

Nouveau Tristan (Jean Maugin, 1554), nouvelles émotions ?

New Tristan (Jean Maugin, 1554), New Emotions?

Sarah Cals

(Sorbonne Nouvelle — Université Paris 3)

Vieux romans, écrits de mensonge, ou encore follyes, ainsi sont condamnés les romans de chevalerie au xvi^e siècle.¹ La Renaissance manifeste en effet un profond mépris pour ces œuvres d'imagination aussi peu vraisemblables que vraies. Ce n'est qu'en parallèle à la production littéraire des humanistes que survit le roman de chevalerie, et ce au prix de certaines mutations.²

Dans un contexte éditorial des romans de chevalerie dominé par l'*Amadis de Gaule*, le marchand-libraire Jean Maugin publie un *Nouveau Tristan*, chez la veuve Maurice de la Porte, en 1554 (réédité en 1567, 1577, et en 1586).³ Pleinement pensée comme une réécriture, l'œuvre assume sa filiation au *Tristan en prose* du xiii^e siècle dont elle reproduit, plus ou moins librement, une version abrégée proche de celle contenue dans le manuscrit français BnF 103 (Harf-Lancner, 1984 : 5). Les xv^e et xvi^e siècles voient la publication de huit éditions du *Tristan en prose*, dont les plus étudiées sont celles d'Antoine Vérard, qui respecte la forme traditionnelle du roman de chevalerie renaissant (caractères gothiques, sur deux colonnes), et celle de Jean Maugin, qui innove au niveau formel par l'utilisation des caractères romains et l'écriture en longues lignes. Les éditions d'Antoine Vérard furent un succès de librairie : Cedric Edward Pickford estime qu'il a vendu entre 1600 et 2800 volumes dans la dernière décennie du xv^e siècle (1980 : 280). Face à cette concurrence, Jean Maugin, qui a essentiellement produit des traductions de romans du castillan, de l'italien et du latin vers le français, propose une version nouvelle d'un vieux roman, publié en

1. Ces citations sont de La Noue (1967 [1587]), *Discours politiques et militaires*, éd. F. E. Sutcliffe, cité dans Taylor (2014 : 183), et de Marguerite de Navarre (1869 : 170), *Heptaméron*, Paris, Garnier, citée dans Cazauran (1987 : 32). Ces deux articles en contiennent d'autres exemples.

2. À ce propos, voir Bury et al. (2004), Jones-Davies (1987) et Pickford (1960).

3. Voir la ligne chronologique des publications de romans arthuriens et autres romans établie par Jane Taylor (2014 : 217-222).

quatre volumes, dont seul le premier nous est parvenu. Ce texte couvre environ le premier tiers de la légende tristanienne, des enfances du héros jusqu'à son exil, proposant ainsi une organisation du texte différente de celle d'Antoine Vérard, qui ne donnait que deux volumes.

Le riche paratexte du *Nouveau Tristan* nous éclaire sur le projet de l'éditeur et sur la nouveauté dont il se réclame. Dans l'ode à l'abbé de Saint Jean de Laon, Maugin envisage son travail comme une résurrection, ou une renaissance :

Venons au Roy de Leonnois
Que Jan Maugin, contre les lois
Fatales, fait *revivre* :
Il fait bien plus qu'au bon Eson
Ne fit la femme de Jason :
Car de mort le delivre.

Elle convertit par son art
Le sang caduc du bon vieiglart
En mortelle jeunesse :
Maugin donne au prince Breton,
Comme Aurore au troien Titon,
Eternelle Vieiglesse.

Et pour au vieigl Tristan *oster*
Tout le passé, luy fit *gouter*
Du fleuve d'obliance,
Dont Tristan mit *tout en obly* :
Ores le voyez ennobli
De nouvelle eloquence.

(*Nouveau Tristan*, 1554 : « À Monsieur de Maupas. Ode », ff. 3v-4r)⁴

Retour à la vie, mais dans une vieillesse éternelle : c'est l'altérité du roman qui assure l'intérêt de l'œuvre. Et, s'il semble que Maugin refuse de prendre en compte les éditions de Vérard lorsqu'il mentionne la délivrance de mort, c'est sans doute que la nouveauté seule, paradoxalement portée par une altérité ancienne, fonde une conception biologique de l'œuvre liée à la mémoire. « Oster tout le passé », « goûter du fleuve d'obliance », « Dont Tristan mit tout en obly » nous invitent à considérer une éventuelle dimension métadiscursive du passage.⁵ En outre, la référence au mythe d'Aurore et Titon donne toute sa puissance au prologue : l'oubli est la condition première de la renaissance de l'œuvre, mais il induit également le passage du temps, et donc une vieillesse, qui devient inhérente à cette renaissance. La mémoire ne peut donc perdurer, ou plutôt se recréer, que dans une forme de vieillesse toute nouvelle. Si l'intérêt des « antiquitez » médiévales

4. Dans cette citation et les suivantes, nous soulignons.

5. Sur ce point, nous remercions Mireille Séguy et Nicola Morato pour leurs remarques éclairantes.

n'est pas nié, Jean Maugin assume la nécessité d'un renouveau qui tirera le *Tristan* de l'oubli pour l'ennoblir. C'est cette nouveauté qui a retenu notre attention : nous avons choisi d'étudier l'édition de Maugin et non celles de Vérard en raison de cette innovation revendiquée et utilisée comme argument commercial. Il ne s'agit pas de faire du neuf, mais de renouveler une matière ancienne qui plaît toujours à certains lecteurs, de changer le souvenir de Tristan pour créer une nouvelle mémoire. Et cette nouveauté dont se réclame Maugin porte avant tout sur la langue. Le privilège du roi mentionne en effet :

[...] tant pour l'illustration de la langue Francoyse, que pour la recreation honeste des Gentils-hommes Dames et Damoysselles de nostre Royaume, [Jan Maugin] auroit remis en bonne forme et deuë, un ancien Rommant intitulé Tristan de Leonnois, qu'il auroit divisé en quatre livres. (*Nouveau Tristan*, 1554 : « Privilège », f. 6v)

Une nouvelle éloquence comme *bonne forme*, propre à la récréation des gentilshommes, dames et demoiselles : le programme est donné. L'ornementation stylistique n'a d'autre but que la délectation de ses lecteurs et l'illustration de la langue française défendue par du Bellay depuis 1549. Mais cette adaptation formelle au goût du jour se double d'un travail de fond. Jean Maugin a en effet donné un inflexionnement nouveau à l'œuvre. Comme l'ont montré Laurence Harf-Lancner et Jane Taylor, l'Angevin reste fidèle à la trame narrative de sa source mais il réécrit l'ensemble dans une discordance de tons troublante (Taylor, 2014 : 188-189). Entre un pathos exacerbé par de nombreuses hyperboles et un « burlesque » (Harf-Lancner, 1984 : 19-22) rendu par l'incongruité de certains énoncés, le *Nouveau Tristan* se charge d'une portée nouvelle que ne connaissait pas l'œuvre du XIII^e siècle. Dans cet article, nous nous proposons de revenir sur les métamorphoses du texte, inhérentes à sa nouveauté, en nous concentrant sur les émotions et en observant comment se met en place un nouveau discours sur les valeurs chevaleresques.

C'est parce qu'elles sont chargées idéologiquement et qu'elles portent en elles les traces de l'orientation qu'on a voulu leur donner à travers les siècles, qu'il nous semble opportun de lier l'esthétique de la nouveauté telle qu'elle s'esquisse chez Jean Maugin à l'étude des émotions mises en texte. Elles constituent en effet un universel humain, mais elles ont été mobilisées et interprétées différemment selon les contextes (théologique, philosophique, politique et courtois, entre autres).⁶ Et, au XVI^e siècle, l'émergence d'un nouveau modèle de civilité, l'honnête homme, s'impose en parallèle au développement d'une république de lettrés qui œuvrent à l'illustration de la langue française.⁷ L'honnêteté, caractéristique de ce nouvel homme, lui prescrit contrôle, retenue, finesse et légèreté, et refuse donc toute forme d'impétuosité. C'est là un changement dans la façon dont sont considérées les émotions en milieu courtois, un « changement de registre émotif » (Vigarello, 2016a : 215)⁸ : priment dorénavant la maîtrise de soi et la démonstration contrôlée des

6. Pour un aperçu des études réalisées par les historiens, voir Boquet et Nagy (2015), Corbin Alain *et al.* (dir.) (2016), et Rosewein (2016).

7. C'est aussi l'époque à laquelle Julien Greimas et Edmond Huguet attribuent l'apparition du mot *emotion* dans leurs dictionnaires, avec les sens d'« agitation » et de « soulèvement populaire », sens déjà portés par le verbe *esmouvoir*. Plus avant dans le XVII^e siècle, il se spécifiera en *émotion d'esprit*, ou *émotion de l'âme* (La Rochefoucauld, Descartes), gagnant un sens figuré orienté sur l'intériorité du sujet (Vigarello, 2016b : 219-224).

8. Cette notion est empruntée à William Reddy qui théorise l'*emotional regime* dans *The Navigation of Feeling* (2001 : 124-126). Le régime émotionnel est un ordre normatif qui règle les pratiques émotionnelles dans une société, et il est établi par le régime politique

passions qui ne doivent plus agiter le sujet mais participer à l'affinement de ses mœurs. Cet idéal influence le roman de chevalerie et pose le fondement socioculturel de l'émotion présente dans les œuvres. C'est de ce point de vue que nous envisageons le *Nouveau Tristan*, comme le témoin d'une évolution sociologique qui lui a imprimé sa marque, et qui en fait une étape dans la construction d'un nouveau discours critique sur la chevalerie.

Dans une perspective diachronique, nous étudierons les variations du traitement de l'émotion entre le *Tristan en prose* du XIII^e siècle et le *Nouveau Tristan* du XVI^e siècle.⁹ Grâce aux méthodes d'analyse définies par Raphaël Micheli dans son ouvrage *Les émotions dans les discours. Modèle d'analyse, perspectives empiriques* (2014), nous confronterons les modes de sémiotisation de l'émotion entre les deux textes afin d'en mesurer l'écart et de l'interpréter en regard de la « crise » que traverse le récit chevaleresque au XVI^e siècle. Le cadre de cet article nous impose de restreindre notre étude au cas de la peur. Cette émotion, essentielle dans l'œuvre en prose du XIII^e siècle, participe à la mise en valeur des vertus chevaleresques. Le bon chevalier, s'il peut quelquefois connaître la peur, démontre sa valeur par sa capacité à surmonter la crainte et, à l'inverse, les chevaliers qui ne sont pas capables d'une telle démonstration se voient qualifiés de « coart » et « failli de cuer ».

Afin d'étudier l'émotion en discours, Raphaël Micheli détermine une méthode d'analyse fondée sur le postulat de sémiotisation des émotions.¹⁰ Il en existe trois modes : les énoncés qui *disent* l'émotion comportent un mot désignant une émotion et ils ne nécessitent aucune inférence de la part de l'allocutaire (Micheli, 2014 : 23) ; les énoncés qui *montrent* l'émotion comportent des caractéristiques qui permettent à l'allocutaire d'inférer de l'énonciation qu'une émotion est ressentie (Micheli, 2014 : 26) ; et les énoncés qui *étayent* l'émotion présentent une situation qui est conventionnellement associée à une émotion qui peut être inférée par l'allocutaire, en vertu des normes socioculturelles partagées (Micheli, 2014 : 29).

Considérant la part de discursivité propre à tout texte littéraire, nous appliquons cette méthode d'analyse aux deux œuvres qui nous occupent afin de voir quels changements opèrent du XIII^e au XVI^e siècle. Notre analyse porte précisément sur les marqueurs lexicaux, syntaxiques et textuels qui sémiotisent la peur. Nous prendrons pour exemple une scène topique de tempête en mer et l'épisode d'exil des deux amants dans la forêt du Morrois. La première, parce qu'elle est topique, bénéficie d'un traitement de l'émotion assez stable dans l'œuvre. Le second, comme l'a montré Yasmina Foehr-Janssens, porte une véritable poétique de la peur dans le *Tristan* de Béroul (2012 : 43-57). C'est donc parce qu'ils sont particulièrement représentatifs de la mise en récit de l'émotion que nous avons choisi d'en comparer les versions du XIII^e et du XVI^e siècle. Dans un second temps, nous analyserons plus spécifiquement le *Nouveau Tristan* et certains énoncés normatifs qu'il comporte et qui sont sans équivalents dans le *Tristan en prose*. Nous verrons que ces énoncés, liés à l'expression émotive des personnages, jettent sur eux un éclairage nouveau.

(« Any enduring political regime must establish as an essential element a normative order fort emotions, an 'emotional regime' »). Voir également les actes du colloque « La langue des émotions XVI^e-XVIII^e siècle » (Ferrer et Ramond, 2017).

9. La manière dont l'émotion est mise en récit : ses expressions (lexicales, syntaxiques et paraphrastiques), sa stylistique et sa sémantique.

10. Chez cet auteur (2014 : 18), *sémiotiser* recouvre le sens large de « rendre quelque chose manifeste au moyen de signes ».

Une réécriture de la peur ?

En mer : l'émotion dite, l'émotion étayée

Déjà dans les romans en vers, la peur ressentie par certains personnages lors d'épisodes de tempête en mer s'exprime volontiers sur le mode sémiotique du *dire*. Le *Tristan* de Thomas présente le voyage compliqué d'Yseut et Kaherdin qui se rendent au chevet de Tristan mourant en rappelant l'émotion qu'a suscitée la tempête : « Tuit i plurent e tuit se plinent, / Pur la poür grant dolor maingnent. » (Thomas d'Angleterre, 2010 [1989] : 468). La peur est bien dite, exprimée par le terme « poür ». Aucune inférence n'est exigée de la part du lecteur puisque les vers indiquent explicitement que l'ensemble des voyageurs ressent l'angoisse de la mort.

Dans la prose, pour éloigner définitivement son neveu, le roi Marc demande à Tristan de se rendre en Irlande et de lui ramener sa future épouse, Yseut la Blonde. Il lui octroie 40 chevaliers de son royaume et un bateau pour faire le voyage. Une tempête survient alors et les éloigne de l'Irlande pour les faire échouer en Grande Bretagne. Le *Tristan en prose*, comme la version en vers, met la crainte en mots par l'emploi de verbes et d'adjectifs que l'on peut rassembler sous l'appellation « termes d'émotion »¹¹ :

Il lor avint que une tempeste leva en mer, grant et *orrible*, et la mer devint si *espoentable* qu'il cuidoiert morir. Li marinier sunt *esmaïé* et *espoenté*, car il voient tot apertement que li venz lor estoit dou tot contraires. « Diex ! dit Tristanz, secorez nos, ne nos lessiez ici morir. » Et ausi *s'escrient* tuit li autre. Li marinier, quant il voient que lor art ne lor travail ne lor vaut, il s'abandonent dou tot au vent, et lessent la nef ensi aler com li venz la moine. Et ne sevent mes que faire *fors de crier a Dieu merci*. (*Le Roman de Tristan en prose*, 1963 : 199)

L'adjectif « espoentable » et les participes passés adjectivés « esmaïé » et « espoenté » dénotent la crainte et sémiotisent l'émotion sur le mode du *dire*. Ces deux expressions se complètent dans la mesure où la première, « espoentable », associe à la mer (son référent) la propriété de déclencher une émotion chez les personnages, tandis que la seconde associe au référent (les personnages) la propriété de ressentir une émotion. L'adjectif affectif « espoentable » énonce non seulement une propriété de l'objet qu'il détermine (la mer), mais aussi une réaction émotionnelle possible du sujet face à cet objet. La complémentarité des deux expressions permet de confirmer l'existence d'une crainte qui n'était que supposée : les personnages ressentent effectivement l'épouvante qu'inspire une mer tempétueuse, propre à effrayer n'importe qui.

De plus, cet exemple introduit le discours direct de Tristan qui prie Dieu de ne pas les laisser mourir. Tout lecteur peut sentir l'émotion qui sous-tend une telle prise de parole. Nous sommes ici face une émotion sémiotisée par le *montrer*. L'émotion n'est pas inscrite lexicalement ni syntaxiquement (aucune relation prédicative n'attribue une émotion à un agent), mais c'est

11. Raphaël Micheli précise cette notion : il s'agit d'une « unité lexicale renvoyant sur un mode dénotatif à un état, un processus ou une qualité de type émotionnel » (2014 : 42). Les termes d'émotion désignent donc un « phénomène particulier qui s'inscrit dans l'éventail des états affectifs, qui se manifeste lors d'un épisode bref, très intense, et qui impose sa présence sur toute autre activité en cours, interrompt l'interaction sujet-environnement en cours, faisant passer l'individu d'un état à un autre » (Micheli, 2014 : 64).

l'expression référentielle elle-même qui permet d'identifier celui à qui l'émotion est attribuée (Micheli, 2014 : 64). Dans ce cas, nous inférons la peur à partir de la présence d'un ou plusieurs signes, dans l'énoncé, en nous fondant sur l'idée qu'il existe un rapport stable de cooccurrence entre ces signes et cette émotion. L'interjection « Diex ! » ne sémiotise pas l'émotion en soi, mais s'intègre dans le cotexte et le contexte qui la déterminent comme l'un des signes de la peur. L'adresse au Seigneur donne au discours le ton d'une prière et signale l'urgence d'une situation périlleuse. Sa structure impérative et son contenu sémantique, concentré sur le verbe « secourir » et le substantif « mort », montrent la crainte ressentie par Tristan sans la nommer. La désignation lexicale de la peur des marins qui paraît déjà dans le passage accompagne aussi le discours direct pour lui conférer une part de son sens émotionnel, tout comme le contexte général de tempête en mer. Le discours direct mime donc une réaction émotionnelle forte en court-circuitant l'explicitation de l'émotion.

Enfin, la peur éprouvée par les marins est à nouveau énoncée. La phrase « Et ausi s'escrient tuit li autre » prive les marins d'une parole directe mais les associe au héros dans un cri qui démontre leur implication émotionnelle. Encadrant l'émotion de Tristan, cette sémiotisation, toujours sur le mode du *montrer*, crée un mouvement de retour, qui se développe dans la dernière phrase de l'extrait (« Et ne sevent mes que faire fors de crier a Dieu merci ») : conservation du pluriel, rappel de la prière à Dieu et explicitation de la demande de merci traduisent l'émotion du collectif. En outre, la structure syntaxique autour de l'adverbe *fors* souligne l'immuabilité de la situation. Tout effort est non seulement vain, mais cela entraîne l'inertie des acteurs, qui en sont réduits à un cri d'angoisse. La crainte s'exprime ainsi du collectif au singulier avant de revenir au collectif.

Le *Nouveau Tristan*, s'il respecte la trame narrative de l'épisode, introduit plusieurs variations. Nous nous concentrerons dans cette partie sur l'équivalent textuel du passage que nous venons d'analyser dans le *Tristan en prose*. Nous aborderons plus largement les modifications qu'apporte Maugin au début de la scène dans la troisième partie de notre exposé. Le début de la tempête est décrit de la sorte :

A ceste cause, hauçans les voiles, singlerent en plaine mer, ou ils eurent assez bon temps deux jours et une nuit : mais quand se vint au reflat de la cinquiesme marée, eux estans ia au chef de la Cornouaille, voicy un vent de Sus que se va lever, un Nord incontinent, et un Ouest après, qui les *agiterent* et *tourmenterent* si impetueusement, *qu'ils ne sçavoient plus quels Saints reclamer à leur ayde*, lors que la tempeste cesse peu à peu. (*Nouveau Tristan*, 1554 : 157)

La sémiotisation sur le mode du dire que nous avons rencontrée dans le *Tristan en prose* a disparu. Plus aucune désignation lexicale de la peur n'apparaît. Le verbe « tourmenter », s'il connaît un sens figuré d'agitation lié à l'angoisse, ne s'applique ici qu'au ballonnement causé par la tempête. La sémiotisation de l'émotion se produit dans cet extrait sur le mode de l'étayage. Le narrateur expose en effet une situation qui nous conduit à inférer qu'un certain type d'émotion a lieu d'être, la peur. La tempête en mer, nous l'avons vu, correspond à un topos de la littérature narrative dans lequel s'exprime généralement la crainte ressentie par les protagonistes. La tempête est donc aisément reconnue par le lecteur comme étant de nature à susciter la peur, sans qu'il soit nécessaire de désigner cette dernière lexicalement. Mais la sémiotisation de la peur par l'étayage dans cette

scène mérite peut-être d'être nuancée : il est possible que le substantif « ayde » agisse comme l'indice référentiel qui permet d'inférer la crainte ressentie par les marins. Toutefois, le cas est ici différent de la sémiotisation que nous avons rencontrée dans le *Tristan en prose*, où deux modes de sémiotisation se conjuguèrent et où le mode du montrer combinait plusieurs types d'indices référentiels. Le *Nouveau Tristan* ne présente ici que la schématisation d'une situation, sous l'angle particulier d'une prière qui est devenue impossible. Le passage n'est pas moins long que celui du *Tristan en prose*, mais l'émotion se déplace des mots vers la part d'interprétation laissée au lecteur dans la mesure où elle n'est plus dite mais étayée. La mention du vent du sud, du nord, puis de l'ouest peut sembler un détail gratuit, mais il nourrit la schématisation de la situation : la structure syntaxique révèle un énoncé elliptique fondé sur un parallélisme et qui traduit l'impétuosité de la tempête et le ballonnement du bateau par la mer.

Sur les sept critères de schématisation d'une situation que détermine Raphaël Micheli (2014 : 117), c'est ici le potentiel de maîtrise qui fonde l'étayage : la situation est présentée comme impossible à contrôler. La représentation des marins en fonction d'objet des verbes « agiter » et « tourmenter » leur ôte toute maîtrise des événements, ce qui justifie l'inférence d'une émotion de crainte, voire d'épouvante. Et cela transparait aussi dans la mention d'une prière dont avons déjà dit qu'elle est impossible. Depuis le *Tristan en prose*, non seulement Tristan est passé au second plan de la scène et il n'est presque plus question de l'émotion qu'il pouvait ressentir (il n'y a plus que le collectif qui s'exprime), mais Dieu a aussi laissé la place au collectif représenté par les Saints. L'étayage de la peur dans le *Nouveau Tristan* confère donc au texte une dimension nouvelle : on ne dit plus l'émotion, on ne la montre qu'à peine pour laisser au lecteur la charge de l'inférence et de l'interprétation d'une situation bien connue. Cette scène de tempête en mer n'est pourtant pas essentielle dans le récit comme l'est l'épisode de la forêt du Morrois.

L'exil des amants dans la forêt du Morrois : l'émotion transposée

L'exil des amants dans la forêt du Morrois constitue un épisode important de la légende et les différentes versions ne le coupent pas. Le *Tristan en vers* de Bérout fait de cet épisode le fondement d'une poétique de la peur, dans la mesure où, comme l'a montré Yasmina Foerh-Janssens, il la place en « causalité narrative », poussant les héros à une incessante « fuite en avant » (2012 : 56). Mais le *Tristan en prose* en propose une lecture différente et substitue à l'angoisse de l'exil la joie du paradis terrestre. Nous quittons donc la sphère de la peur pour élargir temporairement la perspective à la joie.

Dans le *Tristan en prose*, condamnés à mort pour adultère, les deux amants n'ont d'autre solution que de tenter une évasion et un sauvetage *in extremis*. Après avoir libéré Yseut des lépreux auxquels le roi Marc la vouait, Gouvernal retrouve Tristan qui, lui, s'est enfui grâce à un extraordinaire saut par la fenêtre d'une chapelle. Les amants se retrouvent alors et s'exilent dans la forêt du Morrois où ils vivront quelque temps avant de retourner à la cour. L'œuvre du XIII^e siècle ouvre les retrouvailles des amants sur une conversation entre Tristan et Yseut. Le héros se demande que faire pour éviter la honte qui les attend. Il leur est impossible de retourner en Cornouaille vu les circonstances, et les royaumes de Logres et de Leonnois ne pourraient les accueillir sans les honnir. Tristan propose alors d'aller à la *Roche a la Saige Demoisele*, lieu aussi agréable que reculé, où ils pourront savourer leur amour. Tristan congédie les compagnons qui leur ont sauvé la vie et les

amants, accompagnés de Gouvernal et de la demoiselle Lamide, se rendent audit château. Yseut s'émerveille de la beauté du lieu et ils s'installent. Tristan demande alors à Gouvernal d'aller chercher son cheval et son chien qui sont restés à la cour du roi Marc, ce qu'il fait volontiers, rappelant au passage la crainte qu'éprouve le roi à l'égard de son neveu. C'est ici qu'intervient le passage qui nous intéresse : la vie dans la forêt du Morrois, faite de chasse et de joie. « Dedit », « joie », « solaz », « conjoir » et « festoier » (*Tristan en prose*, 1985 : 151) disent l'émotion et la seule ombre au tableau apparaît à la toute fin du paragraphe qui rappelle l'existence de Marc et de la crainte sans borne que lui inspire Tristan.

L'épisode est profondément remanié dans le *Nouveau Tristan*. L'organisation des événements, mais aussi l'attitude des personnages donnent une tonalité nouvelle au passage. En effet, entre les retrouvailles des amants et l'arrivée au manoir, Jean Maugin intègre dix jours de repos chez le vassal Edraste. Mais Tristan manque d'intimité et il prend congé. Le *Nouveau Tristan* rejoint alors le texte du *Tristan en prose*. La même mélancolie de Tristan guide la conversation avec Yseut : comment la mettre à l'aise, tout en la gardant en sécurité ? Comme dans l'original, il suggère d'aller vivre dans le manoir de la Sage demoiselle, qui se voit dotée d'un nom, Lamide, et d'un micro-récit, ses amours avec le gentilhomme Clair-Voir dans leur manoir invisible. Tristan congédie alors ses compagnons (Nicoran, Fergus, Drian et Lambègue), avant de se rendre au « lieu affecté et destiné à leurs plaisirs » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 256). Yseut manifeste son enthousiasme face à la beauté de ce « paradis terrestre » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 256). Il ne manque à Tristan que son cheval et son chien, que Gouvernal se propose d'aller chercher, suscitant en Cornouaille le même effet que dans l'œuvre du XIII^e siècle. À son retour, Gouvernal invite Tristan à partir pour la chasse, ce qui constitue leur principale occupation pour les semaines suivantes. Maugin précise ici l'état d'esprit du héros :

[...] et y continuant le Prince la semaine entière et autre mainte ensuyvant, aux garannes d'autour le logis, n'y ayans manière de passetemps de tous ceux qui peuvent choir en un cueur noble, que Tristan n'eust fait experimenter à son Yseulte : *l'ayse* (comme l'on voit avenir communément à tous hommes de sa sorte) luy fut si familière, qu'il commença à la mepriser et à s'en fascher : [...] (*Nouveau Tristan*, 1554 : 257)

La joie qui est dite par le substantif « ayse » se voit contrebalancée par le « mépris » et la « fascherie ». L'émotion qui dominait dans le *Tristan en prose* est non seulement moins exprimée dans le *Nouveau Tristan* (la sémiotisation sur le mode du dire ne porte que sur le substantif *ayse*), mais elle est de plus altérée par une nouvelle émotion, dysphorique, qui semble ne s'appliquer qu'au héros. Mais Jean Maugin ne s'en tient pas là. Il ajoute également une scène à l'épisode : le rêve d'Yseut. Comme la tempête, le songe est un topos de la littérature arthurienne, et lui aussi suscite généralement une émotion d'inquiétude chez le rêveur. Le *Nouveau Tristan* se contente d'une première mention du rêve assez succincte : « [...] ja soit que sa Dame l'en eust averty par un songe, qui l'avoit intimidée la nuit precedente. » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 257). La crainte est bien désignée lexicalement, mais il est remarquable qu'elle fait aussi l'objet d'un euphémisme. L'intimidation évoquée se révèle bien légère en regard de l'émotion que montre Yseut lorsqu'elle explique son rêve à Tristan. L'explication du rêve donne alors lieu à la confrontation d'émotions antithéti-

ques. Si Tristan se révèle « plus joyeux que de coustume » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 258), Yseut n'avoue qu'à demi-mot l'émotion de crainte qui la pousse aux aveux.¹²

Le contenu du rêve mérite que l'on s'y attarde : Tristan chasse, à son habitude, et poursuit une chevrette dans la forêt du Morrois, quand Yseut, restée sous le châtaigner pour un mal de tête, se change en « brebiette », bientôt pourchassée par un loup enragé et cinquante renards. Bêlant de frayeur, Yseut-brebiette est alors emmenée dans une caverne où elle retrouve son apparence humaine et est gardée prisonnière, sans que Tristan lui apporte son aide. Yseut se réveille alors couverte de larmes. Elle a bien conscience que son attitude, le simple fait de raconter son rêve, peut « empêcher le plaisir » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 258) de son amant, mais il lui semblait essentiel, au vu de l'interprétation qu'elle propose elle-même de son rêve, de partager ses craintes. À cela, Tristan répond en riant, dans une étonnante discordance de tons, que ces rêveries sont frivoles et qu'un homme qui voudrait y prêter attention deviendrait « melencoliq' et pis que beste » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 258), sur quoi il part à la chasse comme prévu.

Cette insertion du rêve met ainsi en regard deux émotions antithétiques : la crainte d'Yseut et la joie de Tristan. Cela introduit une dissonance dans l'émotion du couple qui semblait pourtant s'accorder parfaitement. Le ton humoristique sur lequel Tristan répond à Yseut marque en effet l'écart qui les sépare : la sincérité à laquelle Yseut est poussée par la peur et le rire que manifeste Tristan avant même de répondre contrastent et confirment leur dissentiment. La crainte éprouvée par Yseut s'oppose à l'absence totale de peur chez Tristan, et le rire introduit une forme de mépris, d'autant que Tristan rappelle à Yseut que l'interprétation des rêves est maintenant passée de mode. Il lui montre ainsi que son attitude ne correspond plus à aucune pratique sociale valorisée.

Enfin, le contenu du rêve n'est pas anodin. Si la métamorphose d'Yseut en « brebiette » et la mention de sa laine aussi « jaune est crespeluë qu'or de Chipre acoustré par touffes et gros flocons » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 258) ne manque probablement pas de faire sourire le lecteur, l'évocation de la caverne rappelle la loge où les amants vivaient craintivement dans la version de Bérout. Aussi, la sortie d' « enchantement » et le retour à sa « première forme » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 258) évoquent la perte des effets du philtre et le retour en pleine conscience d'Yseut. Cette scène conduira les amants à retourner à la cour, tout comme le rêve d'Yseut annonce ici son retour auprès de son mari (la volonté d'y retourner en moins). De telles similitudes convergeaient probablement pour rappeler au lecteur la longue tradition des romans de *Tristan*. Il est probable que les lecteurs connaissaient les épisodes majeurs de la légende, et sans doute aussi notre éditeur qui propose dans son *Nouveau Tristan* une lecture syncrétisant les différentes versions pour les adapter au goût du siècle renaissant. Chez Maugin, la peur dans laquelle vivaient les amants du XII^e siècle se voit transposée dans un songe qui mine la joie du paradis terrestre que décrivait la version du XIII^e siècle. Reste que le jugement posé par le héros sur la peur donne un ton différent au *Nouveau Tristan*. « Pré-burlesque », comme le montre Laurence Harf-Lancner (1984 : 22), mais pas seulement : l'inscription de la critique dans une pratique sociale qui n'a plus cours (l'interprétation des songes) confère une portée didactique au passage. Socialement, une telle attitude est devenue condamnable, même si elle est guidée par l'amour. Reste à voir quelles autres normes s'expriment dans le *Nouveau Tristan*.

12. « [...] le cueur me dit, veu le songe que j'ay fait ceste nuit passée, que vous et moy, à vostre retour, serons merveilleusement troublez et faschez. » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 258).

De nouvelles normes émotionnelles ?

Plusieurs passages du *Nouveau Tristan* expriment des normes émotionnelles, qu'elles s'appliquent aux personnages ou au narrateur. Ces extraits montrent comment s'expriment les émotions, comment elles devraient être exprimées et quels jugements sont portés sur les émotions exprimées. Nous nous concentrerons sur la mélancolie et la colère puis sur les normes auxquelles s'accorde le narrateur en refusant de développer certaines scènes.

Des personnages émotifs : mélancolie, colère et autres oublis de soi

Seuls les personnages masculins s'abandonnent à la mélancolie dans notre œuvre : Pelias qui se remémore les instants passés avec Chelynde et les chevaliers cornouaillais qui pleurent leurs femmes alors qu'ils partent pour l'Irlande avec Tristan. C'est l'occasion de confronter, par la bouche des personnages, l'état émotif et la norme de conduite à suivre.

Parquoy un jour se trouvant plus gay et deliberé que de coustume, son cueur se transporta des affaires aux amourettes : s'y amusant de telle façon, que sa veuë jettée sur l'anneau qu'il avoit pillé à Chelinde, les larmes luy vindrent aux yeux et luy coulerent au long de la face : si que Sadoc qui devoisoit avec luy pres d'une croysée, qui avoit regard sur un parterre beau et plaisant à merveilles, s'en aperceut : pource luy dist : D'où vous procede cest humeur, Sire, et qui est l'occasion si grande qu'elle vous face oublier jusques a espandre larmes ? Ainsi font tous hommes (selon qu'ay ouy dire à mes ancestres) lesquels sortans hors du devoir, et de ce qui est decent au masculin, deviennent plus molz et pusilanimes que femmes. Je vous pri' de tant qu'aimez vostre honneur, laisser ceste mode de faire, qui n'est (ce me semble) convenable en aucune sorte à vostre majesté. (*Nouveau Tristan*, 1554 : 26)

Les larmes de Pelias montrent une émotion qui découle paradoxalement de la joie. Observant le symbole de ses amours passées, le chevalier s'oublie dans un penser amoureux qui évoque celui de Lancelot. Son compagnon lui rappelle alors que cette attitude traduit, aux yeux de tous, la mollesse et la pusillanimité des femmes. C'est dans une opposition genrée que s'exprime la norme sociale. Le devoir et la décence masculine ne sauraient s'accommoder de signes de faiblesse propres au sexe féminin, d'autant plus si le personnage qui les ressent est une « majesté ». Enfin, le comportement déviant est considéré comme une « mode de faire », une manière particulière d'agir qui trahit une certaine artificialité. La mélancolie est donc sujette à une vision misogyne de l'émotion amoureuse opposée à la décence, l'honneur et la majesté. Synonyme d'avalissement, son expression permet de rappeler une norme qui entend corriger un comportement déviant par la retenue. Derrière ces signes de faiblesse, les valeurs d'une certaine chevalerie s'effritent. L'émotion exacerbée semble abolir la frontière entre les genres, tout en réveillant la volonté d'une suprématie masculine qui serait un modèle social.

Pareillement, la tristesse des chevaliers cornouaillais qui partent avec Tristan pour l'Irlande se manifeste par les larmes et porte sur les femmes (mais aussi plus largement sur les proches) :

Les Cornouaillais ayans changé d'opinion par le moyen de l'honeste remonstrance du Prince, s'embarquerent avec luy, au havre de Cintagel, *pleurans* leurs femmes, enfans et parens, aussi fort, que si on les eust menez precipiter et abismer au trou Saint Patrice. Dequoy les voyant Tristan trop *contristez*, leur dist : Quoy ? Seigneurs, avez-vous ja mis en oubly ce que vous dis devant hier ? Vous, que le ciel et la nature ont faits hommes, et la vertu nobles, vous *constristerez* pour un danger incertain *comme femmes fresles et ignares, et qui n'ont devant les yeux que l'ayse et plaisir presens* ? Ne vous émouvera l'honneur, la foie que devez à vostre Prince, et l'immortalité qu'aquerrez par voz prouesses, et actes belliqueus ? Laissez, laissez ceste *manière de faire tant pusilanime, molle et éféminée* : et enforcez voz cueurs de telle hardiesse et bon espoir, que la *vile et serve crainte* n'y puisse loger. Ne sçavez-vous que l'Eternel vous à créés tels et constituez en ce degré, *pour estre miroirs et exemples au reste des humains* ? Et puis vous n'estes envoyez en combat mortel, ains en ambassade, pour reconcilier et pacifier à tousjours vous et les vostres avec voz ennemis [...]
(Nouveau Tristan, 1554 : 157)

Dite et montrée, l'émotion fait l'objet d'une même critique que la mélancolie : noble et vertueux par nature, l'homme qui s'afflige est comparé à une femme fragile, ignare et aveuglée par les plaisirs immédiats. La comparaison se veut dégradante pour les chevaliers que doivent guider l'honneur et la gloire. À nouveau, la mollesse et la pusillanimité caractérisent la féminité et définissent les contours d'une « manière » qu'il s'agit de changer. La démonstration d'émotion, si elle ne doit pas être complètement rejetée, doit en effet s'exprimer différemment. À la crainte et la faiblesse doivent se substituer le courage et l'espoir. Mais cette fois, le but de la norme émotionnelle est mentionné : le complément « pour estre miroirs et exemples au reste des humains » en porte la dimension sociale et invite à une lecture politique de l'émotion. Le chevalier se distingue de l'homme commun par une qualité que ne devrait pas entacher l'émotion, le courage, mais qui doit être manifeste. L'expression de l'émotion doit donc laisser la place à l'expression d'une qualité interprétée socialement comme l'attribut de celui qui s'élève au-dessus du « reste des humains ». Et ce parangon de noblesse doit masquer ses émotions. Ce n'est en effet pas l'état émotif en soi qui est critiqué mais l'expression de cet état émotif, la « mode » ou la « manière ». S'il n'est pas convenable de manifester sa mélancolie ou sa tristesse, rien n'est explicité quant au ressentir. Dans ce passage, l'image du prince et ce qu'elle exprime pour ses contemporains, l'interprétation sociale à laquelle elle est soumise, et l'effet d'exaltation qu'elle doit engendrer, sont essentiels. Oubli, sensibilité et inaction sont proscrits au profit de la recherche de l'immortalité et de l'honneur.

Mais les dames aussi sont soumises à un contrôle social. Comme les hommes, elles ne peuvent exprimer leurs émotions que selon un certain usage. Lorsque la reine d'Irlande comprend que Tristan est le meurtrier de son frère, elle entre dans une colère noire et menace de le tuer. C'est alors l'échanson qui la ramène, tant bien que mal, sur le droit chemin :

Car recourant ou se baignoit le Prince de Leonnois : Tristan, dit-elle, neveu du traistre Marc de Cornouaille, tu es découvert, et mourras de ma main vengeresse de la mort du Prince d'Yrlande mon frere, que tu as occis en trahison : O l'audacieux meschant ! encores à-il osé venir au lieu, ou il à fait le dommage ! A ceste heure auras-tu ton loyer. Lors

hauçant l'espée, et voulant immoler Tristan à l'ame de son germain, l'un de ses Echançons l'en détourna, disant : Que sera ce-cy ? ma Dame, voulez-vous perdre à un coup et le sens et l'honneur ? Qu'est devenuë vostre *vertu acoustumée* ? Ce n'est pas la *manière de proceder*, ne la *mode dont il faut user en ces choses*. Le Roy est ceans, auquel, si le Chevalier vous à fait offense, en est la pugnition deuë et reservée. *Que diroyent les hommes*, si au lieu de donner surté et sauvegarde à voz hostes, les tuez en vostre maison ? Ja à Dieu ne plaise, que voz mains soient souillées de leur sang, ne d'autre. *La Royne ne le veut croire*, le Gentil-homme la retient maugré elle : Iseulte crie, Brangienne n'y peut mettre ordre. (*Nouveau Tristan*, 1554 : 130)

L'échanson exprime lui aussi la norme émotionnelle en termes de « mode » et de « manière » à éviter. L'honneur et la vertu doivent conduire la dame à « user » d'une mode convenable en telle situation. Mais, même face à la norme, la reine « ne le veut croire ». Elle ne parvient pas à se calmer et démontre toute la hargne que l'on reproche volontiers aux femmes. La maîtrise de soi semble réservée à une élite masculine que n'égaleront sans doute jamais les dames. Il est par ailleurs notable que le seul personnage féminin qui n'est pas soumis à ses passions se rencontre en la personne de Brangien. Si elle prend peur lorsque les deux écuyers menacent de la tuer, sur ordre d'Yseut elle-même, elle manifeste tout au long du récit une constance qui contraste avec l'attitude des autres personnages féminins. Vers la fin du récit, c'est elle qui convaincra Yseut, par un habile retournement rhétorique, que l'adultère est un acte vertueux dans la mesure où le mari est un usurpateur.¹³ Sans émotion, elle défend l'amour, qu'elle ne connaît pourtant pas, et semble porter une vérité du récit. Son équivalent masculin serait Gouvernal. Bien qu'il soit plus émotif, il forme avec Brangien un binôme qui prend en charge l'exigence de civilité en formulant les codes de conduite adéquats. Si Tristan et Yseut sont restés les passionnés qu'ils étaient dans les textes en vers, Brangien et Gouvernal, qui ne jouissent pas d'une aura de noblesse, se révèlent les plus éclairés en matière d'émotions et de civilité. Ils sont les éducateurs de ces miroirs que constituent les héros et ils assurent la promotion d'une éthique de la réserve par la mise sous contrôle de l'affect. Les émotions s'intègrent dans une palette de comportements tantôt indécentes, tantôt convenables et la noblesse du personnage émotif doit le conduire au bon choix, celui qui le distinguera du commun des mortels et qui se caractérise par la réserve et la prise en considération de ce que « diroyent les hommes ». Attitudes et gestes, en tant qu'émanations des émotions, délimitent ainsi les contours de différentes modes de comportement qui sont autant de modes de sociabilité.

Enfin, la colère masculine est tout aussi néfaste à l'expression des vertus chevaleresques. Aussi, lorsque Tristan insulte joyeusement Phénice parce qu'elle s'est détournée de lui, Gouvernal ne manque pas de réveiller en lui la honte qu'inspire son attitude :

Tristan *s'oubliant quasi en sa passion*, vouloit l'achever de paindre, et luy donner deniere couleur, quand (Bliomberis et sa trope ayans pris congé de luy) Gouvernail le tirant par le bras, vint luy remonstrer telles choses estre *mal seantes en la bouche d'un Prince*. Et encores, dit-il, Monsieur, qu'elle porteroit tous les noms dont vous l'avez batisée, si est ce que pour la *reverence* de vostre personne, et le *souvenir de la douceur feminine* vous le devez oblir.

13. « [...] de sorte que comme l'un se fait haïr par severes commendemens, l'autre gaigne la courtoisie de sa mieux amée par amiable obeissance : ainsi la durté du commander du mary, étrange et chasse autant la femme de l'amitié, que la douceur et bonne vueille du serviteur y retient la Dame. Brief l'un est le vray, l'autre le faux, l'un usurpateur, l'autre paisible possesseur : estans aussi contradictoires l'espousé et l'ami, comme vérité et mensonge. » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 176).

Alors Tristan vergogneux et poussé de cest instinct de vertu, *reprima son courage, et retint ce que le cueur blecé, deçeu, et trahy, luy vouloit faire dire*, nonobstant la presence du maistre, et la patience que nous devons à la fragilité des Dames. (*Nouveau Tristan*, 1554 : 152)

Si Gouvernal ne contredit pas Tristan sur le contenu de l'insulte, la légitimant en quelque sorte, il invoque la « révérence » de Tristan et la « douceur féminine ». L'honneur masculin a enfin trouvé son pendant féminin, dans une qualité de modération tout intime. Il repousse ainsi la vertu féminine dans le cercle privé des relations personnelles, tandis que le chevalier prévaut par son influence sur le reste des humains et rayonne dans la sphère publique. Plus loin, le narrateur reprend cette « fragilité des Dames », inconstance ou émotivité qui cause bien des ennuis, mais qui ne doit pas faire oublier la patience qu'un « nous » englobant le narrateur et le lecteur leur doit immanquablement. Tristan démontre alors la valeur propre à son titre puisqu'il « reprima son courage, et retint ce que le cueur blecé, deçeu, et trahy luy vouloit faire dire ». Il s'agit bien de se contenir, de ne pas s'abandonner aux mouvements d'un cœur qui semble presque doté d'une volonté, comme une voix qui pousse au péché.

Ces choses mieux entendues sans dire : un narrateur prescripteur

Enfin, la norme émotionnelle s'exprime dans la bouche même du narrateur qui s'adresse à ses lecteurs. Puisqu'il refuse l'effusion émotionnelle du deuil de Gouvernal et de ses compagnons face à la mise à mort de Tristan, celle de la douleur de Chelinde violée par le frère de son époux, celle de la joie sensuelle des amants qui se retrouvent après avoir frôlé la mort, le narrateur nie l'écriture de l'émotion.¹⁴ Il suffit de la dire ou de la montrer, peut-être de la comparer au vécu de quelque héros antique, pour qu'elle profite au lecteur tout en évitant son « ennuy » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 249). C'est bien l'émotion du lecteur qui sous-tend l'écriture des émotions dans cette œuvre. La recherche du plaisir de la lecture impose de retenir certaines effusions émotionnelles, ou de leur donner une portée instructive. Il s'agit, comme l'affirme le narrateur, de « faire entendre sans dire », plus que d'« écrire » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 253), et donc de faire sentir sans décrire. La sémiotisation de l'émotion rejoint les pratiques de sociabilité : il s'agit de montrer plutôt que de dire, mais tout en respectant une éthique de la retenue, paradoxalement portée par la sensibilité exacerbée du style fleuri. À l'émotion contenue par l'écriture répond finalement l'émotion contenue par les personnages, « miroirs » du reste des humains dont fait assurément partie le lecteur.

14. Le deuil de Gouvernal et de ses compagnons : « Vous dire icy le dueil, regretz, et desolations de Gouvernail et de sa petite compagnie, et raconter leurs plaintes par le menu, quand il sceut ces fascheuses nouvelles, me sembleroit chose plus ennuyeuse que profitable : parquoy me contenteray reciter, que Gouvernail vistant l'habit de prudence, qu'il avoit perdu quand il laissa son Prince prendre celuy d'une femme, dist au Escuyers [...] » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 249). La douleur de Chelinde : « Les regretz que fit la belle Thamar, violée par son frère, sont petit et sans affection presque, au regard de ceux de Chelinde, neantmoins craignant l'inconvenient s'empirer par la venue de son mary, ou de quelqu'un de siens, s'ilz eussent entendu sa plainte, se teut pour l'heure. » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 4). La joie des amants : « Raconter icy particulièrement le recueil, caresses, et bien-venuës que se firent le Prince et la Princesse, seroit remplir un papier de choses mieux entendues sans dire, qu'écrites. » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 253).

En guise de conclusion, nous aimerions interroger ce que nous dit l'écriture des émotions dans le *Nouveau Tristan* sur les pratiques de lecture et la réception du texte. La grande part d'interprétation laissée à l'inférence du lecteur, considéré comme capable de saisir les enjeux du récit, nous semble devoir être liée au nouveau lectorat qui se développe au XVI^e siècle et aux nouvelles pratiques de lecture. Noblesse aristocratique et noblesse de robe constituent les principaux lecteurs des romans de chevalerie à la Renaissance, mais le lectorat s'enrichit également d'un public féminin et d'un public jeune, de longue date réputés pour leur trop grande faiblesse, cause potentielle d'une « adhésion passionnelle » (Montorsi, 2016 : 122) risquée car susceptible de mener à la folie dont n'a pas su se préserver le célèbre Don Quichotte. Les pratiques de lecture évoluent également. Si la lecture à haute voix ne disparaît pas, le développement de la lecture silencieuse conduit à une plus grande intimité dans la réception du texte. Hors de la sphère publique, la lecture devient plus intériorisée et ses effets sur le lecteur moins soumis à un contrôle social immédiat. Les miroirs de ces lecteurs, les bons chevaliers sans peur, ne sont plus tout à fait ce qu'ils étaient aux XII^e et XIII^e siècles : leur émotivité affleure parfois dans les textes pour rappeler que, si l'idéal chevaleresque peut vaciller, il est aussi possible de le faire revivre. C'est peut-être là qu'il faut chercher les raisons d'une mise sous contrôle de l'affect et, ce, dès la mise en texte.

BIBLIOGRAPHIE

Textes médiévaux

Le Premier Livre du Nouveau Tristan (1554), éd. Jean Maugin, Paris, Veuve Maurice de la Porte. B. N. Réserve Y2 124. [Disponible en ligne] sur *Gallica*, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86001761/f7.image.r=jean%20maugin%20tristan>.

Le Roman de Tristan en prose (1963), éd. Renée L. Curtis, t. I, München, Hueber.

Le Roman de Tristan en prose (1976), éd. Renée L. Curtis, t. II, Leiden, Brill.

Le Roman de Tristan en prose (1985), éd. Renée L. Curtis, t. III, Cambridge, Brewer.

THOMAS D'ANGLETERRE (2010 [1989]), *Le Roman de Tristan*, dans *Tristan et Yseut. Les poèmes français. La saga norroise*, textes originaux et intégraux présentés, traduits et commentés par Daniel Lacroix et Philippe Walter, Paris, Librairie Générale Française (« Lettres Gothiques », 4521).

Études critiques

- BOQUET, Damien, et PIROSKA, Nagy (2015), *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Éditions du Seuil (« L'univers historique »).
- BURY, Emmanuel, et MORA, Francine (dir.) (2004), *Du roman courtois au roman baroque*, Actes du colloque des 2-5 juillet 2002, Paris, Les Belles Lettres.
- CAZAURAN, Nicole (1987), « Les romans de chevalerie en France : entre "exemple" et "recréation" », in *Le roman de chevalerie au temps de la renaissance*, dir. Marie-Thérèse Jones-Davies, Paris, Jean Touzot Libraire-Éditeur, pp. 29-48.
- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, et VIGARELLO Georges (dir.) (2016) *Histoire des émotions. Tome I : De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Éditions du Seuil (« L'univers historique »).
- FERRER, Véronique, et RAMOND, Catherine (dir.) (2017), *La langue des émotions XVI^e-XVIII^e siècle*, Actes de la journée d'études « La langue des émotions XVI^e-XVIII^e siècle », organisée le 5 octobre 2013 à l'Université Paris-Sorbonne, Paris, Classiques Garnier (« Rencontres »).
- FOEHR-JANSSENS, Yasmina (2012), « Une poétique de la peur chez Bérout? », *Textuel*, 66, pp. 43-57.
- HARF-LANCNER, Laurence (1984), « Tristan détristanisé: du *Tristan en prose* (XIII^e siècle) au *Nouveau Tristan* de Jean Maugin (1554) », *Nouvelle Revue du XVI^e Siècle*, vol. 2, pp. 5-22.
- JONES-DAVIES, Marie-Thérèse (dir.) (1987), *Le roman de chevalerie au temps de la renaissance*, Paris, Jean Touzot Libraire-Éditeur.
- MICHELLI, Raphaël (2014), *Les émotions dans les discours. Modèle d'analyse, perspectives empiriques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck (« Champs linguistiques »).
- MONTORSI, Francesco (2016), *L'apport des traductions de l'italien dans la dynamique du récit de chevalerie (1490-1550)*, Paris, Classiques Garnier.
- PICKFORD, Cedric Edward (1960), *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge*, Paris, Nizet.
- (1980), « Antoine Vérard : éditeur du Lancelot et du Tristan », in *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, t. I, Rennes, Institut de français, Université de Haute-Bretagne, pp. 277-285.
- REDDY, William (2001), *The Navigation of Feeling : a Framework for the History of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ROSENWEIN, Barbara H. (2016), *Generations of Feeling. A History of Emotions, 600-1700*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TAYLOR, Jane (2014), « 'Fruitlessse Historie'. Maugin's *Tristan*, Rigaud's *Lancelot* », in *Rewriting Arthurian Romance in Renaissance France : From Manuscript to Printed Book*, éd. Jane Taylor, Cambridge, D. S. Brewer, pp. 183-214.
- VIGARELLO, Georges (2016a), « L'âge moderne », in *Histoire des émotions. Tome I : De l'Antiquité aux Lumières*, dir. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, et Georges Vigarello, Paris, Éditions du Seuil (« L'univers historique »), pp. 215-218.
- (2016b), « L'émergence du mot 'émotion' », in *Histoire des émotions. Tome I : De l'Antiquité aux Lumières*, dir. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, et Georges Vigarello, Paris, Éditions du Seuil (« L'univers historique »), pp. 219-224.

RÉSUMÉ

En 1554, le libraire Jean Maugin, s'inspirant de l'une des huit éditions complètes du *Tristan en prose* des xv^e et xvi^e siècles, propose une nouvelle version du roman. *Le Premier Livre du Nouveau Tristan roy de Leonnois, chevalier de la Table Ronde, et d'Yseulte princesse d'Yrlande, royne de Cornouaille, fait François par Jan Maugin, dit l'Angevin* constitue une réécriture du texte médiéval caractérisée par l'alliance d'une fidélité aux sources et d'une déconstruction du mythe tristanien (Laurance Harf-Lancner, 1984). Nous nous proposons de comparer cette réécriture au roman du XIII^e siècle et de nous concentrer sur la représentation des émotions liées aux scènes d'armes et aux scènes d'amour. Nous nous fonderons sur le travail de Raphaël Micheli (2014) qui analyse les modes de sémiotisation de l'émotion en discours et distingue l'émotion dite, l'émotion montrée et l'émotion étayée. Là où l'original en prose dit véritablement l'émotion, comme un témoin le grand nombre d'occurrences, le *Nouveau Tristan* préfère en effet la montrer ou l'étayer. Le propos de cet article sera donc d'analyser les changements du traitement des émotions liées aux contextes d'*arma* et d'*amor* entre les œuvres du XIII^e et du XVI^e siècle et de questionner son éventuelle insertion dans une crise du récit chevaleresque.

MOTS-CLÉS : Émotions, Tristan, Jean Maugin, roman de chevalerie, Renaissance

ABSTRACT

In 1554, the rewriter and *marchand-librairie* Jean Maugin written a new version of the *Prose Tristan*. *Le Premier Livre du Nouveau Tristan roy de Leonnois, chevalier de la Table Ronde, et d'Yseulte princesse d'Yrlande, royne de Cornouaille, fait François par Jan Maugin, dit l'Angevin* rewrites the thirteenth century text mixing fidelity to the sources and deconstruction of the Tristanian myth (Harf-Lancner, 1984). I propose to compare the *Nouveau Tristan* with the 13th century *Prose Tristan* and to focus on the representation of emotions related to *arma* and *amor* scenes. I draw this research on work done by Raphaël Micheli who examines the semiotisation of emotions in discourse and identifies *émotion dite*, *émotion montrée* and *émotion étayée* (2014). The *Prose Tristan* truly tells emotion, as we can see by the large number of occurrences, but the *Nouveau Tristan* prefers to show or support it. My purpose is to analyze the changes on the treatment of emotions related to the contexts of *arma* and *amor* between the texts of the 13th and 16th centuries and to question its possible inclusion in a chivalric narrative crisis.

KEYWORDS : Emotions, Tristan, Jean Maugin, chivalry novel, sixteenth century

Reçu: 12/01/2019 **Accepté:** 2/3/2019
