universitaria, 609 + Udine, Biblioteca Arcivescovile, 86 (m. XIV^e s.). Rédaction de la Vallée du Pô: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 556 (1446). Rédaction ombrienne : Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 564 (XV^e s.).

flexions à caractère médical, religieux, des proverbes, tout en montrant une forte vocation pédagogique (Murgia, 2015a).

Dans la première partie de cette intervention (§§ 2-3), on montrera quelques personnages qui semblent questionner les attentes du lecteur médiéval sur la chevalerie, ce qui permet de voir ainsi une certaine distance critique, une prise de position contre les coutumes que les chevaliers s'évertuent à perpétuer sans savoir pourquoi et que l'on commence à considérer comme irrationnels.

Après cela, on se concentrera sur la section finale de la *Tavola Ritonda*, dans laquelle le sentiment de la crise et la perception de la dégénérescence de la chevalerie se font le plus sentir (§§ 4-5).

2. Le jeu et le joug de la chevalerie dans les manuscrits de la *Tavola Ritonda*

L'univers chevaleresque de la *Tavola Ritonda* est comme suspendu au-dessus du système des genres de l'Italie du Moyen Âge et au-dessus d'une pluralité de registres stylistiques, en se proposant en même temps comme un *jeu*, un inoffensif passe-temps littéraire, et comme un *joug*, un espace de promotion d'engagement civique qui tourne autour des valeurs chrétiennes. Le jeu de mots qu'on a voulu proposer ici – le jeu et le joug de la chevalerie – provient de la *varia lectio* qui apparaît dans quelques manuscrits de la rédaction toscane de la *Tavola Ritonda* (Polidori, 1864 : 66, note 1; Cardini, 1997 : 104, note 99; Murgia, 2015a : 1-2, et 189-190).

La *Tavola Ritonda*, en effet, raconte le moment où le jeune Tristan acquiert le rang de chevalier *novello* à travers le rituel de l'adoubement, cérémonie d'initiation à la chevalerie qui était très populaire dans la Toscane médiévale et dans les familles dont les membres les plus éminents désiraient obtenir l'accès à l'honneur chevaleresque (Cardini, 1997). Dans l'Italie du Moyen Âge, cette cérémonie a été chargée d'éléments symboliques rituels qui soulignaient la vocation éthique des chevaliers :

E venendo al mattino, e Tristano se ne vae nella grande piazza della città, e quivi lo re lo bagna. e quivi Tristano prese lo *giuoco* [*ms. Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Plutei 44, 27*] / *giogho* [*ms. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I, VII, 13*] e lo nome della cavalleria; cioè, ch'egli s'innòbriga d'essere pro', ardito e sicuro, liale e cortese e giusto, e difendere ogni persona meni possente, allo quale fosse fatto alcuna cosa contra ragione; e rinunzia a ogni mercatanzia e arte, o vero sollecitudine la quale appartenesse ad avanzare mondano.⁴ (*Tavola Ritonda* : § 17).

4. Toutes les traductions en français du texte de la *Tavola Ritonda* sont miennes. « Et en venant le matin, Tristan entre dans la grande place de la ville, et ici le roi le baigne, et ici Tristan prit le *jeu* [*ms. Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Plutei 44, 27*] / *joug* [*ms. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I, VII, 13*] et le nom de la chevalerie; c'est-à-dire qu'il s'oblige à être courageux, hardi et sûr, fidèle et courtois et juste, et à défendre les plus faibles, auxquels on faisait quelque chose contraire à la loi ; et il renonce à toute marchandise et art, ou à la sollicitude qui appartient à l'achat de valeur et d'importance dans le monde ».

Dans la *Tavola Ritonda*, il y a une oscillation entre la leçon qu'on lit dans le manuscrit utilisé comme manuscrit de base par Filippo-Luigi Polidori, premier éditeur du roman italien, c'est-à-dire le manuscrit Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Plutei 44, 27 (f. 6r), où nous lisons que Tristan a pris le *jeu* et le nom de la chevalerie ; la même leçon de *gioco* (*jeu*) peut être lue dans le manuscrit Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano II, II, 68 (1391) ; Polidori, cependant, préfère corriger le texte selon la leçon contenue dans le ms. du XV^e siècle Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I, VII, 13 (1478) dans lequel nous lisons le mot *giogho* (= joug).

Bien que nous ne connaissions pas encore en détail les relations entre les codes qui appartiennent à la tradition textuelle de la *Tavola Ritonda*,⁵ que la leçon *giogo* représente, vraisemblablement, la bonne leçon qui doit être accueillie dans le texte est peut-être reconnaissable dans le fait que dans un autre passage de la *Tavola Ritonda* figure la même définition de la chevalerie comme *joug*, un passage dans lequel le texte résume en quelques lignes les devoirs et la mission confiés à la chevalerie arthurienne :

Queste sono le avventure degli cavalieri erranti, d'andare per le strane contrade e per gli dubbiosi paesi; chè quando gli paesi sono più dubitosi, tanto più vi si truovano avventure di cavalleria. Chè lo giorno che lo cavaliere prende lo incarico del giuogo della cavalleria e di cavaliere errante, egli si giura di andare per le strane contrade e per le diserte foreste, acciò che torto non sia fatto ad altrui.⁶ (*Tavola Ritonda* : § 57)

L'ambiguïté paronomastique entre *giogo* et *gioco* semble être l'indication que, sur la mission assignée à la chevalerie, dans la société communale peinte dans la *Tavola Ritonda*, convergent des visions et des jugements contradictoires, pas toujours tout à fait positifs.

Dans la société italienne du XIV^e siècle, en fait, la chevalerie est en effet un joug : elle pose aux chevaliers des obligations morales strictes, dont certaines sont explicitement énumérées dans les extraits ci-dessus (être courageux, loyal, courtois, juste, se lever pour défendre les plus faibles). Mais la chevalerie est aussi une sorte de jeu, l'amusement d'une société et d'une littérature tardive qui s'amuse à jouer les chevaliers (voir Ricciardi, 1992). On notera également que dans le premier passage cité, le métier de la chevalerie est explicitement opposé à la profession de marchand (il est en effet précisé que Tristan avec son adoubement va renoncer à toute marchandise et art). Il est évident que toute activité commerciale est donc considérée incompatible avec la mission et l'éthique de la chevalerie. Cette polarisation *cavalleria-mercatanzia*, explorée à plusieurs reprises dans le roman, est le signe de l'adaptation du roman de *Tristan* à la nouvelle réalité municipale italienne.

5. Même s'il n'y a pas de défauts de tentatives de reconstruction du *stemma codicum*, par exemple par Eusebi (1979 : 50) et Punzi (1998).

6. « Celles-ci sont les aventures des chevaliers errants qui doivent traverser les contrées étrangères et les pays inconnus ; parce que plus les pays sont inconnus, plus on y trouve d'aventures de chevalerie. Le jour où le chevalier se charge du joug de la chevalerie et de chevalier errant, il jure de traverser les terres étrangères et les forêts désertes, afin que personne ne soit lésé ».

3. Chevaliers à la recherche d'une nouvelle identité

Dans la *Tavola Ritonda*, la vision d'une chevalerie monolithique, parfaitement à l'aise dans un système féodal organisé par des castes closes, est bouleversée par la notion même d'*aventure* qui se présente désormais à plusieurs facettes; dans l'œuvre italienne, la *queste* n'est plus une quête exclusivement chevaleresque, mais elle est aussi politique, domestique, artistique. Cette ambivalence affecte également l'épine dorsale du récit, son fondement idéologique. La chevalerie n'est plus une institution composée uniquement des excellents héros de la Table ronde, mais elle accueille et accepte les *homines novi*, désireux de réaliser dans la chevalerie leur propre *cursus honorum*.

Quelques personnages semblent questionner les attentes du lecteur médiéval sur la chevalerie : à travers leurs mots et leurs comportements, on peut reconnaître une certaine prise de position dans une controverse ouverte avec les coutumes que les chevaliers veulent perpétuer sans savoir pourquoi et qu'on commence à juger irrationnelles. Cette distance critique est évidente surtout parce que la *Tavola Ritonda* se présente comme une remise en cause du principal hypotexte français, le *Tristan en prose*, compilation en prose du XIII^e siècle, à l'égard duquel il est possible d'évaluer des différences évidentes.

Prenons, par exemple, un personnage présent uniquement dans la *Tavola Ritonda* et qui ne figure pas dans l'hypotexte français, Ferragunze (§§ 10-11), « cavalier pitetto » (« petit chevalier »), père adoptif d'Eliabella, mère de Tristan (voir Murgia, 2015a : 275-292). Ferragunze demande à Meliadus le paiement d'un don, exigeant que le souverain fasse écrire ses vertus, en évoquant clairement le *topos* du livre arthurien, où les scribes gardaient la mémoire collective de la Table ronde et de ses chevaliers errants, *topos* qu'on retrouve dans de nombreux romans en prose (Cigni, 2003 et 2006). Les vertus dont Ferragunze se targue, tout en se reliant à la tradition du *gab* (Heijkant, 2011; Bonafin, 1989 et 1993), ne sont pas exactement celles que le lecteur attend d'un chevalier errant. Ferragunze se vante d'être issu d'une noble lignée, mais la noblesse, selon lui, n'est pas une donnée exclusivement généalogique et génétique ; il se vante de n'avoir jamais craint un chevalier, mais aussi de n'avoir jamais été jaloux de sa dame et de ne pas avoir perdu conscience à cause du vin. Les vantardises de Ferragunze, qui sont ensuite mises à l'épreuve par le souverain, deviennent l'occasion de montrer comment l'exercice de la vertu est à la portée de tous, pas seulement de la chevalerie errante. Bien sûr, l'épisode a un côté parodique : Ferragunze offre sa vie comme *exemplum* qui se propose à l'imitation des lecteurs de la *Tavola Ritonda*, mais ses raisonnements sont loin du souffle épique qui dans le *Tristan en prose* caractérisait la chevalerie errante.

Parfois, les cibles de la critique à la chevalerie peuvent varier en fonction de la rédaction de la *Tavola Ritonda* qu'on considère, comme dans le cas de la rédaction de la Vallée du Pô, conservée par le manuscrit Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 556 (R. Cardini, 2009). Ce manuscrit est indubitablement le miroir d'une réception tardive de la légende, par rapport à la rédaction toscane du XIV^e siècle : daté de 1446, le Palatino 556 est aussi un témoin unique dans la tradition tristanienne en Italie, et pas seulement à cause des 289 dessins qui ponctuent ses 171 cartes.⁷ En effet, dans la rédaction de la Vallée du Pô, parmi les cartes 31-32 du manuscrit,

7. Le manuscrit complet peut être consulté sur le site de la Biblioteca Nazionale Centrale à Florence. URL: <http://www.bncf.firenze.sbn.it/Bib_digitale/Manoscritti/Pal_556/main.htm>.

émerge une sorte de caillot figuratif composé par quatre dessins : il s'agit d'une séquence où le roi Marc demande à Tristan de partir en Irlande pour demander la main d'Yseut, une requête qui a pour but évident de se débarrasser de Tristan. Tristan demande alors à 40 chevaliers et à 40 dames de l'accompagner dans ce voyage, avec une promesse plutôt inhabituelle, étant donné qu'elle s'adresse à des chevaliers: « e sì ve inprometo che a voi non serà bisogno tirare fora spada di lo fodro, che tute le aventure che a le mane ne venerano sì le prenderò io tute e vostro sia lo honore » (R. Cardini, 2009 : 174).⁸

Dans les romans en prose, il arrive presque jamais que le mot soit laissé aux masses informes et silencieuses qui se battent aux côtés des noms célèbres de la chevalerie errante. Quand cela arrive dans le Palatino 556, ce que nous lisons ne peut que nous étonner :

E quando li chavalery inteseno le parole fono molti dolorosi e faziveno grandio lamento, e dicevano tuti comunamente che lo re li mandava più tosto per morire cha per volontà che avesse de la bela Ysolta la Bionda, e dicono che per nula cosa dillo mondo non ci voleano andare.⁹ (R. Cardini 2009 : 174)

Enfin, dans le dernier des quatre dessins qui composent la séquence (f. 36v), sont représentés le voyage à la mer et le navire capturé par une violente tempête. Les chevaliers qui accompagnent Tristan sont désespérés, ils ont peur de mourir : certains d'entre eux sont représentés sur le pont du bateau en train de prier et de se recommander à Dieu. Ici on aperçoit un chevalier dont le nom n'est pas révélé, qui s'adresse à Tristan de cette façon :

Io non trovo cosa chi ve piazza se none male, imperò se partivemo malo volentera de chasa per andare a questa anbasiata che voi diti aventura, 'nanze a voi pare segura, e dico che le drite aventure sono quele che à l'omo dentro da chasa sua a godere como sua femina e non de andare per lo mare a risego de morire.¹⁰ (R. Cardini 2009 : 174)

Le chevalier du manuscrit Palatino 556 devient le héraut du scepticisme envers la chevalerie errante et sa fonction, qui ne vient plus du même monde chevaleresque que celui du *Tristan en prose*, mais qui prend la forme d'une protestation « d'en bas » faite par une figure anonyme qui, dans le roman de chevalerie des siècles précédents, aurait eu à peine le droit de parler. Quand le chevalier prétend être involontairement loin de chez lui, contre sa volonté, pour remplir une mission que Tristan persiste à appeler *avventura*, mais qui pour lui n'est qu'une *anbasiata*, c'est-à-dire une mission dangereuse au résultat incertain, il mobilise l'un des mots clés du roman arthurien. Pour le héros arthurien, l'*avventura* est une rencontre fortuite d'où naît un voyage qui est aussi et

8. « Je vous promets que vous n'aurez pas besoin de dégainer l'épée du fourreau, parce que je me chargerai de toutes les aventures qui vont arriver et à vous sera tout l'honneur ».

9. « Et quand les chevaliers ont compris ces mots [c'est-à-dire qu'ils devaient partir], ils ont été très attristés et ont manifesté leur mécontentement, ils étaient tous d'accord pour affirmer que le roi les envoyait à la mort et pas chercher la belle Iseut la Blonde, et ils disaient que pour rien au monde ils voulaient y aller ».

10. « Je ne trouve rien que vous aimez qui ne soit pas mauvais ; nous sommes partis involontairement de chez nous pour accomplir cette ambassade que vous appelez aventure et qui semble sûre et sans danger, seulement pour vous ; et je dis que les bonnes aventures sont celles que l'homme vit dans sa maison, en étant heureux avec sa femme et pas en partant en mer avec le risque de mourir ».

surtout intérieur, la *peregrinatio* du chevalier errant impliquant nécessairement un processus de perfectionnement moral.¹¹ Au contraire, le chevalier anonyme du Palatino 556 redéfinit, en les élargissant, les limites du champ sémantique du mot « aventure », parce qu'il utilise le terme en lui donnant un sens domestique et familial. En disant que « les bonnes aventures sont celles que l'homme vit dans sa maison, en étant heureux avec sa femme », il décline, dans un sens purement petit bourgeois, la critique à la notion de quête déjà dévoilée pour ce qu'elle était devenue dans le *Tristan en prose*, où quelques chevaliers, tout d'abord Dinadan (figure qui subit une forte réécriture dans la *Tavola Ritonda* aussi),¹² ne voient dans la quête rien d'autre qu'une errance sans but.

En plus de cela, ce passage traduit la pleine conscience que les intérêts du souverain très souvent ne coïncident pas avec ceux de son peuple. Il ne faut pas oublier que déjà au milieu du xv^e siècle, l'époque où l'on situe la confection de ce témoin manuscrit de la *Tavola Ritonda*, l'Italie était traversée par un débat animé, une véritable polémique sur la nature de la noblesse, discussion concentrée sur son origine à partir de la vertu ou du sang. La querelle est inspirée par certains des intellectuels les plus importants de l'époque (Poggio Bracciolini, Léonard de Chio, Paolo Morosini).¹³ Il s'agit d'une dispute qui porte, entre autres, sur le fondement de la fortune (plusieurs fois obtenue de manière peu noble) de certains seigneurs, qui souvent provient, comme l'ont souligné certains acteurs de ce débat, de vols, de massacres, de trahisons : en guerre, tous les méfaits possibles sont accomplis et cela, aux dépens du petit peuple. Le chevalier anonyme du Palatino 556 semble être le porte-parole d'une controverse semblable à celle-ci.

4. La dégénérescence de la chevalerie dans la réécriture de la *Mort Artu*

Dans la section finale de la *Tavola Ritonda*, le sentiment de la crise et la perception de la dégénérescence de la chevalerie se font le plus sentir : en effet, cette section de l'œuvre italienne est particulièrement significative parce qu'elle n'est pas tirée du *Tristan en prose*, mais de la *Mort le roi Artu*, le roman arthurien qui, plus que tout autre, met en scène le déclin et la fin du monde arthurien.

La *Mort Artu*, roman qui ferme le cycle du *Lancelot-Graal*, a eu beaucoup de succès en Italie, que les excellentes contributions de Gardner (1930 [1971]) et de Delcorno Branca (2004 et 2006) ont opportunément mis en évidence. L'étendue et les modalités de la récupération et de la diffusion textuelle de la *Mort Artu* dans le contexte italien ne se limitent pas aux derniers chapitres de la *Tavola Ritonda* ; en Italie on trouve de simples allusions à la *Mort Artu* ou de vraies vulgarisations et épitômes du roman, sans prétendre fournir une liste exhaustive, dans l'œuvre de Dante (*Inferno* 32 ; *Convivio* IV, 28, 8) et de Boccaccio (*De casibus*, VIII, 19),¹⁴ dans le *Novellino* (Conte, 2001 : § 82), dans le *Tristano Panciatichiano* (Allaire, 2002 : 338-386), dans le cycle toscan des sept *cantari* de la première moitié du XV^e siècle connus sous le titre de *Cantari di Lancillotto* ou *Struzio-*

11. Poirion (1988 : 114) : « Mais l'aventure, c'est aussi un parcours orienté, sinon balisé, dont les difficultés, les pièges font figure d'épreuves comme pour une initiation. Le roman arthurien élabore un type de parcours que résume la notion de quête, notion qui contredit l'idée d'aventure vide que pourrait évoquer l'errance du chevalier. Le héros qui part à l'aventure cherche quelque chose ».

12. Sur la réception du personnage en Italie, voir Delcorno Branca (1968 : 81-84 et 145-147), Kleinhenz (1976), Busby (1983), Zambon (2003), Mula (2007), Stoppino (2009), Tagliani (2010), Murgia (2015a : 210-229), Mainini (2017).

13. Voir Finzi (2010).

14. Voir aussi Delcorno Branca (1991 : 69-112).

ne della Tavola Ritonda (Bendinelli Predelli, 2015), sans compter les manuscrits en français (au moins 5) de la *Mort Artu* qui circulaient dans la péninsule italienne ou qui ont été confectionnés par des copistes italiens (Delcorno Branca, 2004 : 321-323).

Que la *Tavola Ritonda* rentre dans un circuit de diffusion entièrement italien de la *Mort Artu* est confirmé par le choix du « titre » donné à cette section. En effet, le passage à une nouvelle section du roman est signalé par le compilateur de la *Tavola Ritonda* en utilisant une référence métatextuelle spécifique, ce qui confirme la grande maîtrise sur la matière qu'il assemble : « E ora lascia lo conto di parlare dell'alta vendetta di Messer Tristano e conteremo della distruzione della Tavola Ritonda »¹⁵ (§ 137). Cette introduction, qu'on peut lire aussi dans la rédaction de la vallée du Pô (« E mo lassa lo cunto dello parlare della vendeta de messer Tristano e della bella regina Isotta e cuntaremo della distruzione dilla Tavola Ritonda »,¹⁶ Cardini R. 2009, 330) a été identifiée par D. Delcorno Branca (2004) comme le « titre » avec lequel la légende de la *Mort Artu* circulait en Italie.

Un tableau des correspondances entre la *Mort Artu*¹⁷ et les chapitres de la *Tavola Ritonda* (moins d'une dizaine) montrera plus clairement la dette évidente du texte italien envers le roman français, en nous guidant dans l'analyse.

<i>Tavola Ritonda</i>	<i>Mort Artu</i> (ed. Frappier)
§ 50	§§ 90-121
§§ 138-140	§§ 92-95
§ 141	§§ 108-123
§ 142	§§ 128-133; 144-150
§ 143	§§ 134-143; 151-158
§ 144	§§ 160-193
§ 145	§§ 196-204

15. « Et maintenant le conte arrête de parler de l'haute vengeance de Tristan et nous conterons de la destruction de la Table Ronde ».

16. « Et maintenant le conte arrête de parler de la vengeance de Tristan et de la belle reine Yseut et nous conterons de la destruction de la Table Ronde ».

17. En considération des épisodes qui y sont sélectionnés, Delcorno Branca met la dernière section de la *Tavola Ritonda* en rapport avec une version *Post Vulgate* de la *Mort Artu* (2004 : 330-331). Sur le cycle de la *Post-Vulgate*, voir Bogdanow (1966). *La Mort du roi Arthur* a été au centre de nombreuses éditions, dont la célèbre édition de Frappier (1936 [1954] [1955-1956] [1964]) et les plus récentes de Baumgartner et Medeiros (2007), Moore Willingham (2007), Hult (2009), Poirion (2009). Dans l'organisation du tableau, on donnera les références à l'édition Frappier.

4.1. Tristan, *defensor pacis*

Comme on le voit, le chapitre 50 de la *Tavola Ritonda* est le premier du groupe des chapitres qui réécrivent la *Mort Artu*: le piège tendu aux deux amants Lancelot et Guenièvre, la condamnation de Guenièvre sur le bûcher et le siège de la Joyeuse Garde forment un segment narratif issu de la *Mort Artu* (éd. Frappier : §§ 90-121 ; éd. Hult 2009 : §§ X.28-XIII.50), qui est considérablement écorché dans la *Tavola Ritonda*. Ce premier segment repris par l'hypotexte français démontre la principale caractéristique de la *Tavola Ritonda*, à savoir le fait d'être centrée sur Tristan, qui devient le principal vecteur d'une nouvelle image du chevalier.

Pour des raisons évidentes, dans le texte français, Tristan n'était pas l'un des personnages impliqués dans l'histoire. C'était l'Église qui tentait de favoriser la réconciliation entre Arthur et Lancelot : le pape même menaçait Arthur d'excommunication, s'il n'avait pas offert son pardon à Guenièvre, alors que l'évêque de Rochester, chargé de la mission par le pape, agit comme un intermédiaire dans les négociations (*Mort Artu*, éd. Frappier : §§ 90-121 ; éd. Hult : §§ X.28-XIII.50).

Au contraire, la *Tavola Ritonda* attribue la fonction réconciliatrice entre le souverain de Logres et Lancelot à Tristan. Avec ce choix, non seulement le texte toscan confirme sa volonté de renforcer l'image de son héros, même contre son *alter ego* Lancelot, mais surtout il donne à Tristan une contenance pragmatique qui lui était étrangère dans le texte français. En voyant le château de la Joyeuse Garde assiégé par les troupes du roi Arthur et Lancelot hésitant, Tristan exhorte le compagnon de franchir le pas et de se lancer dans la bataille, car il dit très prosaïquement : « Sire, lo stare in perdimento di tempo non fae per noi »¹⁸ (*Tavola Ritonda* : § L). On arrive donc à la bataille en plein champ et à l'intervention de Tristan pour agir comme pacificateur entre les deux rivaux : Tristan s'offre d'aller parler à Arthur et il le persuade avec un discours qui a toute la force d'une nouvelle rhétorique, clairement calquée sur les formes de la prose moyenne italienne et propre au monde de la prédication :

[...] io vi priego, caro mio signore, che voi v'aumiliate nel vostro cuore, e che voi perdoniate a messer Lancialotto vostro maltalento. E ciò avete a fare per tre ragioni. La prima, per amore che portaste voi allo re Bando, chè sabete quanto egli fu congiunto con voi: la seconda, perchè tanta pro' gente non muoia di sì villana morte, come voi vedete Lancialotto vuole fare morire; perchè saræ abbassata tutta cavalleria: la terza per render pace a tutti gli cavalieri erranti; chè vedete che la Tavola si è in grande discordia. E anche voi priego lo facciate per lo mio amore; chè mai io non vi addomandai veruno dono [...].¹⁹
(*Tavola Ritonda* : § L)

Les mots de Tristan réchauffent immédiatement le cœur du souverain et c'est son amour qui ramène l'harmonie dans le pays et entre les deux rivaux. La séquence peut sembler résolue dans la

18. « Sire, perdre du temps n'est pas pour nous ».

19. « Je vous prie, mon cher monsieur, que vous vous montriez humble dans votre cœur, et que vous pardonniez à Lancelot votre rancune. Et vous devez le faire pour trois raisons. La première, pour l'amour que vous aviez pour le roi Ban, car vous savez à quel point il vous était proche ; la deuxième, parce que tant de gens vaillants ne méritent pas une mort si cruelle, comme Lancelot à l'intention de faire, car ainsi l'honneur de toute la chevalerie sera remis en question ; la troisième raison est pour apporter la paix à tous les chevaliers errants, car comme vous pouvez le constater, la Table [Ronde] est en grande discorde. Et je vous prie aussi de le faire pour l'amour que vous éprouvez pour moi ; car je n'ai jamais demandé de don ».

Tavola Ritonda d'une manière plutôt simpliste, mais ce qui est significatif, c'est que Tristan se voit assigner le même rôle que celui assigné au clergé dans la *Mort Artu*, avec l'objectif précis, confirmé par d'autres passages du texte italien, de redessiner le profil de Tristan (et donc du chevalier que le texte propose au lecteur comme modèle de la chevalerie toute entière) comme *figura Christi* (voir Murgia, 2015b).

Un changement de rythme par rapport au modèle français se constate en outre dans la technique d'exposition, qui se déroule en listant les contenus. Cette technique d'exposition de la matière – qui appartient plus à la production encyclopédique qu'au roman – vise à présenter le jeu de l'interprétation en devenir directement sous les yeux du lecteur. Les listes et les catalogues d'objets, présents en grand nombre dans le texte italien, mettent également en lumière la notion d'exhaustivité qui inspire le projet de réécriture du *Tristan en prose* : l'impression qu'on veut donner au public est que dans la *Tavola Ritonda*, plus rien ne doit rester sous-entendu, indicible ou non quantifiable et mesurable. À l'opération de "dégrossissage" des modèles français, le compilateur italien fait suivre une opération de commentaire et de glossaire du texte réécrivant l'image du chevalier, qui maintenant doit être un rhéteur habile, doté d'un fort esprit pratique, le *defensor pacis* qui met en garde contre les dangers inhérents à la discorde qui commence à s'introduire parmi les chevaliers errants idéalement appelés à s'asseoir à la Table Ronde.

4.2. Lancelot, urbaniste clairvoyant

Un autre trait intéressant de la *Tavola Ritonda* est que le compilateur ne se fait aucun scrupule à multiplier le matériel narratif à sa disposition pour le varier, créant ainsi des jeux de miroir : un exemple est juste représenté par la répétition de l'épisode de l'assaut à la Joyeuse Garde (§ L), qui est redoublé au § CXLI de la *Tavola Ritonda*. La reduplication entraîne des changements : au § CXLI, c'est Yvain et pas Tristan (comme au § L) qui s'engage pour pacifier les deux côtés, tandis que Lancelot se rend à Benoich, sa ville, qu'il a décidé de reconstruire, après son anéantissement qui s'est produit de nombreuses années auparavant et qui a causé la mort du père de Lancelot, le roi Ban (§ VI). L'histoire est destinée à être reprise presque à la fin du roman, quand Lancelot, grandi et soulagé des charges de la chevalerie, maintenant presque éteinte, décide de prévoir la reconstruction de la capitale de son royaume (§ CXLI). Le projet de reconstruction de la ville imaginé par Lancelot est articulé sur une stratégie précise de repeuplement, fondée sur une politique de réduction d'impôt visant explicitement à attirer de nouveaux colons :

E appresso Lancialotto fece rifare Benoiche sua città; e appresso fa andare il bando per tutti i paesi, che qualunque persona vi volea andare ad abitare, ch'egli fosse salvo e libero d'ogni gabella o vero dazio per X anni. Sì che per quello, moltitudine di gente v'andò ad abitare; e messer Lancialotto benignamente gli ricevea; e facea fare molte castella d'intorno.²⁰ (*Tavola Ritonda* : § CXLI)

20. « Et après, Lancelot a fait reconstruire sa ville Benoïch ; et ensuite, il a fait savoir par tous les pays que quiconque voulait y vivre était exempt de gabelle ou de taxe pendant dix années. C'est pourquoi une multitude de gens sont allés y vivre ; et Lancelot les recevait avec joie ; et il faisait faire de nombreux châteaux autour ».

La question de l'affirmation des droits fiscaux doit naturellement avoir été un sujet extrêmement actuel pour un lecteur italien du XIV^e siècle, habitué à des conditions de vie qui, au point de vue économique, pouvaient devenir vexatoires dans les municipalités. Lancelot se comporte ici comme un bon seigneur capable d'exercer une souveraineté financièrement juste et consciencieuse. Et ce sera grâce à ces mesures qu'il sera possible plus tard de jeter les bases de l'expansion du tissu urbain, signe sans équivoque de la clairvoyance de Lancillotto dans l'exercice du pouvoir seigneurial (voir Murgia, 2015a : 195-196).

4.3. Don Quichotte avant Don Quichotte. Contre les armes de "destruction massive"

On est bien conscient que les réécritures tardives de la littérature arthurienne comme la *Tavola Ritonda* resserrent les liens avec l'histoire et lorgnent avec insistance du côté des événements actuels, comme cela est évident dans de nombreux passages de notre roman. Décrivant le dernier siège à la ville du roi Marc, Tintoille, pour venger la mort de Tristan, la langue de la *Tavola Ritonda* se teint des technicismes de l'art de la guerre : « E così attendati stettono per termine d'otto mesi, e ordinarono trabocche e manganelle e spingarde; e traboccano nella città fuoco co' zolfo, e altra bruttura assai » (*Tavola Ritonda* : § CXXXV).²¹

Cette attention envers la technologie militaire utilisée dans le siège revient dans la dernière section tirée de la *Mort le roi Artu*, quand Mordret tente de séduire Guenièvre et qu'elle, pour se défendre, prend rendez-vous au château de Urban, ordonne à ses soldats de rejeter son ennemi :

« E la gente del castello sì ordinarono, che, se lo re Morderette v'arrivava, che di grosse quadrella e pietre gli fossono gittate, e con buone bombarde fosse fatto dilungare dal castello » (*Tavola Ritonda* : § CXLIII).²²

On remarquera, dans les passages cités, l'utilisation des technicismes *trabocche*, *manganelle*, *spingarde*, *bombarde*, qui sont des machines de guerre utilisées pour lancer des projectiles de différents types, et l'utilisation du feu avec du soufre, qui signale l'usage du feu parmi les instruments de guerre typiquement italiens. Ce qui est intéressant c'est le jugement de valeur exprimé sur les armes, dont la liste est fermée par le mot *bruttura*, « laideur, monstruosité », ici employé comme hyperonyme péjoratif très général qui subsume la taxonomie des armes énumérées précédemment : pour le texte italien, il s'agit d'instruments de mort qui donnent un avantage injuste à ceux qui les utilisent, sans nécessiter de compétences particulières, et qui fonctionnent d'une façon contraire et opposée aux valeurs de la chevalerie errante, qui faisait preuve de ses vertus militaires dans les duels et dans les tournois, conduits à l'arme blanche. La *Tavola Ritonda* semble donc anticiper ce qui sera un autre *topos* du roman chevaleresque tardif, c'est-à-dire l'acte d'accusation contre les armes à feu, considérées contraires à l'éthique militaire. Cela caractérisera à la fois le *Roland Furieux*

21. « Il sont restés ainsi campés pour huit mois, ils ont ordonné la construction de *trabocche* et *manganelle* et *spingarde*; et ils lancent dans la ville du feu avec du soufre, et beaucoup d'autres monstruosités ». (Il est difficile traduire des termes techniques spécifiquement médiévaux).

22. « Et les gens du château ordonnaient que si le roi Mordred y arrivait, ils lanceraient des flèches et de grandes pierres, et à l'aide de bonnes *bombarde*, ils l'éloigneraient du château ».

de Ludovico Ariosto²³ et, à suivre, le *Don Quichote* de Miguel de Cervantes,²⁴ devenant ainsi une constante dans la littérature épique et moraliste du *Siglo de Oro*.

4.4. Les péchés capitaux de la chevalerie

On sait que la *Mort Artu* illustre le danger des passions auxquelles les chevaliers, trop prisonniers du monde matériel, ne peuvent renoncer, pour se consacrer comme Galaad à la perfection spirituelle. Dans la *Tavola Ritonda*, cette critique de la chevalerie est reprise et approfondie, en soulignant les raisons de la perte de la vocation chevaleresque :

tutti i baroni erano in fra loro in grande pace e in grande concordia; e niuno di loro non si metteva più in avventura, e none affaticavano loro persone altro che in grande diletto pella città. E ciò facevano per tre cose: l'una, perchè lo re nol comandava; tanto gli pareva essere abbassato; l'altra, perchè erano molto sgomentati della morte di messer Tristano, e degli altri ch'erano morti nella inchiesta: la terza, perchè egli no' v'erano più ridottati, chè venuto era meno loro nominanza.

E no' mettendosi i cavalieri in avventura, si godeano e stavano ad agio e traevansi bello tempo, e altro pensiero none aoperavano, che di godere. E pello troppo aggio, peggioravano loro prodezze, e aoperavano altre cose disoneste, e l'uno disiderava e volea le cose de l'altro.

Chè sappiate che ki troppo agio e lo soave si commuove altrui a tre cose principale: cioè a lussuria ed avarizia, o a ira o vero superbia. Imperò, che chi pensa pure di godere, vuole sapere donde, e dubita che no' gli venga meno; e per ciò diventa iroso e arrogante e invidioso e superbo; e quando non si affatica, diventa lussurioso e disonestamente vive.

E così interveniva a' cavalieri della *Tavola Ritonda*; chè alcuno abitava a suo castello, e quivi s'acconciava di belli giardini; e alcuno stava alla città, e faceva di belli palagi e disiderava degli altri; e alcuno ragunava moneta e disideravane più; ed alcuno amava dama e disiderava d'avere l'altrui.²⁵ (*Tavola Ritonda* : § CXXXVIII)

23. Ariosto, ed. Orsel (2002 : vol. I, § XI, 26-27, -395) : « Come trovasti, o scelerata e brutta / Invenzion, mai loco in uman core? / Per te la militar gloria è distrutta, / Per te il mestier de l'arme è senza onore; / Per te è il valore e la virtù ridutta, / Che spesso par del buono il rio migliore: / Non più la gagliardia, non più l'ardire / Per te può in campo al paragon venire. / Per te son giti et anderan sotterra / Tanti signori e cavallieri tanti, / Prima che sia finita questa guerra, / Che 'l mondo, ma più Italia ha messo in pianti; / Che s'io v'ho detto, il detto mio non erra, / Che ben fu il più crudele e il più di quanti / Mai furo al mondo ingegni empii e maligni, / Ch'imaginò si abominosi ordigni. / »; 'Comment as-tu trouvé, ô scélérate / Invention, place dedans un cœur? / Tu as ruiné la gloire militaire, / Or le métier des arm' est sans honneur; / Si bien, par toi, la valeur est réduite / Que le méchant souvent paraît meilleur: / La vaillance et l'audace, par ta faute, / Ne pourront plus se juger côte à côte. / Tant de seigneurs et tant de chevaliers / S'en iront par ta faute dans la tombe, / Avant que ne soit close cette guerre / Qui fait pleurer l'Itaille [sic] et puis le monde; / Car en ce que vous dis, je n'erre point: / Ce fut le plus cruel, le plus impie / Malin génie qui fût sur cette terre, / Qui inventa cet ignoble tonnerre. /'. Voir Casadei (1997) et Scurati (2007 : 160-162).

24. Cervantes, ed. Rico (1998 : I, 38) : « Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención [...]. Y así, considerando esto, estoy por decir que en el alma me pesa de haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es esta en que ahora vivimos; porque aunque a mí ningún peligro me pone miedo, todavía me pone recelo pensar si la pólvora y el estaño me han de quitar la ocasión de hacerme famoso y conocido por el valor de mi brazo y filos de mi espada, por todo lo descubierto de la tierra. Pero haga el cielo lo que fuere servido, que tanto seré más estimado, si salgo con lo que pretendo, cuanto a mayores peligros me he puesto que se pusieron los caballeros andantes de los pasados siglos ».

25. « Tous les barons étaient en grande paix et en grande harmonie entre eux; et aucun d'eux ne partait plus à l'aventure, de même qu'aucun ne s'inquiétait qu'à avoir beaucoup de plaisir dans la ville. Et ils le faisaient pour trois raisons: la première, parce que le roi

Derrière l'immense passion pour les châteaux, les jardins, les palais, l'argent et les dames, on peut lire l'attaque contre la dérive antimilitariste d'une société, comme la société italienne du XIV^e siècle, qui commence à fonder son prestige sur l'étalage du luxe et l'ostentation de la richesse. Le discours du texte italien sur les causes de la catastrophe du monde arthurien est chargé de couleurs moralisantes : les chevaliers semblent être frappés par une dégénération qui est avant tout liée à la perte d'une boussole spirituelle et l'origine de ces maux est rattachée à la paresse qui pousse les chevaliers vers les autres péchés capitaux qui sont mentionnés dans le texte (luxure, colère, avarice, orgueil, envie). La condamnation finale de la dégénérescence de la chevalerie est conduite sur le modèle des dix commandements, puisque les chevaliers sont devenus envieux et lubriques en convoitant la femme et l'argent de leur prochain.

5. « Muséaliser » la chevalerie

Au crépuscule du désastre final, la chevalerie errante a épuisé sa force avec la mort de Tristan et le départ de beaucoup d'autres nobles chevaliers, et elle se consomme lentement dans la conscience d'une régénération impossible.

La *Tavola Ritonda* reprend le texte de la *Mort Artu*, mais en en modifiant la signification. L'affrontement final entre Arthur et Mordret est tellement résumé qu'on ne sait pas si le pivot du roman est dans ce duel tragique ou s'il s'agit de la simple bataille entre leurs armées, comme l'illustrateur du ms. Palatino 556 (f. 170v) le souligne de manière appropriée. Si dans la *Mort Artu*, le père et le fils s'entretuent, dans la *Tavola Ritonda* le souffle dramatique de l'histoire se perd complètement parce que dans le texte toscan c'est Lancelot qui venge la mort du souverain et la trahison de Mordret.

La légende arthurienne est rendue moralement plus acceptable, comme il arrive aussi en redéfinissant les contours de l'histoire qui a pour protagoniste le couple Lancelot-Guenièvre. Dans le *Mort le roi Artu* (§ 197), Lancelot apprend la mort de Guenièvre alors qu'il se rend à la bataille de Wincestre contre les fils de Mordret. Le lecteur s'attendrait à une longue description de la douleur de Lancelot, mais à cet égard l'auteur se révèle très peu prolige « De sa mort fu moult Lancelos dolenz et corrouciez, quant il en sot la verité » (§ 197, p. 254).

C'est peut-être justement à cause de ce final peu satisfaisant que dans un seul manuscrit français de la *Mort Artu* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Pal. 1967)²⁶ et dans la *Tavola Ritonda*, on imagine que Guenièvre et Lancelot se rencontrent une dernière fois ;

n'ordonnait plus aux barons de partir à l'aventure, tant il se sentait tomber bas et déshonoré ; la seconde raison, parce qu'ils étaient très consternés par la mort de Tristan et de tout ceux qui étaient morts dans l'enquête : la troisième, parce qu'ils n'étaient plus respectés et craints, leur gloire étant évanouie. Et ne se mettant plus à l'aventure, ils s'amusaient et profitaient du beau temps, et ils ne pensaient qu'à s'amuser. En raison de ce bien-être excessif, ils empiraient leurs prouesses, et se comportaient de manière malhonnête ou chacun convoitait et voulait les choses de l'autre. Et sachez qu'une vie paisible avec trop de bien-être mène à trois choses principales : ou à la luxure et à l'avarice, ou à la colère, ou au véritable orgueil. / En fait, ceux qui mènent une vie insouciantes veulent savoir pourquoi et craignent de pouvoir perdre leur fortune. Ainsi ils deviennent furieux, arrogants, envieux et fiers; et étant donné qu'ils ne se fatiguent pas, ils deviennent luxurieux et ils vivent malhonnêtement. Et c'est ce qu'il est arrivé aux chevaliers de la Table Ronde ; certains d'entre eux vivaient dans leur château, et là ils s'entouraient de beaux jardins; et quelques-uns étaient dans la ville, ils construisaient de beaux palais, ils convoitaient ceux des autres; certains accumulaient de l'argent et ils en convoitaient plus ; quelques-uns aimaient une dame, mais ils convoitaient celle de leur prochain ».

26. Delcorno Branca (2004 : 338). Dans cet épisode, Lancelot rencontre Guenièvre dans le couvent où la reine s'est réfugiée : la conversation est marquée par des considérations douloureuses et spirituelles sur ce qui s'est passé et sur la pénitence (pour une transcription du

toutefois, seulement dans le texte toscan Guenièvre meurt dans les bras de Lancelot, dévastée par la culpabilité quand elle apprend la mort d'Arthur :

E la reina, intendendo le parole, immaginando sì come ella era istata cagione di tanto male, si affisse di dolore; e fu quello dolore sì corale, che passò per mezzo del cuore, e di subito cadde morta.²⁷ (*Tavola Ritonda* : § 145)

Ces indices renforcent la thèse de Daniela Delcorno Branca, selon laquelle la *Tavola Ritonda*, en imaginant cette mort pour Guenièvre, aurait voulu établir un parallèle entre la mort de Guenièvre et celle d'Yseut expirée dans les bras de Tristan.²⁸

Après la mort de Guenièvre, Lancelot décide, exclusivement dans la rédaction toscane de la *Tavola Ritonda* (dans la rédaction de la Vallée du Pô ceci n'arrive pas),²⁹ et en accord partiel avec le manuscrit Vaticano Palatino Latino 1967 de la *Mort Artu*, de construire un tombeau en l'honneur de Guenièvre, le dotant d'une inscription significative :

fece iscrivere nel pillo di sopra tutto ciò che era intervenuto dello re Artù e di Morderete e della reina Ginevra; e favvi scrivere il novero, cioè sì come lo re Artus e i cavalieri della Tavola era distrutta nel trecentonovantanove anni.³⁰ (*Tavola Ritonda* : § CXLV)

Ce détail de la *Tavola Ritonda* est intéressant car il démontre la pleine conscience de Lancelot de se placer à la fin d'une civilisation et d'une culture désormais éteintes, dont le chevalier lui-même enregistre à contrecœur la disparition. Après avoir porté les vêtements funéraires du plus triste chevalier du monde, Lancelot décide, comme dans la *Mort Artu*, de passer ses dernières années en pénitence, payant ses péchés dans l'étreinte réconfortante de la foi. C'est avec sa mort que la tradition séculaire des chevaliers errants est interrompue et que le pouvoir de la Table ronde est perdu définitivement :

E i' tanto fu venuta meno la possanza della Tavola Ritonda e degli cavalieri erranti; e non si trovò chi dopo [a loro] volesse mantenere né conservare la simile usanza; e non trovava

passage de ce manuscrit, voir Hult 2009 : 910-915 ; voir aussi Frappier 1931). Comme Trachsler (1996 : 251-253) le souligne, d'autres manuscrits de la *Post-Vulgate* de la *Mort Artu* imaginent une rencontre manquée entre les deux amants.

27. « Et la reine, entendant les mots, imaginant qu'elle était la cause de tant de mal, se tourmenta de douleur ; et cette souffrance fut si profonde qu'elle lui traversa le cœur et immédiatement Guenièvre tomba morte ».

28. Sur la mort de Tristan et Yseut, voir Murgia (2015b). Comme A. Stones (1988 : 71) l'a souligné à propos du Palatino 556, « This is the only manuscript, and the only text, to portray Guenevere dying in the arms of Lancelot ».

29. Le détail de la construction de la tombe de Guenièvre, bien que non commandé par Lancelot, est également présent dans la version de la *Mort Artu* transmise par le manuscrit Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Pal. 1967 : « Et tant se pena de prier pour l'ame le roy Artus et de Lancelot que ele ne vesqui que demi an puis que Lanceloz s'an fu partiz. Et quant ele fu trespassee, ele fu enterree si hautement comme l'an doit fere a si haute dame » (Hult 2009 : 914). Cependant, l'inspiration de la *Tavola Ritonda* est différente, à tel point qu'il est impossible d'imaginer une relation entre le manuscrit français et l'antigraphe perdu qui a donné naissance à la *Tavola Ritonda*, mais il est frappant que deux détails si importants (réunion finale des amants et construction du tombeau de Guenièvre) sont développés simultanément.

30. « Il inscrit dans le tombeau tout ce qui était survenu au roi Arthur, à Mordred et à la reine Guenièvre ; et il y fit écrire la date, c'est-à-dire que le roi Arthur et les chevaliers de la Table ont été détruits en 399 ».

chi si mettesse in avventura per diliberare sé né altrui: anzi, tutta gente che rimase dopo la morte dello re Artù, si abbandonaro la città di Camellotto e le contrade, e ciascuno abbandonò e tornò in suo paese. E qui pone fine il nostro libro e a tutte storie e cavallerie ed avventure e battaglie e torneamenti che fatte furono per li cavalieri erranti.³¹ (*Tavola Ritonda* : § CXLV)

Face à la *diaspora* de la société arthurienne et à la transformation de Camelot en une ville fantôme, aucune *translatio* ne semble plus possible³² et le compilateur n'a plus qu'à compléter son travail et à prendre congé de ses lecteurs.

Mais pourtant, la *Tavola Ritonda* ne s'arrête pas là. Encore une fois, du joug de la chevalerie, maintenant brisé, on revient au jeu de la chevalerie.

E qui pone fine il nostro libro e a tutte storie e cavallerie ed avventure e battaglie e torneamenti che fatte furono per li cavalieri erranti. E imperò che ci à dimostrati, sì come dello re Uterpandragone, il quale portava l'arme a scacchi a oro e azzurri, e chi dice che portava il campo azzurro e le stelle a oro, rimase lo re Artus; e dello re Bando di Benoiche, lo quale portava il campo d'argento con due bande vermiglie, rimase messer Lancialotto e suo lignaggio: e dello re Meliadus di Leonis, lo quale portava il campo azzurro con una banda d'argento con uno fregetto d'oro da ogni lato della banda, e chi dice che portava uno leone a oro, rimase messer Tristano: e dello re Scalabrino, lo quale portava le segne tutte nere, rimase Palamides: e dello re Lotto, il quale portava il quartiere bianco e rosso rimase messer Calvano e Gravano e Gariette e Gariesse: e dello re Polinoro, il quale portava il campo bianco e 'l monte nero, rimase messer Prenzivale e Lamorotto e Landriano e Agrovale: e dello re d'Orbelanda rimase Brunoro lo Nero e Dinadano e Daniello, e quelli portavano il campo a oro e un serpente verde.

E così tutti altri cavalieri della Tavola Vecchia e della Tavola Nuova, ciascuno portava sua arma per sé. E ora nostro libro fa punto e pone fine, alla Iddio grazia, *per omnia secula seculorum, amen*.

Qui finisce questo libro della Tavola Vecchia e Nuova.

Amen.³³ (*Tavola Ritonda* : § CXLV)

31. « Et la puissance de la Table Ronde et des chevaliers errants a échoué; on ne trouva pas de successeurs qui, après eux, voulaient maintenir ou conserver une coutume semblable; ni même une personne qui voulait se mettre à l'aventure pour tenter de se libérer ou de libérer quelqu'un d'autre. En effet, tous ceux qui sont restés après la mort du roi Arthur, ont abandonné la ville de Camelot et ses quartiers. Et ici se termine notre livre ainsi que toutes les histoires et les chevaleries, les aventures, les batailles et les tournois qui ont été faits par les chevaliers errants ».

32. Même si la *Tavola Ritonda* imagine que le témoin de la civilisation arthurienne sera recueilli par Charlemagne et ses paladins. Voir Murgia (2018).

33. « Et ici se termine notre livre ainsi que toutes les histoires et les chevaleries, les aventures, les batailles et les tournois qui ont été faits par les chevaliers errants. Ce livre nous a illustré comment à partir du roi Uterpandragon, qui portait l'arme échiquetée d'or et de couleur bleu, on dit aussi qu'il portait le champ bleu et les étoiles en or, est descendu le roi Artus; et du roi Ban de Benoïc, qui portait le champ d'argent avec deux bandes vermillon, est descendu Lancelot et sa lignée; et du roi Meliadus de Leonis, qui portait le champ bleu avec une bande d'argent, un ornement d'or de chaque côté de la bande, on dit aussi qu'il portait un lion d'or, est descendu Tristan; et du roi Scalabrino, qui portait les emblèmes totalement noirs, est descendu Palamides; et du roi Lot, qui portait un quart blanc et rouge, était descendu Gauvain et Agravaïn et Gariet et Gaheris; et du roi Polinoro, qui portait le champ blanc et un mont noir, est descendu Prenzival, Lamorot et Landrian et Agroval; et du roi d'Orbeland est resté Brunor le noir, Dinadan et Daniel, et ceux qui portaient le champ à l'or et un serpent vert.

Dans l'*explicit* du roman toscan, il y a l'amplification d'un trait récurrent et original dans la réécriture effectuée par la *Tavola Ritonda*, à savoir la prédilection pour l'héraldique, qui a sa racine historique dans le contexte de la civilisation municipale italienne. L'épilogue de la *Tavola Ritonda* devient alors catalogue, une sorte de tableau récapitulatif des chevaliers les plus importants, auxquels sont associées les armoiries respectives et dont les petits arbres généalogiques sont préparés pour illustrer la relation de parenté entre l'ancienne et la nouvelle génération, c'est-à-dire la *Tavola Vecchia*, la « génération des pères », les héros de la génération d'avant Arthur, et la *Tavola Nuova*, la « génération des fils » : de manière plus générale, il est facile de reconnaître le goût médiéval pour les armoriaux, les livres d'armes qui consignaient les armoiries de famille des chevaliers (voir Trachsler 1996). Ce répertoire répond à la préoccupation, très évidente dans la *Tavola Ritonda*, de rejoindre la complétude narrative, faisant semblant d'avoir réellement raconté l'histoire de tous les chevaliers mentionnés.

Mais placer ce répertoire à la fin du roman signifie aussi transformer l'œuvre en une sorte de spectacle théâtral : les chevaliers sont appelés à défilier sur scène devant les spectateurs une dernière fois, en montrant qu'ils sont les membres d'une communauté désormais disparue, prête à être « muséalisée », mais encore capable de taquiner et de solliciter les rêves des lecteurs toscans. La conclusion de l'œuvre est donc surtout un jeu, un jeu de miroir, qui met au défi chaque lecteur de prendre sur lui le joug, le fardeau de ses devoirs moraux.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLAIRE, Gloria (ed.) (2002), *Tristano Panciatichiano*, Cambridge, Brewer.
- ALLAIRE, Gloria, et PSAKI, F. Regina (dir.) (2014), *The Arthur of the Italians: The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press.
- ARIOSTO, Ludovico (2002), *Roland Furieux*, éd. bilingue, trad. Michel Orcel, Paris, Editions du Seuil, 2 vols.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, et DE MEDEIROS, Marie-Thérèse (dir.) (2007), *La mort du roi Arthur, roman publié d'après le manuscrit de Lyon, Palais des Arts 77, complété par le manuscrit BnF n. a. fr. 1119*, Paris, Champion (« Classiques Champion »).
- BENDINELLI PREDELLI, Maria (ed.) (2015), *La struzione della Tavola Ritonda. I cantari di Lancillotto*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- BOGDANOW, Fanni (1966), *The Romance of the Grail. A study of the structure and genesis of a thirteenth century Arthurian prose Romance*, Manchester/New York, Manchester University Press.
- BONAFIN, Massimo (1989), « Gabbo, voto e vanto. Ipotesi sulla struttura (letteraria) e sulle origini (antropologiche) di un motivo medievale », in *Testi e modelli antropologici, Seminario del Centro di ricerche in Scienza della letteratura*, dir. M. Bonafin, Milano, Arcipelago, pp. 13-41.
- _____ (1993), « Impegni presi per gioco. Vanti di cavalieri nell'antica letteratura italiana », in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo, Atti del Convegno di Pienza 10-14 settembre 1991*, Roma, Salerno, pp. 575-608.

Et ainsi tous les autres chevaliers de la Table Vieille et de la Table Nouvelle, chacun portant son arme pour soi. Et maintenant notre livre met un point et met fin, à la grâce de Dieu, *per omnia secula seculorum, amen*.
Ici se termine ce livre de la Table Vielle et de la Nouvelle. Amen ».

- BUSBY, Keith (1983), « The Likes of Dinadan: The Role of the Misfit in Arthurian Literature », *Neophilologus*, 67, pp. 161-174.
- CARDINI, Franco (1983), « Concetto di cavalleria e mentalità cavalleresca nei romanzi e nei cantari fiorentini », in *I ceti dirigenti nella Toscana tardo comunale, Atti del III convegno (Firenze, 5-7 dicembre 1980)*, Montefiore, Papafava, pp. 157-192.
- _____ (1997), *L'acciare de' cavalieri. Studi sulla cavalleria nel mondo toscano e italico (secc. XII-XV)*, Firenze, Le Lettere.
- _____ (2006), « L'autunno del medioevo fiorentino. Un "umanesimo cavalleresco"? », in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca, Atti del XLII convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 2005)*, Spoleto, CISMA, pp. 513-528.
- CARDINI, Roberto (ed.) (2009), *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- CASADEI, Alberto (1997), « I poeti, i cavalieri, le macchine, gli spazi: scienza e tecnica in Ariosto e Tasso », in *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, dir. A. Casadei, Milano, Franco Angeli, pp. 61-74.
- CERVANTES, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Edición del Instituto Cervantes. URL: <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap38/default.htm>.
- CIGNI, Fabrizio (2003), « Memoria e *mise en écrit* nei romanzi in prosa dei secoli XIII-XIV », *Francofonia*, 45, pp. 59-90.
- _____ (2006), « Storia e Scrittura nel romanzo arturiano: i chierici e l'origine merliniana del 'libro di corte' », in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca. Atti del XLII Convegno storico internazionale, Todi, 9-12 ottobre 2005*, Spoleto, CISMA, pp. 363-383.
- CONTE, Alberto (ed.) (2001), *Il Novellino*, Roma, Salerno.
- DELCORNO BRANCA, Daniela (1968), *I romanzi italiani di Tristano e la Tavola Ritonda*, Firenze, Olschki.
- _____ (1998), *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo.
- _____ (1991), *Boccaccio e le storie di re Artù*, Bologna, Il Mulino.
- _____ (2004), « La tradizione della *Mort Artu* in Italia », *Critica del testo*, VII.1, pp. 317-339.
- _____ (2006), « Prospettive per lo studio della *Mort Artu* in Italia », in *Modi e forme della fruizione della « materia arturiana » nell'Italia dei sec. XIII-XV*, dir. M. Colombo et al., Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, pp. 67-83.
- _____ (2014), « The Italian Contribution: *La Tavola Ritonda* », in *The Arthur of the Italians: The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, dir. G. Allaire, F. R. Psaki, Cardiff, University of Wales Press, pp. 69-87.
- EUSEBI, Mario (1979), « Reliquie del *Tristano* di Thomas nella *Tavola Ritonda* », *Cultura Neolatina*, 39, pp. 39-62.
- FINZI, Claudio (2010), « La polemica sulla nobiltà nell'Italia del Quattrocento », *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 30.2, pp. 341-380.
- FRAPPIER, Jean (1931), « Sur un remaniement de la *Mort Artu* dans un ms. du XIV^e siècle, le Pal. lat. 1967 », *Romania*, 57, pp. 214-222.
- _____ (1936 [1954] [1955-1956] [1964]), *La mort le roi Artu, roman du XIII^e siècle*, Paris, Droz.
- GARDNER, Edmund G. (1930 [1971]), *The Arthurian Legend in Italian Literature*, London/New York, Dent/Dutton; reprint New York, Octagon Books.
- HEIJKANT, Marie-José (1989), *La tradizione del Tristan in prosa in Italia e proposte di studio sul Tristano Riccardiano*, Nijmegen, Sneltdruk Enschede.
- _____ (ed.) (1997), *La Tavola Ritonda*, Milano/Trento, Luni.
- _____ (2011), « The Custom of Boasting in the *Tavola Ritonda* », in *'Li premerains vers'. Essays in Honor of Keith Busby*, dir. C. M. Jones, et L. E. Whalen, Amsterdam-New York, Rodopi, pp. 143-156.

- HEIJKANT, Marie-José (2014), « From France to Italy: The Tristan Texts », in *The Arthur of the Italians: The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, dir. G. Allaire, et F. R. Psaki, Cardiff, University of Wales Press, pp. 41-68.
- HULT, David F. (ed.) (2009), *La mort du roi Arthur*, Paris, Librairie générale française.
- KLEINHENZ, Christopher (1975), « Tristan in Italy: the Death and Rebirth of a Legend », *Studies in Medieval Culture*, 5, pp. 145-158.
- MAININI, Lorenzo (2017), « Cavalcanti alla Tavola Ritonda. Appunti sulla mimesi del verso nella prosa romanzesca », *Critica del Testo*, XX.1, pp. 147-177.
- MOORE WILLINGHAM, Elizabeth ed. (2007), *La mort le roi Artu (The Death of Arthur), from the Old French Lancelot of Yale 229*, Turnhout, Brepols.
- MULA, Stefano (2007), « Dinadan Abroad: Tradition and Innovation for a Counter-Hero », in *Arthurian Literature. The European Dimensions of Arthurian Literature*, dir. B. Besamusca, et F. Brandsma, Cambridge, Brewer, pp. 50-64.
- MURGIA, Giulia (2015a), *La Tavola Ritonda tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università.
- _____ (2015b), « Il tema della tomba degli amanti nella Tavola Ritonda a confronto con la tradizione tristaniana francese e castigliana », *Critica del Testo*, XVIII.2, pp. 9-50.
- _____ (2017), « La Tavola Ritonda: Magic and the Supernatural », in *Handbook of Arthurian Romance: King Arthur's Court in Medieval European Literature*, dir. L. Tether, et J. McFadyen, in collaboration with Keith Busby and Ad Putter, Berlin/Boston, De Gruyter, pp. 355-371.
- _____ (2018), « L'attesa della venuta di Carlomagno nei romanzi arturiani in prosa », *L'attesa. Forma, retorica, interpretazioni, Atti del XLV Convegno Interuniversitario (Bressanone, 7-9 luglio 2017)*, dir. G. Peron and F. Sangiovanni, Padova, Esedra, pp. 101-114.
- POIRION, Daniel (1988), « Le roman d'aventure au Moyen Âge : étude d'esthétique littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 40, pp. 111-127.
- _____ (ed.) (2009), *Le livre du Graal. III, Lancelot. La seconde partie de la quête de Lancelot, La Quête du Saint Graal, La Mort du roi Arthur*, édition publiée sous la direction de Ph. Walter, avec, pour ce volume, la collaboration de R. Deschaux, I. Freire-Nunes, G. Gros, M.-G. Grossel et M. B. Speer, Paris, Gallimard.
- POLIDORI, Filippo-Luigi (ed.) (1864-1866), *La Tavola Ritonda o l'istoria di Tristano*, Bologna, Romagnoli, 2 vols.
- PUNZI, Arianna (1998), « Per una nuova edizione della Tavola ritonda », in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (Palermo, 18-24 settembre 1995)*, dir. G. Ruffino, VII, Tübingen, Niemeyer, pp. 727-739.
- RICCIARDI, Lucia (1992), *Col senno, col tesoro e colla lancia. Riti e giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo*, Firenze, Le Lettere.
- SCURATI, Antonio (2007), *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli.
- STONES, M. Alison (1988), « Aspects of Arthur's Death in Medieval Illumination », in *The Passing of Arthur. New Essays in Arthurian Tradition*, dir. C. Baswell, et W. Sharpe, New York, Garland, pp. 52-102.
- STOPPINO, Eleonora (2009), « "Lo più disamorato cavaliere del mondo": Dinadano fra *Tristan en prose* e *Tavola Ritonda* », *Italica*, 86, pp. 173-188.
- TAGLIANI, Roberto (2010), « Il personaggio di Dinadan nella tradizione del *Tristan en prose* », *Critica del Testo*, XVIII.2, pp. 101-137.
- TRACHSLER, Richard (1996), *Clôtures du cycle arthurien. Étude et textes*, Genève, Droz.
- TREVI, Emanuele (ed.) (1999), *La Tavola Ritonda*, Milano, Rizzoli.
- ZAMBON, Francesco (2003), « Dinadan en Italie », in *Arthurian Literature XIX. Comedy in Arthurian Literature*, dir. K. Busby, Cambridge, Brewer, pp. 153-163.

RESUMÉ

Le roman de chevalerie connu sous le titre de *Tavola Ritonda*, écrit en Italie au début du XIV^e siècle, porte le sceau des orientations contemporaines. Son compilateur anonyme donne la vie à un projet inspiré par la volonté de faire de la légende de Tristan et Yseut une sorte d'encyclopédie des savoirs, capable d'établir un dialogue avec la contemporanéité italienne et d'en actualiser le mythe, tout en rationalisant et moralisant son message. L'univers chevaleresque de la *Tavola Ritonda* est donc comme suspendu au-dessus du système des genres de l'Italie du Moyen Âge, en se proposant au même temps comme un jeu, un inoffensif passe-temps littéraire, et comme un joug, un espace de promotion d'engagement civique qui tourne autour des valeurs chrétiennes. L'objectif de ce travail sera donc celui d'illustrer la complexe représentation de la société chevaleresque peinte dans le roman. La vision d'une chevalerie monolithique, parfaitement à l'aise dans un système féodal organisé par des castes closes, est bouleversée par la notion même d'aventure qui se présente désormais à plusieurs facettes, tandis qu'une atmosphère de fin imminente maîtrise le texte et contraint les chevaliers à s'interroger sur le sens de leur propre civilisation, sur la dérive irrationnelle de certaines coutumes, sur la caducité et l'inconsistance des valeurs qu'ils s'obstinent (parfois de manière injustifiée) à perpétuer.

MOTS-CLÉS : *Tavola Ritonda*, critique à la chevalerie, notion d'aventure, réécritures

ABSTRACT

The chivalric romance known as *Tavola Ritonda*, written in Italy in the early 14th century, bears the seal of contemporary leanings. His anonymous compiler gives life to a project inspired by the desire to make the legend of Tristan and Yseut a sort of encyclopaedia, able to establish a dialogue with the Italian contemporaneity and to update the myth while rationalizing and moralizing its message. The chivalrous universe of the *Tavola Ritonda* is thus suspended above the system of genres of medieval Italy, presenting chivalry at the same time as a game, a literary amusement, and as a yoke, a concrete possibility to promote the civil commitment that derives from adhesion to Christian values. The present paper aims at focusing on the complex representation of the chivalrous society painted in the novel. The vision of a monolithic chivalry, perfectly at ease in a feudal system organized by closed castes, is turned upside down by the very notion of adventure thanks to its many facetings, while an atmosphere of imminent end masters the text and compels the knights to question the meaning of their own civilization, the irrational drift of certain customs, the obsolescence and inconsistency of the values they persist (sometimes unjustifiably) to perpetuate.

KEYWORDS : *Tavola Ritonda*, criticism against chivalry, adventure, rewritings

Reçu: 8/1/2019

Accepté: 5/2/2019
