

Iris

ISSN : 2779-2005

Éditeur : UGA Éditions

46 | 2026

Science-fiction et écologie : entre fin du monde et résilience

Chevaux en fuite : l'errance équine comme image funèbre. À partir de la littérature chevaleresque en langue d'oïl

Runaway Horses: Equine Wandering as a Funereal Image. Starting from Chivalric Literature in Old French

Gianluca Di Teodoro

 <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=4358>

DOI : 10.35562/iris.4358

Référence électronique

Gianluca Di Teodoro, « Chevaux en fuite : l'errance équine comme image funèbre. À partir de la littérature chevaleresque en langue d'oïl », *Iris* [En ligne], 46 | 2026, mis en ligne le 23 février 2026, consulté le 24 février 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=4358>

Droits d'auteur

CC BY-SA 4.0



Chevaux en fuite : l'errance équine comme image funèbre. À partir de la littérature chevaleresque en langue d'oïl

Runaway Horses: Equine Wandering as a Funereal Image. Starting from Chivalric Literature in Old French

Gianluca Di Teodoro

TEXTE

« Dans l'imaginaire de l'Occident, le chevalier est une figure intemporelle. [...] en tant qu'archétype, le personnage du chevalier est reconnaissable entre tous. Nous le voyons dressé sur son destrier, invincible, armé d'une force faite aussi de bonté, de douceur et d'esprit de justice : nous l'admirons tandis qu'il combat les monstres et abat les méchants, et, à la semblance du jeune Perceval dans la forêt, nous l'habillons de blanc et d'azur, d'argent et d'or. Seigneur de la lumière, justicier, vengeur, il appartient à ce domaine que G. Durand appelle "le régime diurne de l'image", même si le cheval qui frémit sous lui – tantôt fidèle et mystérieux compagnon, tantôt fauve indocile et rétif au mors – le relie profondément au monde de la nuit, à l'au-delà, à une voie initiatique vers l'outre-tombe qui est descente

aux enfers avant l'apothéose. »
(Cardini, 1992, p. 15)

- 1 En évoquant le régime « diurne¹ » de l'image du guerrier à cheval immergé dans le prestige que l'imaginaire qui lui est lié tend à lui conférer et considéré sous l'angle de l'intensité archétypique de sa permanence, Franco Cardini a finement introduit le livre à succès *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dal Medioevo alla Rivoluzione Francese* (1982). Et c'est précisément à partir du Moyen Âge, au cours des siècles centraux, que le chevalier a commencé à édifier de manière plus envahissante et impérissable son imposante iconicité. Une inextricable imbrication de causalités politiques, religieuses et techniques a préparé le terrain à la puissante émergence, tant dans les contextes historico-militaires que dans les pages de la littérature – et dans les contes oraux des jongleurs – du lancier en armure solidement installé sur son destrier (Cardini, 2014). Si, au cours du Moyen Âge, les prestiges militaires réels du chevalier s'estompent peu à peu, ceux « sur papier » continueront à proliférer vigoureusement jusqu'à la figure incontournable cristallisée dans l'imaginaire occidental et décrite de manière exhaustive par Cardini. Hissé sur son cheval – fidèle compagnon des voyages et des batailles, mais aussi guide fiable pour les itinéraires de l'au-delà² –, le guerrier brille dans son armure de métal réfléchissant, s'imposant dans toute sa somptueuse noblesse et manifestant en puissance l'irrépressible force d'impact qu'il est capable de déployer dans le combat. Le soldat à pied, le fantassin, est surclassé – mais aussi fasciné et troublé – par cette image verticale sur les plans symbolique, social et martial.
- 2 Nous ne nous attarderons pas sur les spécificités techniques qui caractérisent le mode de combat de la chevalerie médiévale, qui après tout ont déjà été largement étudiées à la fois sur le plan historique et sur le plan de la représentation littéraire – et en ce qui concerne cette époque, les deux dimensions sont caractérisées par une intense influence mutuelle, presque les deux faces d'un même phénomène idéologique (Flori, 2013 ; Barbieri, 2017a). L'objectif de cette contribution n'est pas, en effet, de se concentrer sur le chevalier harnaché décrit jusqu'ici et sur sa manière de se battre, de se heurter impétueusement à son adversaire, d'acquérir le statut de héros. Bien au contraire, l'intention est plutôt de déplacer l'attention

sur le cheval et sur le moment précis où les conséquences néfastes de la dispute armée entrent en jeu, c'est-à-dire lorsque notre personnage statuaire s'effondre et tombe en ruine. L'ensemble des considérations avancées aura pour principal champ d'investigation la littérature en langue d'oïl, lieu par excellence de la représentation (et de l'autoreprésentation) de la classe militaire en question.

- 3 La collision frontale de deux armées se déplaçant en rangs serrés pour s'attaquer l'une l'autre est suivie d'un laps de temps au cours duquel une mêlée anonyme et chaotique est générée³. La rupture de l'équilibre désordonné qu'elle représente, et donc l'ouverture d'une brèche dans l'un des deux camps, annonce la possibilité d'un vainqueur et d'un vaincu, c'est-à-dire la fin de la bataille. La fresque funèbre qui se dessine peu à peu est caractérisée par des corps humains et équins étendus et déchiquetés, dans une prairie sur laquelle alternent le vert printanier et le rouge du sang versé. Dans ces moments de la bataille – choc, mêlée, brèche –, le chevalier du récit médiéval n'est qu'un exterminateur, un semeur de mort athlétiquement doué. C'est ainsi que le prestige et l'éclat ensoleillé du guerrier monté sont remplacés par des tesselles descriptives de scénarios qui sont tout sauf glorieux :

Infine, dopo che le formazioni contrapposte sono franate l'una contro l'altra, si arriva al pianissimo delle inquadrature sulla piana desolata, con l'indugio sul terreno ricoperto di cose disfatte e di corpi fatti a pezzi. Tappezzato di corpi inerti e spezzati, disseminato di oggetti sfasciati, il campo di battaglia prende l'aspetto di una fotografia di Still Life, una natura morta di cose ferme e sparpagliate⁴. (Barbieri & Muzzolon, 2023, p. 91)

- 4 Dans cette phénoménologie variée – et bien représentée dans l'ensemble de la littérature chevaleresque – de la destruction et de la mort au combat, le lien entre le chevalier et sa monture joue un rôle de premier plan. Dans le choc frontal des factions opposées et la rixe féroce, les destins des deux compagnons d'armes peuvent en effet être différents. La rupture de l'union entre le cheval et le chevalier et, par conséquent, l'effondrement de cette image auparavant performative également en vertu de sa projection verticale et de son potentiel énergétique dans l'axe horizontal, peuvent se manifester selon des dynamiques très différentes et avoir des conséquences plus

ou moins graves (Ligato, 2011). Une fois au sol, le néo-démonté a perdu sa supériorité en termes de compétences martiales et en termes de représentation idéologico-sociale : sa chute est donc à la fois une cause de grande honte et de danger extrême. Les fantassins adverses, une fois l'union chevaleresque rompue, sont animés d'un désir de vengeance (militaire et sociale) contre celui qui les a précédemment dominés et qui doit maintenant se battre pour avoir une chance de survivre. Dans certains cas, le guerrier parvient avec agilité et rapidité à se remettre sur ses jambes et à monter un nouveau cheval, pris parmi ceux qui courent dans la plaine sans gouvernement ou parmi ceux de sa propre réserve⁵. Une situation plutôt représentée dans les textes narratifs en ancien français est celle de la « rescousse », c'est-à-dire l'arrivée d'un ou plusieurs compagnons d'armes pour aider le démonté, afin de le sortir de la mêlée infernale des soldats à pied et peut-être de le réhabiliter à la guerre en lui remettant un nouveau destrier⁶. Mais le fait de tomber du cheval peut se faire d'autres manières et avec des conséquences plus graves :

Il guerriero caduto poteva trovarsi immobilizzato anche dal peso del proprio animale: una scena che impressionò sia cronisti sia poeti [...]. Se non lo facevano i nemici, a uccidere il miles caduto al suolo provvedeva spesso l'impatto con gli altri cavalli nella mischia, in particolare il micidiale calpestamento – in qualche caso da parte del proprio stesso quadrupede se quest'ultimo era ancora illeso ma fuori controllo⁷. (Ibid., p. 131)

- 5 En évoquant rapidement ces différents cas, nous avons fait allusion incidemment à un sort commun à de nombreux chevaux impliqués dans un combat violent : une fois laissés sans propriétaire, il est en effet courant de les voir s'enfuir chaotiquement à travers la plaine. Ils peuvent alors parfois être rattrapés par des chevaliers habiles à se relever rapidement d'une chute, ou piétiner leur propriétaire, comme nous l'avons vu plus haut. Il s'agit d'une errance incontrôlée, sans but, multidirectionnelle et désordonnée. Les romans et les chansons de geste en langue d'oïl s'attardent souvent sur cette image confuse, l'énumérant – en de véritables *enumerationes* – avec les autres conséquences néfastes de l'impact. La miniature des *Chroniques de Mathieu* rapportée par Georges Duby (1973, fig. 8) dans son

célèbre essai *Le Dimanche de Bouvines*, décrivant la « mêlée entre Croisés et Sarrazins à Damiette », est exemplaire pour la représentation des effets du combat : des têtes tranchées et sanglantes, des pièces d'armure brisées, des corps en chute libre ou déjà effondrés au sol. On observe aussi un enchevêtrement de chevaux, presque en vol, pris dans l'assaut, à l'arrière-plan desquels on en voit un, sans personne en selle, lancé dans une fuite éperdue. Un détail doit encore être souligné : notre animal errant est le seul, parmi les autres, à avoir les yeux fermés, comme pour représenter le refus de la vue de toutes les têtes coupées qui l'entourent, ou plutôt – et plus probablement – la nature vagabonde de la course du cheval, c'est-à-dire sans destination précise, chaotique et errante, une errance effrayée et effrénée. Si le dressage des chevaux a pour objectif d'établir une communication entre l'homme et l'animal dans laquelle le premier essaie de rendre le comportement du second aussi prévisible que possible (et donc apprivoisé et gouvernable) (Baragli, 2011), le désarçonnement représente la fin traumatisante de tout dialogue et de toute prévisibilité : odeurs fortes, bruits forts, blessures, coups, sont autant de signaux confus de danger qui effraient le cheval et l'amènent à fuir.

- 6 Voyons maintenant une série d'exemples – quelques-uns parmi les nombreux possibles – choisis parmi les récits héroïques en langue d'oïl⁸ :

[...]
bien s'entrefierent, ne s'entrépargnent mie,
le jor i ot meinte sele vuidie,
et meinte targe et percie et croisie,
et meinte broine ronpue et desarcie.
Cil destrier fuient par mi la prairie,
n'i a ques pragne, qu'il n'i entendent mie.
(Girart de Vienne, 1977, p. 200, laisse CXXII, v. 4466-4471)

Adont i öissiez grant noise et grant tempier.
A l'assenbler i ot maint mort sor le gravier,
Dont li cheval en vont par le champ estraier.
Maint hauberc vëissiez et meint escu percier,
Et maint pié et maint poing, mainte teste tranchier,

Et l'un mort desus l'autre à terre trebuchier.
(*Maugis d'Aigremont*, 1980, p. 246, laisse CXXX, v. 4470-4475)

La maslee comence el pré soz Bonivent :
Le jor i out percié maint riche garnement,
maint chevalier i ot abatu mort sanglent,
Et tant cheval s'enfuit qui n'a point de garant,
Navré crient et braient mult dolerosement,
Quer la mort les enchauche et destraint durement.
(*Renaut de Montauban*, 1989, p. 136-137, laisse 40, v. 1457-1462)

Il ne se lessent pas entiers
les escuz ne les gamboisons ;
par espaulles et par girons
les ont derompuz et trenchiez.
Cil cheval, lor frains par les piez,
s'en vont par le chans estraier :
tant peüst il oec gaaignier
qui s'en seüst apenser, Diex !
(Jean Renart, 2008, p. 240, v. 2806-2813)

Grant fu la noise au comencier l'estor.
Bien i josterent li nostre poigneur,
Vuident ces selles, fuient cil misoudor,
Chient et versent cil chevalier antor,
Et molt i muert de la gent paienor.
(*Aspremont*, 2008, p. 280-281, laisse 226, v. 3739-3743)

Li Breton el Gascon sunt per egance ;
Lor eschales vont joindre sene dotance.
Viraz tant escu frandre e tante lance,
Tant vassal de cheval dunt se voiance !
Mais as espades trare fu l'esfreance :
Trecent aubers e elmes tan par esmance,
Mais de set mil en restent en la corance.
Tan destrier milsoldor prestre quittance,
Qu'ainc puis a lor segnor nen ont co(n)brance.
(*Girart de Roussillon*, 1993, p. 210, laisse CLI, v. 2505-2513)

toujours dans le contexte d'une bataille collective, dans une mêlée furieuse qui suit la collision frontale, où des chevaux et des chevaliers sans nom se livrent à la désintégration de l'équipement militaire. On observe des guerriers désarçonnés, les jambes en l'air et des lambeaux de lances et de boucliers⁹. Sur la toile de fond des corps étendus et mutilés, se détache l'image des chevaux en fuite, désorientés et sans gouverne. Les textes s'appuient sur les termes *fuir* et *estrayer* pour décrire la peur et la confusion qui animent cette race errante, livrée à l'instinct sauvage. Le mouvement se fait *par le champ*, sans destination précise, sans direction claire. Certains exemples semblent également souligner l'aspect plutôt économique de cet événement¹⁰ : Jean Renart, dans les deux derniers vers cités du *Guillaume de Dole*, signale par une phrase exclamative la fortune qui reviendrait à ceux qui prendraient soin de tels coursiers dispersés à droite et à gauche ; *Aspremont* et *Girart de Roussillon*, en revanche, présentent le terme *misoudor*, désignant un coursier « précieux, de grande valeur¹¹ ». Mais l'extrait le plus convaincant est probablement celui tiré de *Renaut de Montauban*, dans lequel la juxtaposition de chevaliers abattus, couverts de sang, et de coursiers en fuite se résout, dans les deux derniers vers, en une scène assourdissante de cris et de hennissements dans laquelle la mort s'impose et domine partout.

- 8 Il est donc légitime, à notre avis, d'inclure l'image des « chevaux en fuite » dans la liste des carreaux descriptifs des « dioramas du trauma dans la littérature chevaleresque d'oïl » (Barbieri & Muzzolon, 2023). D'autant plus que même dans les moments ultimes de la légende arthurienne, dans la fresque spectrale que nous livre la *Mort le roi Artu*, où les signes funéraires structurent tout le récit et nourrissent une atmosphère perpétuellement marquée par un sens calamiteux de la fin, des chevaux errants ne cessent de courir confusément¹². Dans les batailles sanglantes et catastrophiques de Salesbières et de Winchester qui clôturent le cycle arthurien, les vastes champs de la plaine entièrement couverts de guerriers sans vie empilés les uns sur les autres reviennent avec une insistance obsessionnelle. Les quelques coursiers survivants – eux aussi sont en fait toujours poursuivis par la mort – se dispersent dans la prairie, s'éparpillent confusément, effrayés et

affolés. Leur course préfigure la vaste lande déserte qui caractérisera le monde d'après Logres :

Si poïssiez vooir maint chevalier verser a terre, qui n'avoient pooir de eus relever et maint bons chevaux estraiez parmi le champ, qu'il n'estoit qui les prist. An pou d'eure poïssiez veoir la terre covrir de chevaliers abatuz, dont li .i. estoient mort et li autre navré, mes encore n'estoient mie tuit mort et li autre n'avoient encor mie de mal fors tant que abatu estoient. Einsi commença la bataille es plains de Salebires, dont li roiaumes de Logres fu tornez a essil, et ausi furent maint autre, car puis n'i ot autant de prodomes com il avoit eü devant ; et si en remeistrent après lor mort les terres gastes et sofretoses de bons seignors, car il furent la ocis a dolor. (*La Mort du roi Arthur*, 2009, p. 820-822)

- 9 Revenons rapidement à la citation initiale de Franco Cardini. L'historien florentin, en effet, nous avertit judicieusement qu'à la figure solaire du chevalier en selle répond également tout un courant chthonien, d'un autre monde, lié avant tout à la présence équine : « [...] même si le cheval qui frémit sous lui [...] le relie profondément au monde de la nuit, à l'au-delà, à une voie initiatique vers l'outre-tombe qui est descente aux enfers avant l'apothéose. » En effet, le cheval est un animal au symbolisme très complexe et très large :

Une croyance, qui parait ancrée dans la mémoire de tous les peuples, associe originellement le cheval aux ténèbres du monde chthonien, qu'il surgisse, galopant comme le sang dans les veines, des entrailles de la terre ou des abysses de la mer. Fils de la nuit et du mystère, ce cheval archétypal est porteur à la fois de mort et de vie, lié au feu, destructeur et triomphateur, et à l'eau, nourricière et asphyxiante. La multiplicité de ses acceptions symboliques découle de cette signification complexe des grandes figures lunaires, où l'imagination associe par analogie la terre dans son rôle de Mère, son luminaire la lune, les eaux et la sexualité, le rêve et la divination, la végétation et son renouvellement périodique. (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 222-223)

- 10 Il y a donc un spectre symbolique très vaste, qui va des profondeurs infernales aux hauteurs célestes, du mouvement lunaire au mouvement solaire, du feu à l'eau. Le chevalier céleste est, dans le cas

étudié ici, tombé de son cheval. L'union héroïque et lumineuse est irrémédiablement rompue au profit d'une dégradation inexorable, préfigurant une mort d'abord symbolique, sociale, puis physique. Le destrier qui nous intéresse est donc un animal ombrageux et inquiet, renouant avec sa propre bestialité funèbre et chthonienne : sa silhouette incontrôlée évoque effectivement la mort et réactive l'imaginaire souterrain qui y est ancrée depuis toujours. Le cheval chthonien, présent sous différentes formes dans plusieurs traditions indo-européennes, est surtout lié à l'idée d'animal guide et intercesseur aux confins du monde¹³, aux portes de l'au-delà, au moment de la mort. Qu'il s'agisse de Sleipnir, le destrier à huit pattes du dieu-chaman Odhinn, ou plutôt des chevaux présents dans de nombreuses pratiques funéraires anciennes, ou encore des coursiers qui accompagnent les Valkyries dans le choix des morts au combat et dans le Valhalla, la symbolique la plus ancienne de notre animal est liée à l'autre monde (souterrain ou sous-marin), au passage dans l'au-delà. La valorisation infernale de cet aspect chthonien conduit à désigner le cheval comme symbole et présage de la mort. Dans le choc imposant entre différentes cultures qui accompagne la chute de l'Empire romain et la formation subséquente du Moyen Âge occidental, bon nombre de ces éléments présents dans les légendes et les mythes des steppes eurasiennes, de l'Europe du Nord et de la Grèce enrichissent l'imaginaire du cheval et le folklore européen qui s'y rapporte (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 222-227 ; Montesano, 2011).

- 11 Comme l'écoulement irrépressible des eaux d'un fleuve en crue, comme le passage inexorable du temps qui investit tout et déplace tout à la fin, le mouvement équin instinctif dans la déflagration de la bataille a un cours irrésistible et rapace. Un mouvement inquiétant aussi parce que chaotique et imprévisible¹⁴. Le chaos des chevaux déchaînés et confusément dispersés sur le champ de bataille fait écho au chaos qui a souvent caractérisé les représentations de l'enfer. Le cheval, inextricablement lié à l'animation démesurée des phénomènes et des « horloges » naturelles, symbolise dans ce cas la peur du changement, de la métamorphose et, en général, du temps qui s'écoule inéluctablement (Durand, 2020, p. 57-66). L'agitation, l'absence de discipline et de freins qui caractérisent les chevaux effrayés est une image effectivement négative car elle renvoie au

fourmillement, à un grouillement incontrôlé que Gilbert Durand classe parmi les manifestations primordiales de l'animation rapide et convulsive, vue dans ses aspects les plus agressifs et les plus inquiétants¹⁵.

- 12 La dimension funèbre inhérente à l'image équine a, à notre avis, trouvé l'une de ses plus grandes expressions artistiques dans *Lancelot du Lac* (1974) de Robert Bresson, une œuvre qui frappe par sa capacité à renverser les attentes du spectateur, habitué à une vision héroïque, sublimée et festive de l'univers chevaleresque arthurien¹⁶. Dans ce chef-d'œuvre règne une atmosphère inquiétante, sinistre, violente, dépourvue de tout sens et de toute glorification. En esquissant le dernier chapitre du cycle arthurien (*La Mort du roi Arthur* cité précédemment), Bresson fait étalage d'une esthétique fragmentaire qui atteint ici son apogée : le récit subit un processus de déconstruction continue au profit d'images détachées d'une dimension narrative classique. Le montage devient le moyen d'une alternance ou d'une répétition d'atomes, de morceaux, de fragments, dont il revient au spectateur – d'abord désorienté – de reconstruire la plénitude. Le discours elliptique et partiel n'épuise pas, ne représente pas ; il suggère, évoque, allude plutôt. La réalité, dans cette succession d'images incomplètes, devient énigme, et l'entre-deux qui sépare un plan d'un autre devient l'espace dans lequel peuvent refluer le sublime et le métaphysique (Provoyeur, 2003, p. 281-299). Le sublime évoqué dans *Lancelot du Lac* est toutefois celui de la mort et de la violence. Il a été justement remarqué (*ibid.*, p. 99-100) que le perfectionnement du style bressonien va de pair avec l'affirmation (à partir d'*Au hasard Balthazar*) d'histoires sombres et de personnages perdus, à la merci du mal et de la mort : « À des êtres de rupture (avec le Bien, Dieu, autrui) correspondrait donc une esthétique de la fragmentation. » (*Ibid.*, p. 100) Dans le film considéré ici, la rupture du sujet avec le monde et sa ruine consécutive sont en même temps la rupture de l'union entre le chevalier et son destrier. Cette rupture devient omniprésente dans les derniers instants du film, lorsque la mort est désormais arrivée et que son irréprésentabilité exige de manière plus insistante la force évocatrice de la fragmentation. C'est précisément parmi ces fragments conclusifs que domine le destrier au galop.

- 13 En effet le final de *Lancelot du Lac* ne décrit pas exhaustivement la bataille, mais se construit par l'alternance de nombreux fragments sinistres, peu glorieux et violents (la forêt dense, la flaque sombre, les chevaliers gisant ensanglantés et entourés de morceaux d'armures, la marche funèbre chevaleresque, le tir de flèches du haut des arbres, le percement des flèches d'abord dans les troncs de la forêt puis dans la tête du cheval agonisant, etc.)¹⁷, sur laquelle se greffe – presque pour les rythmer et les lier entre elles – l'image répétée du cheval fuyant (toujours annoncé par le son hors-champ de son sabot tambourinant) :

Chaque image, indépendante des autres, constitue une métonymie de la guerre. Répétées avec d'infimes variantes, elles s'organisent en paradigmes qui *décrivent* une guerre mais ne la racontent pas. [...] D'autre part, bien que toute cette séquence donne l'impression d'une extrême violence, aucun acte de violence n'est montré. [...] Seules l'extrême rapidité de ces plans et leur répétition donnent l'impression de la fureur guerrière. L'image du cheval galopant, sans cavalier, à travers la forêt (elle revient six fois) désigne de façon insistante un hors-champ, le lieu des combats, d'où provient ce cheval qui est ainsi le seul témoin du désastre et de la mort [...]. (Provoyeur, 2003, p. 320-321)

- 14 Lancelot, au seuil de la mort, titubant, avant de prononcer le nom de la reine – presque un sceau funèbre –, voit passer près de lui le destrier errant qui entre désormais dans le plan (au lieu d'alterner avec lui). Le temps et la mort ont désormais tout balayé, et Lancelot n'a d'autre choix que de s'affaler bruyamment dans la mêlée insensée et anonyme des corps métalliques – semblables à des robots – qui jonchent le sol.
- 15 L'image du cheval au galop, dont la selle est désormais vide, est répétée avec une insistance significative. La course palpitante du destrier noir qui résonne dans la forêt ombragée marque rythmiquement la phénoménologie funèbre. Au moment où la caméra pénètre dans l'enchevêtrement indéfinissable de la forêt, ouvrant la voie à une succession de fragments sinistres, la première image (ou plutôt le premier son) qu'elle livre au spectateur est celle de la course irrésistible du cheval. Cette dernière semble acquérir une fonction structurelle de lien entre un plan funèbre et un autre, comme si elle

résumait en elle-même le rythme tambourinant du temps qui s'écoule, de la mort qui approche. La présence dynamique du cheval restera jusqu'à la dernière séquence à l'intérieur de la forêt, c'est-à-dire celle relative aux derniers instants de Lancelot. Dans ce spectacle final et violent, le cheval n'est pas seulement un fragment inerte d'une union vitale antérieure, désormais rompue, avec le chevalier (que le spectateur imagine alors renversé dans un amalgame de métal et de sang). Le cheval se charge également du « thème affectif » qui est au cœur du symbole équin dans sa valorisation infernale : « [...] l'effroi devant la fuite du temps symbolisée par le changement et par le bruit. » (Durand, 2020, p. 57)

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie primaire

Aspremont, 2008, éd. F. Suard, Paris, H. Champion, coll. « Champion Classiques ».

CHRÉTIEN DE TROYES, 1994, *Œuvres complètes*, éd. publiée sous la direction de D. Poirion, Paris, Gallimard.

Girart de Vienne, 1977, éd. W. van Emden, Paris, Société des anciens textes français.

JEAN RENART, 2008, *Le Roman de la Rose ou De Guillaume de Dole*, éd. F. Lecoy, trad. J. Dufournet, Paris, H. Champion, coll. « Champion Classiques ».

La Chanson de Girart de Roussillon, 1993, éd. M. de Combarieu du Grès et G. Gourian, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche ».

La Mort du roi Arthur, 2009, éd. et trad. D. F. Hult, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche ».

Le Roman d'Alexandre, 1994, éd. E. C. Armstrong, trad. L. Harf-Lancner, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche ».

Le Roman d'Éneas, 1997, éd. A. Petit, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche ».

Maugis d'Aigremont, 1980, éd. P. Vernay, Bern, Francke, coll. « Romanica Helvetica ».

RAFFAELE DA VERONA, 1982, *Aquilon de Bavière, roman franco-italien en prose (1379-1407)*, éd. P. Wunderli, vol. 1 et 2, Tübingen, Niemeyer.

RAOUL DE HOUDENC, 2004, *Meraugis de Portesgluez. Roman arthurien du XIII^e siècle, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Vatican*, éd. M. Szkilnik, Paris,

H. Champion, coll. « Champion Classiques ».

Renaut de Montauban, 1989, éd. T. Jacques, Genève, Droz.

TORQUATO TASSO, 2009, *Gerusalemme liberata*, éd. F. Tomasi, Milan, Bur.

Bibliographie secondaire

BARAGLI Paolo, 2011, « Il cavallo e il suo cavaliere: uno sguardo etologico tra medioevo e tempi moderni », dans F. Cardini et L. Mantelli (éds), *Cavalli e cavalieri. Guerra, gioco, finzione*, Pise, Pacini Editore, p. 195-204.

BARBERO Alessandro, 2011, « Il cavallo come risorsa bellica: costi, obblighi, risarcimenti », dans F. Cardini et L. Mantelli (éds), *Cavalli e cavalieri. Guerra, gioco, finzione*, Pise, Pacini Editore, p. 137-162.

BARBIERI Alvaro, 2017a, *Angeli sterminatori: paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'oïl*, Padoue, Esedra.

BARBIERI Alvaro, 2017b, « Verso le case di Ade: modelli sciamanici nel Cavaliere della Carretta », dans *Eroi dell'estasi. Lo sciamanismo come artefatto culturale e sinopia letteraria*, éd. A. Barbieri, Vérone, Fiorini, p. 157-214.

BARBIERI Alvaro, 2019, « Cavalieri trasognati: il motivo dell'estasi equestre nella Charrette e nel Conte du Graal », dans D. Mariani, S. Scartozzi et P. Taravacci (éds), «Tra chiaro e scuro». *Studi offerti a Francesco Zambon per il suo settantesimo compleanno*, Trente, Università degli Studi di Trento, coll. « Labirinti », p. 53-76.

BARBIERI Alvaro & MUZZOLON Elena, 2023, « Di corpi guasti e d'armi spezzate: diorami del trauma nella letteratura cavalleresca d'oïl », dans M. Giancotti, L. Marfè et P. Violi (éds), *La memoria degli oggetti*, Milan / Udine, Mimesis, p. 73-133.

CARDINI Franco, 1992, *La Culture de la guerre. x^e-xviii^e siècle*, traduit de l'italien par A. Lévi, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires ».

CARDINI Franco, 2013, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dal medioevo alla rivoluzione francese [1982]*, Bologne, Il Mulino.

CARDINI Franco, 2014, *Alle radici della cavalleria medievale*, Bologne, Il Mulino.

CHEVALIER Jean & GHEERBRANT Alain, 1982, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter.

DONÀ Carlo, 2012, « Cavallo e cervo », dans S. Cocco et F. Zambon (éds), «Sonò alto un nitrito». *Il cavallo nel mito e nella letteratura*, Pacini Editore, Pise, p. 11-36.

DUBY Georges, 1973, *Le Dimanche de Bouvines. 27 juillet 1214*, Paris, Gallimard.

DURAND Gilbert, 2020, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire [1969]*, Malakoff, Armand Colin.

ELIADE Mircea, 1974, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot.

FERRERO Adelio, 1976, *Robert Bresson*, Florence, La Nuova Italia, coll. « Il Castoro cinema ».

FLORI Jean, 2013, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge* [1998], Paris, Fayard.

LIGATO Giuseppe, 2011, « "Uomo a terra!". Il disarcionamento del *miles* medievale nella tattica e nella mentalità cavalleresche », dans F. Cardini et L. Mantelli (éds), *Cavalli e cavalieri. Guerra, gioco, finzione*, Pise, Pacini Editore, p. 109-136.

MONTESANO Marina, 2011, « Il "cavaliere infernale". Riflessioni su un tema "folklorico" », dans F. Cardini et L. Mantelli (éds), *Cavalli e cavalieri. Guerra, gioco, finzione*, Pise, Pacini Editore, p. 217-228.

MUZZOLON Elena, 2023, *Spade che cantano. Il paesaggio sonoro del romanzo arturiano d'oïl*, Padoue, Esedra Editrice.

PROVOYEUR Jean-Louis, 2003, *Le Cinéma de Robert Bresson. De l'effet de réel à l'effet de sublime*, Paris, L'Harmattan.

TINAZZI Giorgio, 1979, *Il cinema di Robert Bresson*, Venise, Marsilio Editori.

NOTES

1 « Sémantiquement parlant, on peut dire qu'il n'y a pas de lumière sans ténèbres [...]. Le *Régime Diurne* de l'image se définit donc d'une façon générale comme le régime de l'antithèse. » (Durand, 2020 [1969], p. 45)

2 « Car le cheval n'est pas un animal comme les autres. Il est la monture, le véhicule, le vaisseau, et son destin est donc inséparable de celui de l'homme. » (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 223) Mircea Eliade (1974) rappelle que l'on retrouve aisément la présence équine dans de nombreuses fonctions rituelles visant à transiter vers un autre monde, qu'il soit uranique ou chtonien. Sur le cheval psychopompe, voir aussi Donà (2012, p. 11-36). Pour les spécificités du contexte médiéval, Franco Cardini a noté comment certains éléments de l'image chevaleresque – y compris le cheval comme animal-guide et vecteur magique – rappelant les pratiques religieuses et chamaniques des steppes eurasiatiques, ont contribué à couvrir le guerrier monté sur les champs de bataille d'un halo mystérieux, mystique et spirituel (Cardini, 2014). Pour tester les réverbérations de ce symbolisme relatif au coursier dans la sphère narrative, on peut citer les deux essais d'Alvaro Barbieri (2017b et 2019).

3 Un mélange anonyme de corps métalliques que l'épopée romanesque tend à faire alterner avec des scènes individuelles d'héroïsme, qui isolent – en les mettant en valeur et en les sortant de l'anonymat – deux ou

plusieurs combattants et leurs prouesses militaires. L'oscillation entre la grisaille confuse de la mêlée, où la performance individuelle se noie dans le grouillement général, et la proéminence lumineuse du geste héroïque, capable de s'embraser dans l'unicité détectée d'une performance singulière et personnelle, est une dialectique fondamentale dans les pratiques martiales de l'Ancien Régime (et dans leurs représentations).

4 Notre traduction : « Enfin, après que les formations opposées se sont effondrées l'une contre l'autre, on arrive au *pianissimo* des plans sur la plaine désolée, avec un arrêt sur le sol recouvert d'objets détruits et de corps déchiquetés. Tapissé de corps inertes et brisés, jonché d'objets détruits, le champ de bataille prend l'aspect d'une photographie de *Still Life*, une nature morte d'objets immobiles et éparpillés. »

5 « [...] *cavalcature di rimpiazzo già disponibili per chi se le poteva permettere e che potevano essere fornite dai compagni, essere prelevate come preda bellica o costituire una riserva già predisposta.* » (Ligato, 2011, p. 120)
Notre traduction : « [...] des montures de remplacement déjà disponibles pour ceux qui pouvaient se le permettre et qui pouvaient être fournies par des compagnons, être prises comme butin de guerre ou constituer une réserve déjà préparée. »

6 À titre d'exemple, voir les vers 5942-5948 du *Roman d'Énéas* (Petit, 1997) et les vers 4769-4776 dans *Aspremont* (Suard, 2008).

7 Notre traduction : « Le guerrier tombé pouvait également être immobilisé par le poids de son animal : une scène qui impressionna tant les chroniqueurs que les poètes [...]. Si les ennemis ne le faisaient pas, c'était souvent l'impact avec les autres chevaux dans la mêlée qui achevait le *miles* tombé au sol, en particulier le piétinement meurtrier – dans certains cas par son propre quadrupède s'il était encore indemne mais hors de contrôle. »

8 Nous ne mentionnons qu'en note de bas de page d'autres vers par lesquels le corpus peut être enrichi, tant par d'autres textes narratifs en ancien français que par des extraits d'œuvres situées hors de cette dimension géographique-linguistique : *Le Roman d'Alexandre*, v. 6946-6952, Branche III (1994) ; Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portesgluez*, v. 4441-4445 (2004) ; Chrétien de Troyes, « Erec et Enide » dans *Œuvres complètes*, v. 863-874 (1994) ; Raffaele da Verona, *Aquilon de Bavière*, Premier Livre : LXIII et LXX (1982) ; Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, Lassa 105 (2009). D'autres références figurent dans Ligato (2011, p. 119, note 37).

9 Voir Barbieri & Muzzolon (2023) : la publication à deux mains est aussi, entre autres, une vaste fresque des nombreux effets atroces du *face to face* dans les textes en ancien français. Nous nous y référons donc pour une étude large et approfondie du sujet, dont nous n'aborderons qu'un aspect spécifique.

10 Le coût lié à la perte ou à la blessure des chevaux lors d'une campagne militaire est loin d'être une préoccupation secondaire pour les rois et les seigneurs : voir Barbero (2011).

11 DMF : *Dictionnaire du moyen français*, version 2023 (DMF 2023), ATILF – CNRS & Université de Lorraine, s. v. *milsoudor*, <www.atilf.fr/dmf/definition/milsoudor>.

12 « Si poïssiez vooir a l'encontrer maint chevalier verser et morir, et maint cheval ocirre, et maint estraier dont li seigneur jesoient par terre et dont l'ame estoit partie del cors. » (*La Mort du roi Arthur*, 2009, p. 888)

13 Voir note 2.

14 « *Il cavallo scosso, rappresentato nella furia di una corsa sfrenata e fuori controllo, è una potente immagine disforica di disordine e di catastrofe, un'icona che trattiene le connotazioni funebri della caduta. La spezzatura dell'unità centaurica si esprime attraverso la figura dimidiata del quadrupede privo di cavaliere, che si aggira senza meta per il campo di battaglia, pazzo di eccitazione e di paura. E questa visualizzazione del centauro amputato si riconnette ad altri schemi negativi di agitazione e di animazione animale che simboleggiano il caos brulicante e l'erosione aggressiva del tempo.* » (Barbieri & Muzzolon, 2023, p. 95) Notre traduction : « Le cheval emballé, représenté dans la furie d'une course effrénée et hors de contrôle, est une puissante image dysphorique de désordre et de catastrophe, une icône qui renferme les connotations funèbres de la chute. La rupture de l'unité centaurique s'exprime à travers la figure dimidiée du quadrupède privé de cavalier, qui erre sans but sur le champ de bataille, fou d'excitation et de peur. Et cette visualisation du centaure amputé se reconnecte à d'autres schémas négatifs d'agitation et d'animation animale qui symbolisent le chaos grouillant et l'érosion agressive du temps. »

15 Gilbert Durand explique que « cette répugnance primitive devant l'agitation se rationalise dans la variante du schème de l'animation que constitue l'archétype du chaos. [...] Le schème de l'animation accélérée qu'est l'agitation fourmillante, grouillante ou chaotique, semble être une projection assimilatrice de l'angoisse devant le changement, l'adaptation

animale ne faisant dans la fuite que compenser un changement brusque par un autre changement brusque. Or, le changement et l'adaptation ou l'assimilation qu'il motive est la première expérience du temps » (2020, p. 55-56).

16 Voir Ferrero (1976, p. 96-103). Voir aussi l'habile interprétation proposée dans Tinazzi, *Il cinema* (1979, p. 127-132). Giorgio Tinazzi souligne également l'importance de l'aspect sonore dans le film arthurien du réalisateur français, un aspect qui est à la fois au premier plan entre les choix allusifs et réducteurs et ceux qui visent à bousculer les attentes des spectateurs : « *Lancillotto è anche un film di rumori: la presenza (i cavalli, gli uomini), gli sfondi, l'iterazione (i tamburi), i cenni, i rintocchi di campane, le cornamuse nel torneo. Cessa ogni subalternità all'immagine. Anche in questo modo Bresson sottrae la nostra percezione dall'abitudine; conclude così un'operazione rischiosa, verso un cinema di allusione, che è poi delusione delle nostre troppo sicure attese di spettatori.* » (p. 132) Notre traduction : « *Lancelot du Lac* est aussi un film de bruits : la présence (les chevaux, les hommes), les arrière-plans, l'itération (les tambours), les signes, les sons de cloches, les cornemuses lors du tournoi. Toute subalternité à l'image cesse. De cette manière aussi, Bresson soustrait notre perception à l'habitude ; il achève ainsi une opération risquée, vers un cinéma de l'allusion, qui est en fin de compte une déception de nos attentes de spectateurs trop assurées. » Le « paysage sonore » est, à y regarder de plus près, un aspect loin d'être négligeable, même dans la littérature en langue d'oïl (comme nous avons déjà pu le voir dans les extraits précédents), et en particulier dans la littérature arthurienne (voir Muzzolon, 2023).

17 Pour un résumé complet des scènes finales du film, voir Provoyeur (2003, p. 318-319). La liste des trente-sept derniers plans nous donne une idée du style fragmentaire et répétitif, mais nous permet également de remarquer plus facilement la figure omniprésente du cheval solitaire au galop.

RÉSUMÉS

Français

L'image du guerrier sur son cheval jouit d'une forte iconicité dans l'imaginaire occidental. L'archétype du héros hissé sur son destrier, imposant et resplendissant, fascinant et inquiétant, trouve dans la littérature chevaleresque en ancien français sa première actualisation et sa plus grande intensité. Le présent article entend toutefois s'attarder sur les moments de rupture de l'union entre le cheval et le chevalier, dont la force

expressive est directement proportionnelle à celle de la figure composite. En particulier, cet article se concentre sur le sort de l'animal après la chute du chevalier. Dans les représentations romanesques et épiques de la France médiévale, on retrouve avec insistance l'errance des destriers abandonnés à eux-mêmes et désorientés dans le contexte d'une plaine couverte de corps brisés et ensanglantés. Cette représentation, caractérisée par des traits stylistiques récurrents, est sans aucun doute l'une des descriptions les plus éloquentes qui caractérisent la représentation du traumatisme chevaleresque et relie le cheval (et son mouvement) au noyau affectif de sa symbolique chthonienne et funèbre.

English

The image of the noble warrior riding his horse is highly iconic in Western culture. The archetype of the hero mounted on his steed, imposing and resplendent, fascinating and disturbing, finds its earliest and most intense expression in Old French chivalric literature. This article, however, intends to focus on moments of rupture in the horse-knight union, whose vividness is directly proportional to that of the composite figure. In particular, the contribution focuses on the fate of the animal following the knight's dismounting. In the romantic and epic representations of medieval France, there is a recurring theme of horses left to fend for themselves, disoriented in the context of a plain covered with broken and bloody bodies. This depiction, marked by repeated stylistic elements, is undoubtedly one of the most eloquent descriptive features characterising the representation of chivalric trauma and linking the horse (and its movement) to the emotional core of its chthonic and funereal symbolism.

INDEX

Mots-clés

cheval, chevalier, mort, symbole, course, littérature, Moyen Âge

Keywords

horse, knight, death, symbol, race, literature, Middle Ages

AUTEUR

Gianluca Di Teodoro

Università degli Studi di Padova – Univ. Grenoble Alpes, CNRS, Litt&Arts, 38000 Grenoble, France

gianluca.diteodoro@phd.unipd.it

gianluca.di-teodoro@univ-grenoble-alpes.fr

IDREF : <https://www.idref.fr/294131663>