



**HAL**  
open science

## Jeux de clair-obscur dans le "Livre du Cueur d'Amours espris" de René d'Anjou

Florence Bouchet

► **To cite this version:**

Florence Bouchet. Jeux de clair-obscur dans le "Livre du Cueur d'Amours espris" de René d'Anjou :  
quête du sens et plaisirs des sens. Jean-Claude Faucon. Feu et lumière au Moyen Âge, 1, Editions  
universitaires du Sud, pp.7-21, 1998, 2-7227-0014-X. hal-02886097

**HAL Id: hal-02886097**

**<https://univ-tlse2.hal.science/hal-02886097>**

Submitted on 1 Jul 2020

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

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

## **Jeux de clair-obscur dans le *Livre du Cœur d'Amours espris* de René d'Anjou : quête du sens et plaisirs des sens**

Florence BOUCHET

Dans son livre justement célèbre, *L'automne du Moyen Age*, J. Huizinga, comparant la littérature et l'art pictural de la fin du Moyen Age, estime que « la peinture est bien en avance sur la littérature. Elle dispose déjà d'une virtuosité complète pour rendre les effets de lumière. [...] Par contre, les moyens littéraires pour rendre les effets de lumière sont encore primitifs. Il existe un goût très vif de l'éclat et du brillant ; on conçoit même la beauté [...] en premier lieu comme lumière. Les écrivains et poètes du XVe siècle notent volontiers la lumière du soleil, la lueur des chandelles et des torches, les reflets des casques et des armes. Mais ce n'est qu'une simple mention ; il n'existe pas de procédé littéraire pour décrire la lumière<sup>1</sup> ». Malgré les éminentes qualités de J. Huizinga, il y a lieu, sur ce point, de nuancer la sévérité de son jugement, qui résulte d'une opposition trop catégorique entre littérature et peinture. C'est en effet une erreur que de reprocher à la littérature d'être ce qu'elle est, c'est-à-dire un art langagier, voué par là même à la « mention ». C'est négliger que cet art s'adresse, dans un rapport intersubjectif, à un lecteur doué de sensibilité et d'une expérience du monde : les mots suscitent donc des images mentales dans l'esprit de ce dernier. Ceci est plus particulièrement vrai du texte allégorique, qui affiche à la fois un principe d'écriture : la stylisation du monde par le langage, et un principe de lecture : la nécessité d'interpréter l'écrit pour comprendre la vérité des êtres, des lieux et des choses évoqués par l'auteur.

C'est pourquoi je m'intéresserai au *Livre du Cœur d'Amours espris*, écrit en 1457 par René d'Anjou, qui n'a sans doute pas placé à la légère les statues de Fantaisie et Ymaginacion au-dessus de la porte du château de Plaisance, demeure du dieu Amour et but idéal du voyage de Cœur<sup>2</sup>. On a déjà souligné l'importance, dans la production littéraire de la fin du Moyen Age, de ce récit inspiré tant par le roman arthurien que par l'allégorie courtoise. On a aussi remarqué la sensibilité artistique du génial dilettante que fut René : mécène,

---

<sup>1</sup> P. 301-302 de l'éd. parue en 1980 dans la « Petite bibliothèque Payot » ; le texte original date de 1919. Sur la lumière au Moyen Age, cf. P.-Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Age*, Paris, Bordas, 1969, p. 184-186 ; U. Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*, New Haven - Londres, Yale University Press, 1986, chap. IV (« The Aesthetics of Light »), traduit en français chez Grasset, 1997 ; J. Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 1982, p. 310-311 ; G. Duby, *Le temps des cathédrales*, Paris, Gallimard, 1976, p. 121-162 (« Poétique de la lumière »).

<sup>2</sup> On citera le *Livre du Cœur d'Amours espris* d'après l'éd. de S. Wharton, Paris, U.G.E., 1980, « 10/18 » n° 1385. Fantaisie et Imagination sont mentionnées p. 159. Pour D. Poirion, elles sont « non seulement les architectes du château, mais aussi les facultés maîtresses de l'écrivain : par *fantasie* il entend surtout la liberté de l'imagination, et par *imaginacion*, son caractère représentatif et visuel » (« L'allégorie dans le *Livre du Cœur d'Amours espris* de René d'Anjou », *Travaux de Linguistique et de Littérature* 9, 1971, p. 56). La dimension figurative de l'imagination renvoie également au songe allégorique, posture précisément adoptée par René. Philippe de Mézières, dans le prologue du *Songe du Vieil Pèlerin* [1389], établit un rapport d'équivalence entre les deux notions : « Or venons au dit songe, qui puet estre dit en esperit, parlant moralment, vision, consideration ou ymaginacion » (éd. Coopland, Cambridge University Press, 1969, p. 89).

collectionneur, peintre amateur, il a su transposer dans son œuvre son admiration pour les créations artistiques de l'homme et pour la beauté des spectacles naturels. Parmi ces derniers, la lumière joue un rôle particulier, pour ne pas dire ambigu : les aventures de Cœur, rythmées par l'alternance des jours et des nuits, se précipitent souvent le soir venu, à l'heure où les voyageurs doivent trouver un lieu – pas toujours favorable au repos – pour y être hébergés. Dans ces conditions, l'opposition traditionnelle entre lumière et obscurité devient insuffisante, en termes axiologiques, à évaluer les événements. La lumière, manifestation par excellence de la splendeur, peut prendre, notamment dans sa variante ignée, une valeur péjorative, voire diabolique; inversement, l'obscurité est certes maléfique mais l'ombre peut être bienfaitrice<sup>3</sup>. Le rapport d'opposition se mue en un rapport de complémentarité qui nous incite à saisir la pertinence du clair-obscur.

Or le clair-obscur, au XVe siècle, est d'abord un problème de peinture. L'enluminure est par définition un art de la lumière et les enlumineurs ont été les premiers confrontés à la difficulté de représenter un clair-obscur, d'abord dans certaines scènes canoniques de la vie du Christ qui figuraient dans tous les livres d'heures : Nativité, veillée au jardin des Oliviers, mort sur la Croix<sup>4</sup>. Par la suite l'illustration des textes profanes a pu s'inspirer de l'imagerie religieuse ; c'est vrai en ce qui concerne le clair-obscur, tel qu'on le retrouve illustré dans le merveilleux manuscrit de Vienne du *Livre du Cœur d'Amours esprits*, ce qui nous offre la possibilité de confronter texte et image. Ce manuscrit, dont la rédaction fut achevée vers 1477, comporte 16 miniatures (sur les 45 prévues) vraisemblablement réalisées entre 1465 et 1470 par un artiste talentueux, sans doute Barthélémy d'Eyck, peintre attitré de René<sup>5</sup>. Le manuscrit ayant appartenu au roi René, on ne peut douter que ce dernier ait suivi de près, voire dirigé l'exécution d'un programme iconographique qu'il envisageait comme une aide à la lecture de son œuvre. De même que René précise assez systématiquement dans son texte les circonstances temporelles de l'aventure (aube, heure du jour, soir, nuit), de même

---

<sup>3</sup> Quelques exemples pour illustrer l'ambiguïté de la lumière et de l'obscurité : Cœur rencontre près d'une forêt « hideuse, tenebreuse, espoventable et obscure » la naine Jalousie dont les « yeulx estoient emflambez et reluisans comme charbons ardans » (p. 36) ; puis il rêve d'« ung grant thoreau, hideux et orrible et si espoventable comme enragé et tout noir comme meure », aux « yeulx rouillans, ardans et enflammez » (p. 44) ; Mallebouche et les médisants s'installent « sur une petite riviere noire et parfonde, qui a nom Tenebreuse » (p. 91) ; plus loin, Dangier, répliquant à Désir et ses compagnons, « les regarda si despiteusement qu'il sembloit de son visaige que ce fust feu qui saillist par la visiere de son bacinet » (p. 187). Je reviendrai au cours de l'étude sur d'autres exemples.

<sup>4</sup> On trouvera de beaux exemples dans deux manuscrits fameux : *Très riches heures du Duc de Berry* (entre 1410 et 1416), fol. 142v. (arrestation de Jésus), 152v. (crucifixion), 153 (mort sur la croix), 157 (descente de croix) ; *Heures de Rohan* (entre 1420 et 1427, sans doute initialement commandé par Yolande d'Aragon, mère de René), fol. 27 (crucifixion).

<sup>5</sup> On peut admirer ces miniatures dans l'éd. en fac-similé du *Cœur d'Amour épris* parue chez Philippe Lebaud en 1981 (avec de très intéressants commentaires de M.-T. Gousset, D. Poirion, F. Unterkircher). Pour l'attribution à Barthélémy d'Eyck, cf. F. Avril et N. Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris, Flammarion-Bibliothèque Nationale, 1993, p. 225 et 370 ; J. Gagliardi, *La conquête de la peinture*, Paris, Flammarion, 1993, p. 436.

l'enlumineur, généralement en adéquation avec le texte<sup>6</sup>, s'essaie à des variations de jeux de lumière en fonction de ces différents moments de la journée (entre autres techniques, il figure des ombres portées plus ou moins longues, modifie la balance des couleurs chaudes et des couleurs froides). Et c'est dans le rendu du clair-obscur qu'il prouve la plus grande maîtrise de son art.

Reparcourons donc l'itinéraire de Cœur en nous arrêtant aux scènes de clair-obscur, présentes dans le texte et/ou l'image.

La scène inaugurale du *Livre du Cœur d'Amours esprits* (fol. 2) arrache d'emblée le lecteur à son univers diurne et quotidien pour le plonger dans le monde étrange de la nuit, propice au rêve et, partant, à la fiction. René, couché dans son lit, sommeille dans la posture typique des dormeurs de l'iconographie médiévale, la tête appuyée sur la main du bras gauche replié. Mais il n'est pas encore profondément endormi

Car moictié lors par fantasie,  
Moictié dormant en resverie,  
Ou que fust vision ou songe,  
Advis m'estoit et sans mensonge  
Qu'Amours hors du corps mon cuer mist  
Et que a Desir il le soumist [...] (p. 27)

Ces fantasmes oniriques procèdent des préoccupations diurnes de René, « travaillé, tourmenté, lassé » par la « maladie » d'amour (p. 26). Alors que le texte ne mentionne que la nuit (p. 26), l'enlumineur a conçu un éclairage original (fol. 2) : la lumière est diffusée à ras de terre par une bougie à moitié cachée sous un tabouret dans l'angle inférieur droit. A cette source lumineuse réaliste s'ajoute la lumière, mentale cette fois, du Désir, bien reconnaissable aux flammes qui ornent son vêtement blanc. Le clair-obscur reflète très significativement l'état psychique de René, plongé dans l'entre-deux de la conscience et du rêve. M.-T. Gousset signale que ce clair-obscur dans une scène d'intérieur est « unique dans la miniature de l'époque<sup>7</sup> ». En fait, cette scène d'intérieur désigne l'intériorité de René ; l'illustration adopte ainsi au second degré le principe du récit conduit « par paraboles » (p. 26). Pour D. Poirion, René, relégué dans « l'obscurité de l'apparence », contraste avec Désir éclairé par la « lumière de l'intellect<sup>8</sup> ». L'illustration a fixé la phase intermédiaire du processus de transformation de l'individu réel en une personnification : le cœur est, au double sens du terme, « abstrait » du corps de René mais n'est pas encore devenu le personnage allégorique Cœur.

---

<sup>6</sup> La seule discordance notable concerne l'enluminure du fol. 25, qui ne figure pas le soir tombant signalé par le texte (p. 58).

<sup>7</sup> *Op. cit.* (note 5), p. 12.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 15. M. Zink établit quant à lui une corrélation entre la mélancolie de René, « l'angoisse d'un mauvais rêve » qui émane de son récit et l'atténuation de la lumière fréquemment opérée par l'enlumineur du ms de Vienne (« La tristesse du Cœur dans *Le Livre du Cœur d'Amours esprits* de René d'Anjou », dans *Les voix de la conscience. Parole du poète et parole de Dieu dans la littérature médiévale*, Caen, Paradigme, 1992, p. 75).

Synecdoque courtoise de René, le chevalier Cœur, monté sur le destrier Franc Vouloir, va donc partir en quête de la « tresdoulce Mercy » (p. 28), accompagné de Désir. Après avoir rencontré Dame Espérance puis la naine Jalousie, les deux aventuriers, fourvoyés par les mensonges de Jalousie, s'enfoncent dans la forêt de Longue Attente, jusqu'à une petite clairière où ils décident de faire halte pour la nuit.

Si aperceurent adonc un grant perron de marbre bis que a paine pouoient choisir pour l'obscurté de la nuyt, qui estoit noire et tenebreuse. Lors s'aproucherent dudit perron et en tastant par dessus trouverent un bacin de lecton attachié a une chesne de fer. Si s'aperceurent a celle foiz que de dessus le perron sourdoit une fontaine, mais pas ne pouoient apercevoir si l'eaue en estoit trouble ou clere. Et non obstant, le tresardant soif qu'ilz avoient souffert celui jour les contrainst a boire. (p. 41)

N'étaient les doutes émis par le narrateur, on espérerait reconnaître dans cette clairière, cette fontaine, quelques-uns des éléments topiques d'un *locus amoenus* propice au repos des voyageurs. Las ! En renversant sur la fontaine le restant de l'eau qu'ils y ont puisée, les buveurs déclenchent une énorme tempête – et c'est le souvenir de l'aventure de Calogrenant puis d'Yvain à la fontaine merveilleuse du *Chevalier au Lion* qui s'impose<sup>9</sup> :

Et le ciel, qui assez estoit estoillé des estoilles, non obstant que la nuyt fust obscure, se couvrit incontinant de nues, et commença a tonner et a espartir si orriblement qu'il n'est cuer d'omme qui n'en deust avoir grant paour, et subitement se print a plouvoir et a gresler si tresfort qu'il sembloit que tout deust venir aval, et ciel et nues. (p. 42)

Les deux compagnons, effrayés, s'abritent sous un tremble (forcément !) et se mettent à discuter. C'est cette conversation que l'enlumineur représente dans le fol. 12v. La tempête semble se calmer. Cette scène nocturne n'est éclairée que par les reflets dorés de l'armure de Cœur, par les motifs ailés du caparaçon de Franc Vouloir et par les étoiles de retour dans le ciel. « Tout est en nuances dans les jeux de coloris très subtils, oscillant entre le noir, le bleu foncé, le vert sombre et le gris. Ces teintes en sourdine conviennent au ton du dialogue intime entre Cœur et Désir<sup>10</sup> ». Métaphoriquement, le clair-obscur est aussi en adéquation avec la disposition spatiale, les personnages se trouvant dans une clairière au cœur d'une forêt épaisse et ténébreuse. A droite dans l'arrière-plan de l'image se dresse la fontaine, dont la silhouette obscure suggère le caractère inquiétant et mystérieux de la *merveille*. Le mystère se dissipe le lendemain matin avec le retour du jour ; Cœur

vit le jour bel et clier et le souleil qui commençoit a rayer, si se leva tout droit et commença a environner la fontaine et le mabre et vit l'eaue de la fontaine noire, hideuse et malnecte, si que pour riens n'en eust beu le soir s'il eust veue comme il faisoit. Et ou perron avoit lectres entaillees et escriptes lesquelles il leut [...] (p. 45)

La miniature du fol. 15, par un saisissant effet de contraste lumineux avec la miniature précédente, met en scène la succession et la complémentarité du clair et de l'obscur dans le diptyque ainsi formé. Le cadrage, décentré par rapport à la scène nocturne, met en vedette la fontaine, dont le profil encore sombre alterne avec la trouée lumineuse créée par le soleil levant et l'éclat des lettres dorées de l'inscription (qui révèle au héros qu'il se trouve face à la fontaine de Fortune, édifiée par le géant Désespoir).

<sup>9</sup> Éd. M. Roques, Paris, Champion, 1982, v. 380-477 et 800-810.

<sup>10</sup> M.-T. Gousset, *op. cit.* (note 5), p. 28.

Reprenant leur route, les chevaliers atteignent, « en païs obscur et desert » le « val de Tresparfont Penser » (p. 47). Cœur frappe à la porte de la « povre maisonnette » de « Melencolie la couverte » (p. 47-48).

Si marcha avant et vint jucques au feu, qui estoit si petit que a paine y eust [sceu] ung chat brûler sa queue, et vit une grant vielle eschevelee, morne et pensive, qui seoit au pres du fouyer et tenoit ses mains ensemble. (p. 48)

La miniature du fol. 17 dépeint cette rencontre. Dans la pénombre de son triste logis, Mélancolie apparaît à contre-jour, éclairée de dos par une petite lucarne et de côté par les braises de l'âtre. Ainsi ressortent les taches claires de son front et de ses mains, et les plis crêtés d'or de sa robe noire. Comme pour mettre en relief la valeur esthétique du clair-obscur, l'ouverture ménagée dans la maison pour en montrer l'intérieur fait l'effet d'un tableau bordé d'un cadre à l'intérieur même de la miniature. Par ailleurs, l'obscurité de la chaumière s'oppose à la clarté extérieure. Cœur se trouve à la frontière de ces deux zones : déjà son bras et son pied droits, ainsi que sa tête, ont franchi le seuil. Vers lui convergent les regards, spatialement et moralement opposés, de Désir et de Mélancolie qui, dans le code allégorique, représentent métonymiquement les sentiments contradictoires de l'amant. Si le peintre, atténuant le texte de René, n'a pas fait de Mélancolie un personnage horrible (elle évoquerait plutôt certaines *Pietà* contemporaines, voire le sérieux de quelque Madone ou de quelque Vierge de l'Annonciation), c'est peut-être justement parce qu'il était conscient du fait que montrer Mélancolie revenait à exposer, au moins en partie, le visage absent du héros Cœur.

Mélancolie n'en est pas moins malveillante : elle conduit Cœur au Pas Périlleux, où l'attend le chevalier Souci, qui n'a aucun mal à le désarçonner. Cœur est secouru par Espérance puis part affronter Courroux au « Tertre Deveé [privé] de Liesse ». Cette fois, Cœur remporte la victoire. L'amie de Courroux, Tristesse, obtient la vie sauve du vaincu et offre l'hospitalité pour la nuit à Cœur et Désir. Mais elle prépare sa vengeance :

Tristesse les mena en une vielle tour ancienne, et marcha la première comme celle qui bien savoit le mal engin, et tenoit la chandelle devant son ventre affin que le Cueur, qui venoit après, ne veist trop cler, et se hasta et enjamba deux planches, et le Cueur, qui de riens ne se prenoit garde, marcha sur l'une des planches et incontinent fondit et cheist aval de plus hault d'une lance et demie de parfont. (p. 69)

Cette péripétie n'est pas illustrée dans le manuscrit de Vienne mais le texte, très précis, se suffit à lui-même. On retrouve l'éclairage du fol. 2, obtenu au moyen d'une chandelle cachée. C'est bien de clair-obscur qu'il s'agit, lequel traduit l'état d'illusion où se trouve l'amant : grisé par sa récente victoire, Cœur n'a pas soupçonné le piège ourdi par Tristesse, auquel échappe heureusement Désir. Plus loin, l'incertitude de Cœur, retenu prisonnier, s'exprime encore en termes de clair-obscur :

Et après qu'il eut veillé et pensé grant partie de celle nuyt, qui moult lui fut penible, il s'en dormit jusques au jour cler, combien qu'il ne savoit s'il estoit jour ou nuyt, car il ne veoit goutte en sa prison. (p. 76)

Pendant ce temps, Désir s'est enfui, espérant trouver des secours auprès d'Amour. Au matin, il rencontre Humble Requête, « le poursuivant d'Amours » (p. 70) chargé de mettre en garde Honneur contre les manœuvres de Mallebouche. Le terrain accidenté représenté dans la

miniature du fol. 31v. permet de répartir la lumière en fonction de la diagonale qui traverse l'image du coin supérieur gauche au coin inférieur droit : les pavillons blancs du camp d'Honneur baignent dans la lumière du soleil levant, dont les rayons, filtrant difficilement à travers les bosquets, laissent Désir et Humble Requête, au premier plan, dans une relative pénombre, comme pour suggérer l'indécision de la situation. Puisque Cœur se trouve, littéralement, « à l'ombre », il est assez naturel que Désir, qui lui est attaché par une relation métonymique, le soit aussi à sa façon... Même les flammes du pourpoint de Désir ont disparu !

Honneur fournit à Désir des renforts qui vont permettre la prise du château de Courroux et la libération de Cœur. Ce dernier repart à l'aventure en compagnie de Désir et de Largesse. La traversée de la plaine d'Ennuyeuse Pensée est marquée par la rencontre de Grief Soupir puis, en fin de journée, d'un ermite chez qui se trouve également Dame Espérance. La miniature du fol. 47v. montre l'arrivée des trois chevaliers devant la chapelle de l'ermitage. Un magnifique coucher de soleil saisit les personnages à contre-jour. Les ténèbres mêlées à l'or du soleil évoquent la situation transitoire des personnages, débarrassés de Grief Soupir et en passe de retrouver Espérance. Pour obtenir cet effet suggestif, le peintre a légèrement anticipé l'arrivée des personnages, dont le texte signale qu'« ilz n'y peurent pas si tost venir que le souleil ne fust couchié avant qu'ilz arrivassent » (p. 95).

Le lendemain, Dame Espérance enseigne à Cœur et à ses compagnons comment gagner l'île d'Amour. Comme prévu, nos amoureux quêteurs trouvent sur le rivage une barque prête à appareiller, menée par deux demoiselles, Fiance et Attente. La première demi-journée de navigation est perturbée par une tempête qui ne se calmera qu'à la tombée de la nuit :

Si se passa ce jour jusqu'a la nuyt, et quant ce vint pres du soleil couchant, le vent calla avecques le souleil et ne fut pas si aspre comme il avoit esté, neantmoins que les undes estoient haultes et grandes encores assez forment, et que la mer n'estoit encores du tout appaisee ne acquitee, mais peu a peu sailloit en soy adoucissant par telle faczon que ains qu'il fust nuyt, voire nuyt obscure, le vent fut cessé et la mer rapaisee. (p. 105)

C'est alors que le bateau accoste une petite île occupée par Compagnie et Amitié, moment rendu par la miniature du fol. 55<sup>11</sup>. Cette nouvelle scène nocturne succédant à une tempête est moins sombre que celle du fol. 12v : la présence de la mer, dans laquelle se reflète la clarté diffuse de la lune<sup>12</sup> et des étoiles, atténue la pénombre. Ainsi doucement éclairés, les flots se sont assagis, et l'ensemble des teintes sourdes de l'image contribue à la sensation d'apaisement et de sérénité. Une fois les passagers débarqués, cet éclairage particulier est encore source de jouissance esthétique :

Si se leverent et au ray de la lune regardoient le rochier et la marine aussi. (p. 107)

---

<sup>11</sup> Cette miniature forme avec celle du fol. 51v. un diptyque jour/nuit, à l'inverse des fols. 12v-15.

<sup>12</sup> René remarque déjà plus haut (par son absence) le rôle de la lune dans la nuit : « la nuyt fut tresobscure pource que le temps estoit ung petit couvert et la lune ne rayoit point » (p. 88-89). La nuit noire est donc perçue comme hostile, mais pas nécessairement la nuit habitée par sa clarté lunaire, source d'un clair-obscur que René semble avoir admiré. Peut-être faut-il rappeler, pour confirmer cet intérêt envers l'astre nocturne, que l'ordre d'Anjou créé par René en 1448 avait pour emblème le croissant. Enfin la lune ne s'accorde-t-elle pas à l'humeur mélancolique que René se reconnaît par ailleurs ?

On remarque par ailleurs, à l'intérieur de la tente, le même mode d'éclairage rasant que dans le fol. 2 : détail inutile, puisque la scène représentée est vue en extérieur, mais témoignage d'une recherche consciente, de la part de l'artiste, d'effets de lumière particuliers. C'est sur cette dernière contemplation nocturne que nous abandonne l'enlumineur du manuscrit de Vienne ; mais le texte de René continue de manifester son intérêt pour la lumière et les jeux de clair-obscur. Le lendemain de leur escale, les voyageurs reprennent leur navigation. René, qui s'inspire peut-être de souvenirs personnels d'un voyage italien effectué en 1438 (à Capri et à Naples), détaille la lente reconquête de la nuit par le jour :

Et quant ce vint a l'eure que la dyane [étoile du matin] commença se moustrer et apparoit ou ciel, hault, luisant et clere, Compaignie commença a appeller les deux tresdoulces et plaisans marinieres. [...] Si virent lors l'air nect et pur sans vent et sans nuee, et le jour gaignoit la nuyt forment, en soy esclardissant par façon que la lune n'avoit clarté qui peust le cler jour sourmonter, et ja les oyseletz s'appeloient l'un l'autre. [...] Le jour tant s'efforça qu'il envoya couchier la lune et les estoilles, sicque plus nulles ou ciel n'apparoissoit [...] Mais ne tarda gaires qu'ilz virent le souleil, qui se levoit et commençoit a raye bel et cler, et le jour fut bel et la marine belle, coye et plaisante a veoir, et la regarderent volentiers. (p. 108-109)

On peut regretter l'absence d'illustration mais on imagine volontiers, n'était l'anachronisme, un tableau du genre « Impression soleil levant »... Une sorte d'écriture au ralenti distille le plaisir éprouvé durant ce moment de transition entre la nuit et le jour<sup>13</sup>. Cette deuxième journée de navigation amène nos aventuriers à l'île du dieu Amour, dont l'approche est mise en valeur par un nouveau procédé de ralenti lumineux :

Et en regardant qu'ilz faisoient aval la marine, ilz gecterent leurs yeulx et virent assez longnet d'eulx une ysle, couverte, se leur sembloit, d'une nuee azuree si belle et si clere qu'ilz prenoient tresgrant plaisir a la regarder, et mieult sembloit chose espirituelle que terrienne. [...] Le souleil estoit ja hault et fort et avoit ja passé la force de la nuee, tellement qu'il rayoit tout applain sur ung beau chastel qui estoit emmy l'isle, qui resplendissoit et reluisoit si tresclerement que c'estoit si tresmerveilleuse chose a veoir qu'il n'est langue qui le sceust dire ne plume qui le sceust escrire. [...] Mais ilz allerent tant et si longuement en telle maniere ce jour, et navigerent les dames sans cesser en regardant le tresbel chastel que le jour declinoit desja, le souleil s'en aloit couchier et perdoit sa clarté et tant gicterent leurs yeulx de dessus le beau chastel qui regardoient et virent qu'ilz estoient pres de l'isle a environ une mille. Il n'estoit pas encores nuyt obscure, nonobstant que le souleil ne rayoit plus, si faisoit il encores moult cler comme en jours d'esté. (p. 109-110)

Ce château de Plaisance, construit dans les matériaux les plus précieux, jouxte l'Hôpital d'Amour dont l'église « fut tout couverte de platines de fin argent gentement esmaillé a estoilles d'azur, sicque quant le souleil rayoit dessus, c'estoit belle beauté a veoir » (p. 110). On assiste ici à une appréciation toute traditionnelle de la lumière, associée à la beauté, à la richesse et à la transcendance. Mais cette épiphanie se manifeste d'abord par contraste avec la pénombre environnante. Une fois débarqués sur l'île, Cœur et ses amis gagnent l'Hôpital d'Amour à la faveur d'un nouveau clair-obscur nocturne :

---

<sup>13</sup> Cf. D. Régner-Bohler : « le *topos* de l'arrivée aux îles met en scène le regard lui-même, une dramaturgie pure de l'exploration et de la découverte. [...] La vision est devenue objet de représentation par le langage qui reçoit le don de dire l'irreprésentable, le sensible lui-même, où l'intensification de la sensation, apparentée à la mort, reste le seuil initiatique obligé. » (« Le simulacre ambigu : miroirs, portraits et statues. Une mise en perspective dans l'imaginaire médiéval », *Nouvelle Revue de psychanalyse* 35, 1987, p. 105-106).

Mais ilz n'eurent pas fait plus d'une mille, qui estoit la moictié du chemin, qu'il fut nuyt fermee, et commença la lune a luyre belle, clere et necte, et d'autre part le chemin estoit assez beau et batu, car mains povres amoureux malades y sont allez finer leurs jours. Ils furent assez resconfortez pour la lune et le beau chemin qu'ilz avoient, si esploicterent tant que en assez peu d'eure vindrent a la porte de l'ospital [...] (p. 115)

L'infirmière Courtoisie accueille ces visiteurs du soir et les mène à la prieure Pitié. La visite de l'hôpital se poursuit à la lueur caravagesque des torches (p. 117, 119), parmi les nombreux malades. Le clair-obscur suggère ici l'ambivalence fondamentale de l'amour, joie recherchée de tous mais aussi maladie dont nul ne sort indemne. L'arrivée au château de Plaisance, le lendemain, confirme cette ambivalence :

Le jour fut bel et cler, et le souleil hault comme a heure de tierce. Si leverent les trois compaignons leurs yeulx pour regarder contremont devers le bel chastel, mais ilz furent si tresprouvés de la lueur que le chastel rendoit, pour le souleil qui feroit contre, qu'ilz furent tous esvanouÿz. Et ce ne fut pas de merveille, pour la grande beaulté du beau chastel, qui mieulx sembloit chose celestielle ou espirituelle que terrienne. [...] Or dit ly contes que quant le Cœur, Desir et Largesse eurent esté une piece raviz pour la resplendisseur du beau chastel comme dit est, ilz revindrent a eulx, et quant la veue leur fut bien revenue, ilz commencerent a monter contremont le roc par la vaine qui estoit de dyamans, qui moult leur fist grant paine, car il y en avoit de si esgutz qu'ilz leur perçoient leurs souliers et les piedz. Mais ilz n'osoient regarder le beau chastel pour l'esblouÿsment qu'ilz en avoient eu, et tant firent que en assez peu de temps ilz vindrent au dessus du roc jucques a la premier barriere [...]. Ilz passerent outre, car elle n'estoit point fermee, et vindrent jucques au pont dormant, la ou il y avoit bel ombre, car le souleil luisoit a l'opposite de la porte, parquoy il rendoit grant ombre, mais c'estoit ung ombre tresplaisant, car le souleil rayoit aucunement parmy le cristal dont les murailles du chastel estoient faictes, combien qu'il leur destournoit le grant esblouÿsment qu'ilz avoient eu. (p. 157-159)

Ainsi, l'éblouissement éprouvé à la vue du château d'Amour est à la fois signe d'admiration et d'aveuglement. L'hyperbole lumineuse devient douloureuse, voire insupportable. Les diamants éclatants blessent les pieds, c'est l'ombre qui soulage<sup>14</sup>. L'image s'inverse en négatif, au sens photographique du mot. La contemplation de la beauté absolue renvoie l'amoureux à l'obscurité de son désir. En ce sens, le miroir placé au-dessus du portail du château invite le visiteur à faire son examen de conscience. Si Lancelot, en pénétrant dans la chambre radieuse du château de Corbénic où se trouvait le Graal, transgressait un interdit que lui valait son indignité, quelle faute Cœur a-t-il donc commise ? Sans doute aucune. « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement », écrira La Rochefoucauld<sup>15</sup> ; René, plus pessimiste s'il est possible, semble suggérer que le soleil ni l'amour ne se peuvent regarder fixement. L'obscurcissement de la vue à l'entrée du château de Plaisance peut donc être interprété comme un présage d'échec pour Cœur, même si par la suite celui-ci s'accoutume, à l'intérieur du château, aux matériaux précieux et resplendissants. Ce séjour, bien qu'agréable, est tout provisoire. La proximité de l'Hôpital d'Amour et de son cimetière rappelle à l'amant sa précarité. En interdisant à Cœur de tuer Danger et Refus (p. 178, 181), Amour entretient les obstacles dont se nourrit la courtoisie mais dont souffre l'amant.

---

<sup>14</sup> Un peu plus haut, l'observation des attributs héraldiques de Charles VII sur le portail du cimetière de l'Hôpital d'Amour confirme ce goût esthétique du clair-obscur : « Lequel cerf avoit sur sa large rameure haultement posee une couronne d'or chargee de pierrerie riche et resplendissant, dont les fleurons estoient espanoïlz ça et la, lesquelz tenoient grant ombre a merveilles » (p. 124).

<sup>15</sup> Maxime n° 26, éd. J. Truchet, Paris, Garnier, 1967, p. 13.

Cœur, Désir, Largesse, Pitié, Bel Accueil, Promesse et Humble Requête se rendent ensuite au manoir de Rébellion où Douce Merci est retenue captive par Danger. Cœur, après quelques péripéties, obtient un baiser de Douce Merci, qui l'accepte pour ami. Mais au moment de regagner le château de Plaisance pour y couler des jours heureux le couple et leurs compagnons sont assaillis par Danger, Refus et quarante médisants. Cœur et ses compagnons sont frappés de toutes parts et laissés pour morts tandis que Douce Merci retombe aux mains de Danger. Cœur, revenu à lui, demande à Pitié de le raccompagner « a l'ospital d'Amours, car la vouloit finer le remenant de ses jours en prieres et oraisons » (p. 201)<sup>16</sup>. C'est alors que René s'éveille, angoissé : Amour lui a-t-il réellement volé son cœur ? Le serviteur accouru au chevet de son maître approche la chandelle du côté de René : l'absence de plaie dénonce l'inanité du rêve. Mais René, encore sous le coup de l'émotion, n'est qu'à demi rassuré et met du temps à se rendormir. Le livre se clôt sur cette ultime scène de clair-obscur où René, partagé entre fiction onirique et réalité, médite à nouveau sur sa « folie » et sur « le mal d'Amours » (p. 203). Bien que non illustrée, la scène nous renvoie bien sûr au monde clos de la chambre dépeinte dans la scène liminaire du fol. 2. Si la première scène pouvait évoquer une Annonciation profane grâce à l'apparence angélique d'Amour, cette dernière scène assimilerait plutôt René à un Christ piteux, sans plaie au côté pour convaincre les incrédules<sup>17</sup>, non pas ressuscité – sinon à ses propres angoisses – mais simplement réveillé en sursaut dans les ténèbres de la nuit...

En définitive, le thème du clair-obscur est extrêmement révélateur. Si l'on compare sous cet angle le texte de René et les illustrations du manuscrit viennois, on peut dire que l'enlumineur a « développé », là encore au sens photographique du terme, les indications du texte ; son talent a fait le reste. Comme l'écrit D. Poirion, « René a su tirer toutes les conséquences de la nouvelle esthétique qui, après Guillaume de Machaut, fonde l'effet poétique non plus sur la musique, mais sur l'image. La fiction du songe se ranime ainsi d'un style qui donne à voir, préparant le travail du peintre enlumineur, puisque toute l'initiative de ce dernier reviendra à «réaliser» l'image virtuelle suggérée par le texte<sup>18</sup> ». A plusieurs reprises toutefois, l'enlumineur développe le texte au sens littéraire d'une *amplificatio* en imaginant l'éclairage adéquat à une scène à partir d'un simple indice textuel. Pour l'artiste, la multiplication et la variation des effets de clair-obscur constituent une indéniable démonstration de virtuosité à une époque où la peinture recherche encore les techniques appropriées en la matière. On peut alors se ranger à l'avis de F. Unterkircher : « Nul à cette époque n'a étudié avec autant de bonheur les mille combinaisons de la lumière et de l'ombre,

<sup>16</sup> Sur le rôle de la lumière et la morale allégorique de cet épilogue, cf. D. Poirion, art. cité. note 2.

<sup>17</sup> L'effet de bouclage du texte sur lui-même s'appuie aussi sur ce détail, annoncé p. 27 où René évoque Amour, « lequel sans cops va combattant / Et blessant fort, sans playe ouverte, / Mon cueur, en appert soubz couverte ».

<sup>18</sup> *Op. cit.* (note 5), p. 74.

n'a su donner de tels effets magiques aux clairs-obscurs<sup>19</sup> ». C'est que le clair-obscur ne procède pas uniquement des progrès du réalisme pictural ; il endosse de multiples connotations. J. Frappier notait, de la *Chanson de Roland* au *Roman de la Rose*, une intériorisation du rôle de la lumière<sup>20</sup>. Ce mouvement se poursuit au XVe siècle, et plus particulièrement à travers le clair-obscur, qui a une valeur psychologique latente en ce qu'il suggère fréquemment des états d'entre-deux, entre veille et sommeil, réalité et illusion, joie et tristesse... Ainsi le clair-obscur révèle l'ambiguïté fondamentale de toute tentative d'introspection et suscite un approfondissement du sens en invitant à dépasser l'opposition manichéenne et traditionnelle entre Bien et Mal, lumière et obscurité. Au lieu de se définir par rapport à la lumière dans un rapport d'exclusion, l'obscurité fait sens avec elle, dans un rapport d'inclusion. Sans oublier la valeur spirituelle traditionnellement attribuée à la lumière par les mystiques et les théologiens, René, en suggérant à travers les sensations lumineuses et leurs variations tout un paysage mental, donne à la lumière une dimension humaine qui traduit l'affirmation du sujet, doué d'une sensibilité rétinienne. Si Doux Regard est absent du cortège des personnages allégoriques, René ne manque pas de transcrire l'action du regard, autant le sien que celui de ses personnages, regard qui se fait particulièrement doux dans les moments subtils du clair-obscur. En outre, le choix du clair-obscur aurait une signification politique, à en croire D. Poirion : « En face de la Bourgogne d'un luxe insolent, à l'échelle de la Toison d'or, René se distingue par le goût et l'élégance de ses choix. A la cour de Bourgogne, l'esthétique de l'hyperbole, à celle d'Anjou, l'esthétique de la litote. L'idée est suggérée par la négation, la lumière est diffusée par contraste avec la nuit : aube, crépuscule, clair de lune, c'est l'éclairage de ses enlumineurs<sup>21</sup> ». Plus largement, la valorisation esthétique du clair-obscur s'accorde à la mode qui s'affirme, depuis le XIVe siècle, à travers d'autres techniques artistiques comme le procédé de la grisaille, d'abord expérimenté sur les vitraux, et vite transposé dans l'enluminure (Jean Pucelle), la fresque (Giotto), la statuaire et d'autres supports (Parement de Narbonne)<sup>22</sup>. Mais dans le *Livre du Cœur d'Amours espris*, la courtoisie jette ses derniers feux et la jouissance mélancolique du clair-obscur a remplacé l'exaltation de la pleine lumière du XIIIe siècle. Ainsi ce Moyen Age qu'on dit flamboyant recèle sa part d'ombre – mais, pour suivre l'avis de René d'Anjou, « c'estoit ung umbre tresplaisant »...

---

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 90. Cette recherche témoigne aussi de l'émerveillement éprouvé par le peintre flamand découvrant la lumière du Midi (les miniatures du ms de Vienne ont probablement été exécutées à la cour provençale de René).

<sup>20</sup> « Le thème de la lumière, de la *Chanson de Roland* au *Roman de la Rose* », *C.A.I.E.F.* 20, 1968, p. 118.

<sup>21</sup> *Op. cit.* (note 5), p. 30. Bien que l'opposition entre les deux cours ne soit peut-être pas aussi radicale, la mode vestimentaire à la cour d'Anjou dans les années 1450 confirme l'idée d'un luxe atténué par l'usage de couleurs sombres. Les recherches de F. Piponnier font apparaître la prédilection de René pour les camaïeux de noir et de gris, éventuellement nuancés de brun, sur lesquels peut trancher l'éclat de l'écarlate et du cramoisi (*Costume et vie sociale. La cour d'Anjou, XIVe-XVe siècle*, Paris-La Haye, Mouton, 1970, p. 72-75 et 188-191). Ne retrouve-t-on pas là les termes chromatiques du clair-obscur, la rougeur du soleil couchant gagné par l'assombrissement progressif des cieux ?

<sup>22</sup> Cf. J.-P. Caillet et F. Joubert dans *L'Art du Moyen Age*, Paris, R.M.N./ Gallimard, 1995, p. 230.