HAL
open science

Du texte à l'image : quelques sources littéraires de la Tapisserie de Bayeux

Jacques Le Maho

To cite this version:

Jacques Le Maho. Du texte à l'image : quelques sources littéraires de la Tapisserie de Bayeux. L'invention de la Tapisserie de Bayeux, Colloque international, Musée de la Tapisserie de Bayeux, 22-25 septembre 2016, pp.211-226, 2018. hal-02272293

HAL Id: hal-02272293

https://normandie-univ.hal.science/hal-02272293v1

Submitted on 21 Oct 2019

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.

L'INVENTION DE LA TAPISSERIE DE BAYEUX

NAISSANCE, COMPOSITION ET STYLE D'UN CHEF-D'ŒUVRE MÉDIÉVAL

COLLOQUE INTERNATIONAL

Musée de la Tapisserie de Bayeux

22-25 septembre 2016

Du texte à l'image : quelques sources littéraires de la Tapisserie de Bayeux

Jacques LE MAHO
CNRS (Centre Michel de Boüard, UMR 6273, Caen)

Alors que Guy de Ponthieu, qui vient de faire prisonnier Harold, est en train de l'interroger dans une salle du château de Beaurain, une scène rarement commentée de la broderie nous montre un groupe de huit hommes, dont quatre Anglais identifiables à leurs moustaches, qui attend au dehors. L'un des Anglais est montré du doigt par deux hommes du comte de Ponthieu, comme s'ils le reconnaissaient tout-à-coup. Avec un geste de dénégation de la main, il semble leur répondre qu'ils font erreur et doivent le confondre avec quelqu'un d'autre. On reconnaît sans peine ici une transposition de l'épisode du Reniement de saint Pierre, tel qu'il est raconté dans les Évangiles. Apprenant que Jésus est interrogé au palais de Caïphe, Pierre va aux nouvelles. En arrivant dans la cour du palais, il se mêle aux serviteurs, mais, l'entendant parler galiléen, une femme se tourne vers lui et lui demande s'il ne serait pas un des compagnons de Jésus ; comme chacun sait, il va le nier à trois reprises. Ce n'est donc peut-être pas un hasard si, en l'occurrence, l'homme est un des très rares personnages de la Tapisserie à avoir la chevelure bouclée ; cette particularité est conforme à l'iconographie ancienne de saint Pierre.

L'objet de la présente enquête est d'essayer de savoir si la broderie ne contient pas d'autres images issues de la transposition de sources littéraires. Nous laisserons de côté les fables des bordures, déjà beaucoup étudiées, pour porter nos investigations dans les domaines plus rarement explorés de la Bible, de la mythologie antique et de la tradition épique[1].

Fig. 1
Guy de Ponthieu remet Harold à Guillaume.
Détails de la Tapisserie de Bayeux – XIe siècle.

Sources bibliques

Jacob et Esaü

Au-dessus de la scène qui montre Guy de Ponthieu s'apprêtant à remettre Harold au duc Guillaume (scène 13), on voit un couple de chameaux noirs (fig. 1). Comme ce sont les seules images de chameaux de la Tapisserie, on peut penser que leur présence revêt ici une signification particulière. Selon Gale Owen-Crocker, la source pourrait en être l'illustration d'un épisode de la Genèse dans un manuscrit anglo-saxon de l'Hexateuch, où l'on voit des marchands caravaniers, avec leurs chameaux, en train d'acheter Joseph à ses frères. Le choix de ce modèle serait une façon de rappeler que Harold fut racheté à prix d'argent à Guy de Ponthieu[2].

Dans le même registre biblique, une autre éventualité nous paraît cependant pouvoir être envisagée, c'est qu'au motif des chameaux se rattachent les deux béliers et les deux boucs, tout quatre également de couleur noire, qui précèdent les chameaux au début des scènes 12 et 13 (fig. 2). La source serait dans ce cas un autre chapitre de la Genèse où l'on raconte comment Jacob se prépare à rendre visite à son frère Esaü. Il a décidé de lui apporter en présent des brebis et des béliers provenant de son propre élevage — où les bêtes sont de couleur noire —, ainsi que des chèvres et des boucs, des chamelles et d'autres têtes de bétail. Mais il craint son frère et il a tellement peur de sa réaction qu'il demande à ses serviteurs de le précéder avec une partie des présents[3].

Rejoignons la partie centrale de la broderie. Au départ de Bosham, nous voyons Harold et ses hommes en train d'embarquer une meute de chiens et des faucons (scène 4). S'ils prennent la peine de s'encombrer de ces animaux pendant tout le voyage, c'est que ceux-ci devaient faire partie des présents destinés à être remis au duc de Normandie. Nécessitant un long dressage, les chiens de chasse et les faucons étaient des animaux de grand prix qui constituaient des cadeaux diplomatiques très appréciés. Selon Wace, Guillaume lui-même en aurait précédemment offert à Édouard au cours d'une entrevue des deux hommes en Angleterre[4]. La preuve qu'il s'agissait bien ici des cadeaux pour Guillaume nous est donnée par la scène du retour du duc à Rouen avec Harold (scène 14 a) : ce dernier n'a plus de faucon

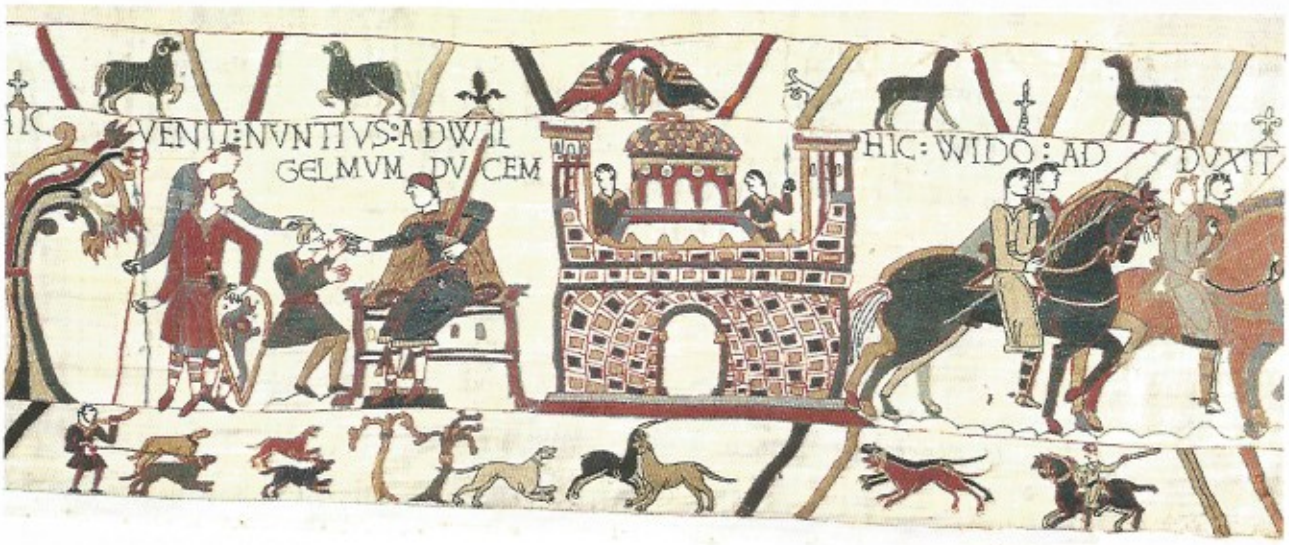
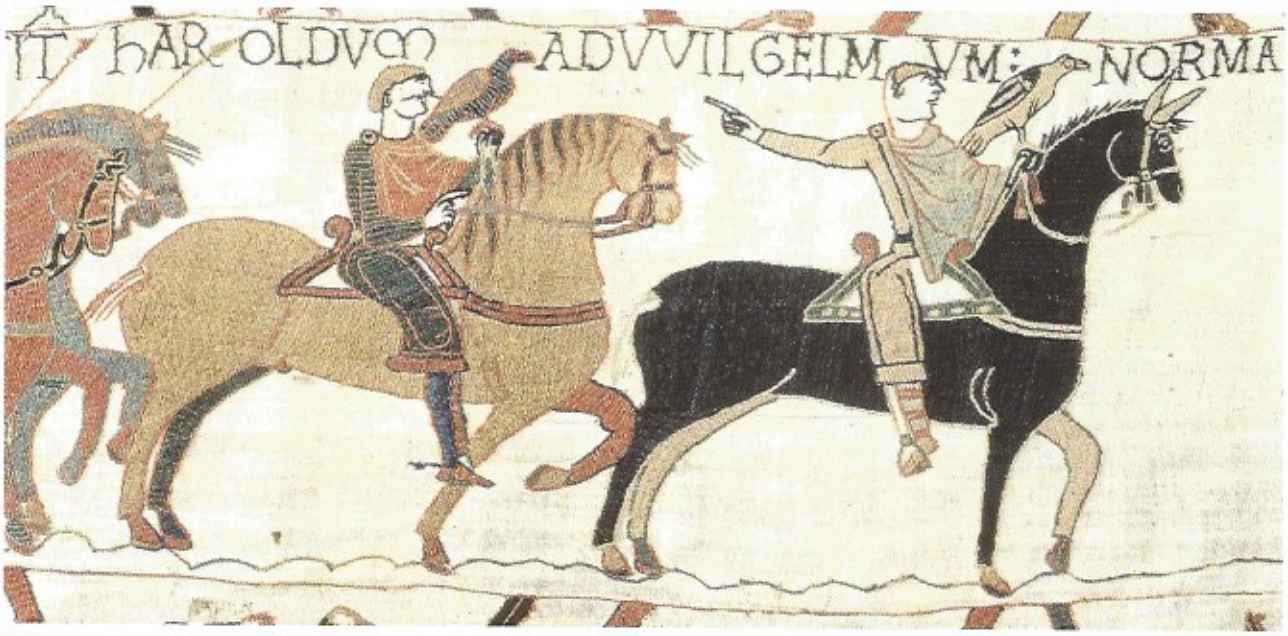


Fig. 2
Scènes 12 et 13 ; dans la bordure supérieure, un couple de béliers noirs et deux boucs.
Détails de la Tapisserie de Bayeux – XIe siècle.

au poing, c'est maintenant au tour de Guillaume d'en porter un et les chiens apparaissent ici pour la dernière fois.

Retournons maintenant à la scène qui se déroule sous les boucs et les chameaux noirs (scène 13). Le comte de Ponthieu vient à la rencontre de Guillaume pour lui livrer Harold. Au contraire de l'ordre suivi lorsqu'il avait emmené Harold captif à Beaurain (scène 8), Guy chevauche en tête, comme si, les rôles étant inversés, c'était maintenant à lui d'ouvrir la marche. On note également qu'il tient un faucon comme Harold, ce qui donne l'impression qu'il l'aide à porter ses présents. Son vêtement, de couleur grise, est nettement moins riche que sur ses images précédentes, et il contraste avec le manteau rouge de son ex-prisonnier. Au lieu de rendre son salut à Guillaume, qui tend le bras dans sa direction, Guy lui fait signe que Harold et les hommes de son escorte arrivent derrière. Enfin, alors que ceux-ci chevauchent de fringants destriers, il est monté sur une mule (fig. 3). Dans une perspective

Fig. 3
Libération de Harold ; monté sur une mule, Guy de Ponthieu ouvre la marche.
Détails de la Tapisserie de Bayeux – XIe siècle.



biblique, on peut donc comprendre que le comte de Ponthieu est assimilé au serviteur de Jacob, précédant son maître avec la première partie des cadeaux destinés à Esaü. Le recours à cette métaphore est probablement une façon de montrer l'état d'esprit dans lequel se trouve Harold depuis son départ d'Angleterre. Ce n'est pas de sa propre initiative qu'il est parti. Il n'a pas pu faire autrement que d'obéir à Édouard en acceptant cette mission, mais il a attendu avec une grande appréhension le moment où il se trouverait en présence de Guillaume. Il sait que nul à Rouen n'a oublié le meurtre d'Alfred, fils d'Emma de Normandie, sauvagement assassiné à l'instigation de Godwin.

L'arche de Noé

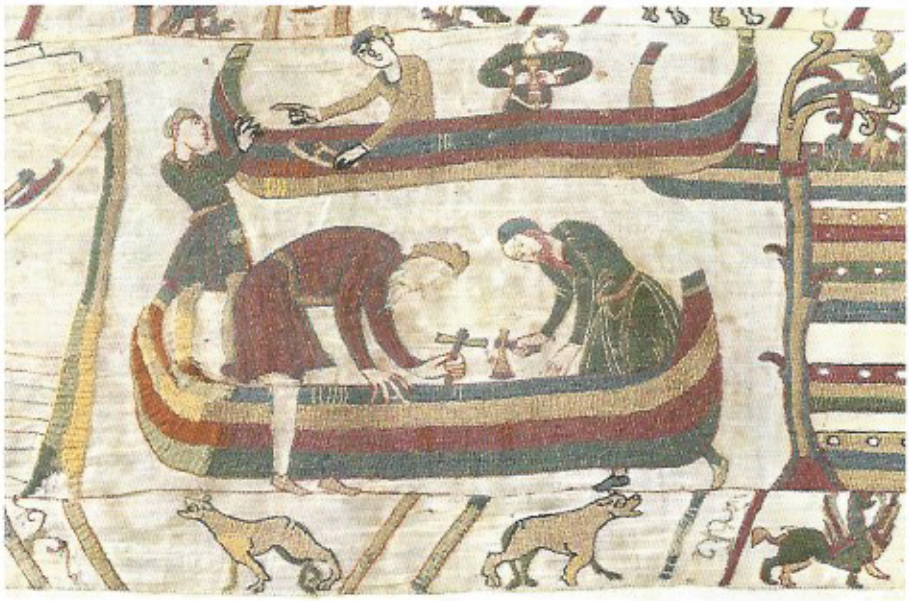


Fig. 4
Construction de la flotte ;
deux charpentiers de navires au travail.
Détails de la Tapisserie de Bayeux – XIe siècle.

La scène du chantier naval (scène 36) nous montre, au premier plan, deux charpentiers barbus à l'ouvrage (fig. 4). L'image est très probablement inspirée d'une représentation de Noé en train de construire son arche[5]. Vu le sujet, ce modèle était tout à fait approprié, mais était-il pour autant nécessaire d'affubler les deux charpentiers de la même barbe que le patriarche ? Assurément non, à moins que le dessinateur n'ait tenu à afficher cette référence au personnage de Noé. La suite du récit de la broderie semble précisément aller dans ce sens.

Fig. 5
Le timonier à la barbe
et aux cheveux blancs.
Détails de la Tapisserie de Bayeux – XIe siècle.

À la scène 38 b montrant l'appareillage de la flotte, le premier navire, transportant hommes et chevaux, est piloté par un timonier à la barbe et aux cheveux blancs (fig. 5). Cette figure de noble vieillard au gouvernail de son bateau suggère un nouvel emprunt à l'iconographie de Noé. Mais le parallélisme avec cet épisode de la Genèse ne s'arrête pas là. La flotte de Guillaume arrive maintenant en vue de la côte ; à l'avant d'un navire, nous retrouvons un vieillard à la barbe blanche. À droite, les deux bateaux de tête sont sur le point d'aborder. Dans la bordure supérieure, deux oiseaux, le premier au plumage sombre, volent l'un derrière l'autre en direction de la terre (fig. 6).

Fig. 6
Le lâcher de deux oiseaux à l'approche de la côte anglaise.
Détails de la Tapisserie de Bayeux – XIe siècle.

La clé de l'image se trouve probablement, là encore, dans l'histoire de Noé : pour savoir s'il y a une terre à proximité, Noé envoie un corbeau. L'oiseau revient sur le navire, ce qui indique qu'il n'a trouvé aucun endroit pour se poser. Puis Noé lâche une colombe, qui, après plusieurs aller-retour, revient avec un rameau d'olivier dans le bec, ce qui montre que le niveau des eaux a commencé à baisser et que Noé pourra donc bientôt faire sortir les animaux de l'arche. C'est précisément la scène que nous voyons se dérouler ensuite, en deux séquences parallèles. Au registre principal, celui du récit de l'expédition de 1066, les chevaux descendent du bateau, tandis que la bordure supérieure, consacrée au récit de la Genèse, nous montre un cortège de trois animaux d'espèces différentes marchant vers la droite, comme s'ils sortaient eux aussi du bateau (fig. 7). Le recours à l'image de Noé dans la scène du chantier naval est donc bien un choix délibéré ; il confère à l'expédition de Guillaume une dimension biblique.

Fig. 7
Le débarquement à Pevensey.
Détails de la Tapisserie de Bayeux – XIe siècle.

Dans les commentaires de l'Ancien Testament, l'histoire de Noé et du Déluge est présentée comme le prélude à l'avènement d'un monde nouveau, un monde qui n'a cependant pu se construire qu'au prix de l'anéantissement d'une partie de l'humanité, la plus mauvaise, sous les eaux. Ce n'est donc pas un hasard si le cycle de Noé se poursuit sur la broderie par la représentation de deux colombes tenant des rameaux d'oliviers dans leur bec, juste au-dessus de la scène montrant deux Normands sur le point de se noyer dans un fossé rempli d'eau (scène 53). Ce tableau d'une grande intensité dramatique fait partie de la succession d'images particulièrement violentes à laquelle se rapporte la légende *Hic ceciderunt simul Angli et Franci*, « Ici tombèrent en même temps des Anglais et des Français » (fig. 8). De même qu'au tableau précédent une justice immanente a présidé à la mort des deux frères de Harold (scène 52), c'est conformément à la volonté de Dieu qu'une partie des guerriers a péri de part et d'autre. Il est troublant de constater que les concepteurs de la broderie ne sont pas les seuls à avoir voulu faire passer ce message. Après avoir relaté le même épisode, dit de *Malfosse*, où les Normands subirent de très lourdes pertes, Orderic Vital tire de cette journée d'octobre la conclusion que « Dieu tout-puissant a puni de diverses façons d'innombrables pécheurs des deux camps »[6].

Fig. 8
Les deux colombes au-dessus de la scène de bataille.
Détails de la Tapisserie de Bayeux – XIe siècle.

Dans ce qui apparaît ainsi comme une véritable métaphore du Jugement dernier, seul semble momentanément sauvé le groupe de quatre Anglais faiblement armés qui, tels Noé et ses trois fils déposés par les eaux au sommet de la montagne, a trouvé refuge sur une hauteur (scène 53). En examinant de près la scène, on constate que l'un des quatre, à l'écart du groupe, est représenté avec une barbe qui le désigne *a priori* comme relativement âgé, mais aussi que les trois autres observent des postures identiques et se ressemblent effectivement comme trois frères, avec pour signe distinctif une épaisse moustache (fig. 9). Il n'y a dans cette partie de la broderie qu'un seul autre personnage pour porter le même attribut, c'est l'Anglais armé d'une hache qui se trouve coincé avec un jeune homme au pied de la colline, directement exposé aux assauts des cavaliers normands ; tous deux semblent terrorisés comme s'ils vivaient leur dernier instant. Vêtu du même habit noir que l'un de ceux du dessus et blond comme lui, l'homme à la hache pourrait donc être un autre double du personnage de Cham, l'un des trois fils de Noé, chassé pour avoir manqué de respect à son père. Le jeune qui est à

Fig. 9
Les Anglais sur la colline.
Détails de la Tapisserie de Bayeux – XIe siècle.

ses côtés s'identifierait dans ce cas à son fils Canaan, maudit par Noé pour le même motif. Pour les Anglais comme pour les Normands, le pied de la colline s'apparenterait ainsi au coin des damnés.

Nabuchodonosor et Sédécias

L'exemple précédent vient conforter l'interprétation proposée par David Bernstein pour l'énigmatique scène qui précède la mort de Harold, où l'on voit un Anglais désarmé sur le point d'être décapité (scène 56, fig. 10)[7]. Selon l'auteur, cette image est empruntée à un épisode de la Bible et elle est porteuse d'un discours bien précis. Le roi Nabuchodonosor a placé Sédécias à la tête de Jérusalem et il l'a obligé à lui prêter serment. Mais Sédécias a rompu ce serment en prenant la tête d'une révolte contre Nabuchodonosor. Yahvé annonce qu'il sera puni pour ce parjure. Après avoir repris la ville à Sédécias, Nabuchodonosor fera en effet égorger ses fils, avant de lui crever les yeux[8]. Sachant que, selon la version – probablement inventée – de la broderie, Harold a eu lui aussi un œil crevé par une flèche avant de tomber sur le champ de bataille, cette fin était donc annoncée par la Bible : elle est le châtiment réservé par Dieu à Harold, nouveau Sédécias, pour avoir rompu son serment. David Bernstein voit une confirmation de cette lecture dans l'iconographie de la scène 56, celle-ci ressemblant trait pour trait aux images de l'exécution du fils de Sédécias dans plusieurs bibles illustrées des Xe et XIe siècles.

Fig. 10
Scène de décapitation.
Détails de la Tapisserie de Bayeux – XIe siècle.

Parallèlement à cette métaphore biblique, il se peut que la version de la flèche dans l'œil ait eu également pour but de montrer que Harold était voué au même sort que celui subi

trente ans plus tôt par Alfred, frère d'Édouard assassiné à l'instigation de Godwin : l'œil crevé par un couteau, Alfred avait connu une fin atroce, la lame ayant été enfoncée jusqu'au cerveau. Aux arguments avancés par David Bernstein à l'appui de cette hypothèse, on peut ajouter que, selon plusieurs récits de la mort d'Alfred, les conjurés avaient auparavant massacré ses compagnons en les décapitant un par un en sa présence. La scène de décollation de la broderie ne serait ainsi qu'une sorte de répétition de l'Histoire, avec une juste inversion des rôles. L'idée a pu être empruntée à Guillaume de Poitiers qui, après avoir fait un récit détaillé de l'assassinat d'Alfred et dénoncé la culpabilité de Godwin, annonce que le crime de celui-ci n'allait pas rester impuni : trente ans plus tard, son propre fils Harold allait le payer de sa vie sur le champ de bataille de Hastings[9]. Du début de l'histoire jusqu'à son épilogue, l'ombre du forfait de Godwin et de son inéluctable châtiment semble décidément planer sur le récit de la Tapisserie[10].

Sources mythologiques

Hercule et le centaure

Dans la scène du passage du Couesnon au départ de l'expédition de Bretagne (scènes 16-17), l'attention est attirée par la figure de Guillaume à l'entrée du gué. Il tient un bâton en forme de massue, il est vêtu d'un curieux habit fait d'un patchwork de motifs bicolores et il est couvert d'une coiffure non moins étrange. Enfin, inexplicablement, il apparait beaucoup plus grand que sur ses autres images (fig. 11).

Fig. 11
Guillaume à l'entrée du gué du Couesnon.
Détails de la Tapisserie de Bayeux. XI siècle.

Vu le contexte, il serait tentant de relier cette représentation à un motif très répandu de la littérature médiévale, celui du géant qui, avec sa massue, garde l'entrée d'un gué. Ce motif se rencontre précisément dans une légende du Mont Saint-Michel, légende dont la version la plus ancienne est celle qui nous a été transmise par Geoffroy de Monmouth († 1155)[11]. Jadis, le gué du Couesnon était gardé par un géant armé d'une grande massue. Originaire d'Espagne, ce géant avait enlevé Hélène, nièce d'un duc Hoel, et l'avait emmenée avec lui sur le Mont Saint-Michel. Décédée des suites des violences que lui avait fait subir son ravisseur, la jeune femme avait été inhumée sur l'îlot voisin, d'où le nom donné à ce rocher, Tombelaine, la « Tombe-d'Hélène ». Ce récit des origines, vraisemblablement une construction érudite développée à partir du toponyme, semble formé d'une combinaison de l'histoire d'Hélène de Troie avec un autre épisode de la mythologie grecque, la rencontre entre Héraclès et le centaure Nessos au bord d'un fleuve. En arrivant avec sa femme à l'entrée du gué, Héraclès constate que le fleuve est en pleine crue. C'est alors que se présente le centaure Nessos. Assurant qu'il est le passeur accrédité par les dieux, il offre à Héraclès de faire passer la femme à pied sec tandis qu'Héraclès passera à la nage. Héraclès accepte, il jette son arc et sa massue sur l'autre rive et plonge dans le fleuve. Mais Nessos ne tient pas son engagement. Il se met à courir en sens inverse, tenant la femme dans ses bras, puis il essaie de lui faire violence. Elle appelle au secours et Héraclès, ayant récupéré son arc, tire une flèche qui traverse la poitrine de Nessos.

Or, à l'autre extrémité du gué que s'apprête à traverser Guillaume, au registre inférieur de la scène 17, se trouve précisément la représentation d'un centaure, sur le modèle iconographique

Fig. 12
Au bord du Couesnon, le corps d'un noyé et un centaure (bordure inférieure).
Détails de la Tapisserie de Bayeux – XIe siècle.

du centaure-chasseur tenant une pièce de gibier à bout de bras (fig. 12). Quant à Guillaume, non seulement il s'assimile à Héraclès par le port d'un bâton en forme de massue, mais, à y regarder de près, son couvre-chef ressemble bien lui aussi à celui du héros grec, fait avec la tête du Lion de Némée : une sorte de calotte aplatie, comportant des cernes jaunes à la place des yeux du fauve ou des replis de son mufle. Cet emprunt à l'iconographie traditionnelle d'Héraclès, avec sa peau de lion sur les épaules, peut également expliquer les particularités de la tenue de Guillaume. Dans les manuscrits comme dans la sculpture, le pelage des lions est souvent représenté par un décor couvrant de mèches en forme de flammes ou d'écailles (fig. 13 a-b). Disposées en rangées, elles sont alternativement rouges et jaunes sur le lion de l'Évangéliaire d'Echternach (fin VIIe s.), rouges et vertes sur celui du Livre de Durrow (*id.*)[12]. Le même modèle a donc pu servir pour la représentation d'Odon combattant à Hastings, celui-ci étant revêtu d'un habit très semblable et brandissant lui aussi un bâton en forme de massue (scène 54).

Fig. 13a
Le lion de l'Évangéliaire d'Echternach.
Bibliothèque nationale de France, Manuscrit latin 9389, Evangelia quattuor, fol. 73v.

Cette assimilation de Guillaume à un lion et à Hercule place la scène du passage du Couesnon dans la tradition de l'épopée antique, mais l'idée n'est pas tout à fait originale. En effet, elle est également présente dans une œuvre contemporaine de la broderie, le poème de Guy d'Amiens où, dans un même passage, ces deux motifs sont associés à la figure guerrière du duc de Normandie[13]. La référence à Hercule trouve cependant ici une justification particulière dans un passage très curieux et rarement cité de la *Vie d'Anastase*, un texte hagiographique écrit dans le Languedoc au début du XIIe siècle, où l'auteur rapporte qu'Anastase parvint à la mer Britannique — c'est à dire la Manche —, « au lieu qui s'appelle le Port d'Hercule, mais qui porte aussi le nom de Mont Saint-Michel-au-Péril-de-la-Mer »[14]. La source de ce passage, probablement la même fiction antiquisante qui est à l'origine de la légende de l'enlèvement d'Hélène, nièce de Hoel, n'est pas identifiée. Il paraît néanmoins évident qu'elle était connue des concepteurs de la broderie, à qui la scène du franchissement du Couesnon offrait ainsi une occasion d'ériger Guillaume en figure de héros antique.

Fig. 13b
Le lion du Livre de Durrow.
The Board of Trinity College Dublin, Ms 57 f. 191 v.

Si le vocable savant « Port-d'Hercule » a donc inspiré la scène principale, la bordure inférieure contient également une référence assez explicite à l'appellation commune, usuelle au XIe siècle, de « Mont Saint-Michel-au-Péril-de-la-Mer ». À gauche du centaure, nous voyons un homme étendu sur le rivage, un couteau à la main. Un chien est en train de lui mordre le pied tandis qu'un oiseau semble reculer en agitant les ailes et qu'un troisième animal, celui que le centaure tient par la queue, tente de s'approcher (fig. 12). En comparant la position de l'homme à celle des cadavres représentés sous les scènes de la bataille, on comprend qu'il s'agit ici du corps d'un noyé rejeté sur le rivage. L'artiste a très ingénieusement utilisé l'image d'un banc d'anguilles se déplaçant vers la gauche pour suggérer le mouvement des eaux en train de se retirer. On ne peut représenter de plus belle façon le phénomène de la marée, maintes fois évoqué, depuis le haut Moyen Âge, dans les écrits sur le Mont Saint-Michel. C'est peut-être une manière d'indiquer que Guillaume et ses hommes ont attendu la marée basse pour traverser, mais le corps du noyé est aussi là pour rappeler que ce n'est pas sans raison que ce lieu est appellé le « Mont Saint-Michel-au-Péril-de-la-Mer » : malheur aux imprudents qui se laissent surprendre par la brusque remontée des eaux. Quant aux animaux qui s'attaquent au cadavre, ils sont l'illustration d'un motif narratif très répandu dans la littérature latine médiévale, celui du corps qui n'a pas reçu de sépulture et devient la proie des charognards, des chiens et des oiseaux[15]. C'est souvent le sort réservé aux criminels que la mort a surpris dans leur fuite, d'où peut-être le couteau dans la main du noyé.

Le cheval de Troie

Un autre exemple de l'utilisation de sources littéraires croisées, avec une référence à la mythologie antique, nous est fourni par la scène de l'embarquement des armes et des vivres dans les navires (scène 37). À première vue, ce tableau d'une grande richesse descriptive a toute l'apparence d'authenticité d'une scène saisie sur le vif. Cependant, on peut s'étonner que, en tête du convoi, deux hommes soient attelés à un grand chariot chargé d'une énorme barrique de vin et d'une quantité de casques et de lances, alors que, derrière eux, leurs camarades portent apparemment sans effort, qui un tonnelet sur l'épaule, qui une lance et un casque

Fig. 11
Transport d'armes et de vivres dans les navires.
Détails de la Tapisserie de Bayeux – XIe siècle.

tenus à bout de bras. Nos deux hommes, dont l'un est contraint de s'appuyer sur un bâton pour avancer, ont visiblement toutes les peines du monde à tirer leur chargement, ce que l'on comprend d'autant plus aisément que ce type de véhicule lourd était conçu uniquement pour la traction animale (fig. 14).

Dans cette scène improbable et, au reste, non dénuée d'humour, le spectateur devait donc être supposé reconnaître une histoire bien connue. Il nous en manque aujourd'hui la clé, mais une chanson de geste du XIIe siècle, *Le Charroi de Nîmes*, nous met peut-être sur une piste[16]. Elle raconte comment Guillaume au court-nez réussit à s'emparer de la cité de Nîmes, qui était aux mains des Sarrasins, en se présentant à la porte de la ville déguisé en marchand, avec des échantillons de ses articles à vendre. C'est peut-être à ce personnage que s'identifie l'homme de noble allure qui, sur la broderie, ouvre la marche avec un ballot sur l'épaule. Mis en confiance, les Sarrasins acceptent de laisser entrer Guillaume avec son convoi de chariots remplis de tonneaux. Bien entendu, ces tonneaux ne contiennent pas de marchandises. Dans une partie d'entre eux ont pris place les hommes de Guillaume, tandis que les autres étaient bourrés d'armes. La surprise est totale lorsque les membres du commando surgissent de leurs cachettes et sautent des chariots armés jusqu'aux dents[17]. Dans cette adaptation médiévale de la légende du cheval de Troie, les chariots ne sont pas tirés par des hommes comme sur la scène de la broderie, ce qui laisse supposer que le scénariste connaissait non seulement une version proche de celle du *Charroi de Nîmes*, où le grand cheval de bois a été remplacé par des chariots transportant des tonneaux, mais aussi la version antique, où ce sont les Troyens eux-mêmes qui tirent et poussent à grand peine la lourde machine. L'adaptation que Benoît de Sainte-Maure a donnée de cette version originale dans son *Roman de Troie* pourrait aisément servir de légende à la scène de la Tapisserie : l'objet a été monté « sur quatre roues énormes et très solides. Tous ensemble, ils s'y attèlent. Pas un ne se dérobe : chacun tire, pousse, s'évertue. Ils ont beaucoup de peine à faire avancer cette machine »[18].

Personnages épiques

Bien que la littérature épique française soit encore en gestation à l'époque de la réalisation de la Tapisserie, les modèles autour desquels elle va se développer par la suite y sont déjà bien présents. Nous venons d'en voir un premier exemple dans la scène du chargement des navires. En voici trois autres.

Le cuisinier du camp

À première vue, la scène de la préparation du repas à l'arrivée en Angleterre ne présente qu'un intérêt anecdotique (scène 42). L'échelle surdimensionnée des personnages et le gros plan sur certains détails indiquent toutefois qu'elle est susceptible de receler, elle aussi, quelque allusion littéraire. À gauche, nous voyons deux marmitons qui s'affairent autour d'un chaudron suspendu à une grande barre. À droite, un cuisinier plus âgé, à la carrure impressionnante, est au travail devant son grill. Il porte barbe et moustache, ce qui, à l'exception du pilote de navire précédemment représenté sous les traits de Noé, est un cas unique au sein de l'armée

normande (fig. 15). L'association de tous ces éléments rappelle beaucoup l'histoire d'un des personnages de la *Chanson de Guillaume*. Il s'agit de Renouart, un esclave de noble naissance qui a été affecté aux cuisines du roi, où il est chargé de la cuisson des viandes[19]. Ne supportant plus de rester enfermé au palais, il quitte son poste pour aller se mettre au service de Guillaume d'Orange, qui prépare une campagne contre les Sarrasins. Dans la cuisine du camp, il est en butte aux mauvaises plaisanteries de deux marmitons qui, pendant son sommeil, lui brûlent sa barbe et sa moustache, puis tentent de lui voler son bien le plus précieux, son grand tinel, cette lourde barre de bois qui sert à suspendre les chaudrons. Ayant réussi à les mettre hors d'état de nuire, il obtient ensuite la permission de se joindre aux combattants. La bataille de Larchamp va lui donner l'occasion de prouver sa force et sa vaillance ; avec son tinel pour seule arme, il accomplira maints exploits et deviendra un des meilleurs compagnons de Guillaume. Dans sa forme actuelle, le récit n'est pas antérieur au XIIe siècle, mais cette histoire de prisonnier de haut rang livré aux brimades humiliantes des aides-cuisiniers est la reprise d'un thème plus ancien, déjà présent dans la Chanson de Roland. On y voit le traître Ganelon arrêté sur l'ordre de Charlemagne et confié à la garde des garçons de cuisine du camp qui, déjà dans cette version, s'en prennent à sa barbe et à ses moustaches[20].

Fig. 15
La préparation du repas au camp de Hastings.
Détails de la Tapisserie de Bayeux – XIe siècle.

Le porte-étendard

À l'aube du grand jour, les Normands sortent du bourg de Hastings (scène 48). Guillaume apparaît seul devant la porte grande ouverte. Il a revêtu son armure et ceint son épée, il tient un étendard et il fait signe à un palefrenier de lui amener son cheval, un magnifique destrier (fig. 16). La même scène est racontée, aux environs de 1160, par Wace. Le duc, dit-il, avait commencé par mettre son haubert à l'envers. C'est peut-être ce qui explique ici une curieuse anomalie de la tenue de Guillaume : une large partie du haubert de couleur métallique est recouverte d'un quadrillage de lignes rouges, comme si le vêtement était retroussé, avec sa doublure et ses coutures vers l'extérieur. Ensuite, le duc se fit apporter son casque et son épée, puis il demanda qu'on lui amène son cheval, le meilleur que l'on eût jamais vu, cadeau d'un

Fig. 16
La sortie du camp de Hastings ; Guillaume et son palefrenier.
Détails de la Tapisserie de Bayeux – XIe siècle.

roi d'Espagne[21]. Vint alors, continue Wace, le moment où il fallut désigner celui qui porterait l'étendard. Ce n'était rien moins que la bannière de Saint-Pierre offerte par le pape. Guillaume la proposa d'abord à deux de ses plus importants barons, Raoul de Tosny et Gautier Giffard, qui tous deux refusèrent sous différents prétextes, et c'est finalement à un humble chevalier de la région de Fécamp, Turstin fils-Rou, sire du Bec, que fut confiée l'enseigne[22]. Les deux derniers moments, la remise du cheval à Guillaume et celle de l'étendard à Turstin, ont été représentés ici ensemble. Tandis que Guillaume le pointe du doigt, l'homme s'approche et, tout en tirant le cheval par la bride, les yeux levés vers la bannière, il tend une main vers elle comme si le duc lui disait de la prendre ; il semble à la fois ravi de cet honneur et intimidé. La scène trouve probablement sa source dans une vieille légende qui a eu un certain succès dans l'histoiographie des Xe et XIe siècles et dont Richer de Reims († 998) nous donne la première version connue. Le héros en est un palefrenier du roi Eudes (888-898) qui, après que les nobles aient tous refusé les uns après les autres de porter l'enseigne au combat, se porte volontaire pour cette périlleuse mission[23]. Turstin du Bec était sans doute plus qu'un simple garde de chevaux, mais le scénariste ne pouvait manquer cette nouvelle occasion d'orner le récit d'une image allégorique sur le thème de la gloire promise aux humbles.

Olivier de Roncevaux

Retournons enfin quelques instants à la scène du combat sur la colline (scène 53). Comme nous l'avons vu, les quatre hommes qui se tiennent au sommet de la butte sont probablement la transposition des personnages de Noé et de ses trois fils. Or, à cette référence biblique semble se superposer un second niveau de lecture. En effet, si l'homme barbu sur la droite n'est qu'une évocation de Noé, cela n'explique pas pourquoi il est représenté dans une position analogue à celle du guetteur de la scène 11, monté dans un arbre et la main en visière sur

Fig. 17
Le combat autour de la colline, détail.
Détails de la Tapisserie de Bayeux – XIe siècle.

le front, ni pourquoi sa barbe n'est pas blanche comme sur les représentations précédentes (fig. 17). En revanche, on reconnaît là les attributs littéraires du personnage d'Olivier, le célèbre compagnon de Roland de Roncevaux. La *Chanson de Roland* le décrit comme barbu, et l'on se souvient de ces trois vers fameux qui annoncent le drame de Roncevaux : « Olivier est monté sur une hauteur. / Il regarde sur sa droite par une vallée herbeuse / et voit venir l'armée des païens »[24]. L'hypothèse d'une correspondance fortuite ne peut certes être écartée, mais quand on voit que l'homme de la Tapisserie est frappé dans le dos par la lance d'un chevalier arrivant à bride abattue sur une monture de couleur fauve, il devient très difficile de s'en tenir à cette explication. En effet, voici comment la *Chanson de Roland* rapporte le coup fatal qui va entraîner la mort d'Olivier : « Le calife monte un cheval fauve. / Il le pique avec vigueur de ses éperons d'or / et court frapper Olivier par derrière, en plein dos. »[25]. Ces vers ont été écrits postérieurement à la Tapisserie de Bayeux, mais l'existence d'une relation plus ancienne de la bataille de Roncevaux est prouvée entre autres par un document du troisième tiers du XIe siècle, la *Nota Emilianense*, où il est déjà question d'Olivier, de Roland et de l'embuscade mortelle tendue par les Sarrasins au pied du col de Cize[26].

Du texte à l'image

Parmi les œuvres historiques susceptibles d'avoir inspiré le scénariste de la broderie, l'une des plus souvent citées est la première *Vie d'Édouard le Confesseur*, écrite peu après la mort du roi le 5 janvier 1066[27]. On a depuis longtemps observé que la scène montrant le roi sur son lit de

mort, avec différents personnages qui se tiennent à son chevet (scène 27), est remarquablement proche de cette narration. Parmi les détails les plus troublants, l'image de la reine Édith, assise au pied du lit en train de pleurer, et le geste d'Édouard tendant la main vers Harold : ces deux détails correspondent très exactement à la scène décrite par l'hagiographe[28]. Il en est de même pour la fameuse représentation, abondamment commentée par les archéologues, de l'église de Westminster (scène 26). S'il est vrai qu'elle est sans doute très proche de l'aspect que devait présenter cette église en 1066, peu de spécialistes semblent cependant s'être avisés que la grappe de sept ressauts et contreforts qui monte à l'assaut d'une des quatre tourelles confortant les étages de la tour est architecturalement très improbable (fig. 18). Il faut en déduire que le dessinateur ne montre pas l'église telle qu'il l'a vue, mais qu'il a seulement essayé de la représenter telle qu'elle est décrite dans la *Vie d'Édouard*, avec ses hautes arcades, son arc triomphal, sa toiture de plomb et son imposante tour de croisée qui « s'enfle d'une multitude de tourelles dans un beau mouvement ascendant »[29].

Fig. 18
L'église de Westminster.
Détails de la Tapisserie de Bayeux – XIe siècle.

Si certaines scènes de la broderie sont donc la transcription fidèle de situations ou de faits rapportés dans la *Vie d'Édouard*, d'autres en revanche semblent témoigner d'une utilisation de cette source comme d'une simple réserve de modèles narratifs, transposables dans l'espace comme dans le temps. C'est notamment le cas des scènes de 2 à 6, où l'on assiste à la chevauchée de Harold jusqu'à Bosham, à sa prière dans l'église du lieu et à son départ pour la Normandie. Voici en effet dans quels termes l'hagiographe raconte le départ en exil de Godwin, le père de Harold, contraint en 1051 d'aller se réfugier avec les siens en Flandre : « Il sauta sur son cheval et fila jusqu'à la mer, à Bosham. Là, il fit préparer les navires pour ce départ forcé. En larmes, il adressa une prière fervente à Dieu pour qu'il veille sur lui et le protège durant la traversée comme durant son exil (...). Puis, avec sa femme, ses fils et tous les biens qu'ils avaient pu emporter, il fit route par vent favorable et parvint à la destination qu'il s'était fixée »[30]. Tout se passe donc comme si le scénario des premières scènes de la broderie avait été calqué sur cette séquence de la *Vie d'Édouard*. À première vue, la scène du repas avant le départ des bateaux semble être un ajout personnel du scénariste de la Tapisserie, mais une

relecture attentive du texte montre qu'il n'en est rien. En effet, à l'instant où Godwin avait compris que tout était perdu et qu'il devait partir, rapporte justement l'hagiographe au début de son récit, il se trouvait à table[31]. Le scénariste s'est donc contenté de déplacer le motif.

S'ajoutant aux différentes sources identifiées au cours de cette rapide étude, la *Vie d'Édouard* illustre ainsi parfaitement le processus d'écriture mis en œuvre tout au long de la tenture, une écriture narrative qui est assez largement fondée sur les textes et se nourrit en permanence d'emprunts et de citations. La Tapisserie de Bayeux ne fait pas exception à la règle rappelée par Pierre Courroux dans sa thèse récente sur l'écriture de l'histoire au Moyen Âge, selon laquelle il n'y a pas de récit historiographique sans une part plus ou moins importante de réemploi, de transposition et de fiction[32].

Notes

1 Nous utiliserons la numérotation des scènes de Pierre Bouet et François Neveux, *La Tapisserie de Bayeux – Révélations et mystères d'une broderie du Moyen Âge*, Éditions Ouest-France, Rennes, 2013, 235 p.

2 Gale R. Owen-Crocker, « The Bayeux Tapestry : the Voice from the Border », *The Bayeux Tapestry, Collected Papers*, Farnham, Surrey, Ashgate Variorum, 2012, X p. 248-249.

3 *Genèse*, 32, 8-18.

4 *Le Roman de Rou de Wace*, éd. A.-J. Holden, t. 2, Paris, Picard, p. 87, v. 5401-5408.

5 Gale Owen-Crocker, « Stylistic Variation and Roman influence in the Bayeux Tapestry », *The Bayeux Tapestry, Collected Papers*, V, p. 10.

6 « *Sic omnipotens Deus pridie idus Octobris innumeros peccatores atriusque phalangis puniit diversis modis.* » (*The Gesta Normannorum Ducum of William of Jumièges, Orderic Vitalis, and Robert of Torigni*, éd. Elisabeth M. C. Van Houts, t. 2, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 168).

7 David Bernstein, « The Blinding of Harold and the Meaning of the Bayeux Tapestry », *Anglo-Norman Studies*, V, 1982, Woodbridge, Boydell Press, 1983, p. 40-64.

8 *Livre des Rois*, 25 ; *Jérémie*, 39, 1-8 et 52.

9 Guillaume de Poitiers, *Histoire de Guillaume le Conquérant*, R. Foreville (éd. et trad.), Paris, Les Belles-Lettres, 1952, p. 8-12.

10 Voir ci-dessus « Jacob et Esaü » (commentaires des scènes 12-14).

11 Geoffroy de Monmouth, *Histoire des rois de Bretagne*, L. Mathey-Maille (trad.), Paris, Les Belles-Lettres, 2008, 164-165, p. 230-235.

12 Paris, BnF, lat. 9389, f. 75 v° ; Dublin, Trinity College, Ms 57 f. 191 v°.

13 *The Carmen de Hastingae Proelio of Guy Bishop of Amiens*, Franck Barlow (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1999, p. 28, v. 471 et 482.

14 « *Ad mare Britannicum pervenit, ad locum qui Portus Herculis appellatur, qui et alio nomina ad Montem S. Michaelis in Periculo Maris dicitur* » (*Vita Anastasii, Acta Sanctorum*, 7 octobre, 2, p. 1137, § 3).

15 « *Jussit corpora eorum avibus improbis canibusque ac feris voranda derelinqui.* », (Passion de saint Nicaise, *Acta Sanctorum*, 11 octobre, 10, p. 632). « *Vermibus atque lupes, avibus canibusque voranda deserit Anglorum corpora* » (*The Carmen de Hastingae Proelio*, p. 34, v. 571-572).

16 *Le Charroi de Nîmes*, trad. Fabienne Gégou, Paris, Champion, 1984, 97 p.

17 *Le Charroi de Nîmes*, p. 49-74.

18 Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, éd. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vielliard, Paris, Lettres Gothiques, 1998, p. 601.

19 *La Chanson de Guillaume*, éd. François Suard, Paris, Lettres Gothiques, 2008, p. 258-300, v. 2647-3360.

20 *La Chanson de Roland*, éd. Jean Dufournet, Paris, Flammarion, 1993, p. 204, v. 1816-1827.

21 *Le Roman de Rou de Wace*, p. 163-1644, v. 7499-7542.

22 *Le Roman de Rou de Wace*, p. 166-169, v. 7575-7644.

23 Richer, *Histoire de France*, éd. et trad. Robert Latouche, t. 1, Paris, Les Belles-Lettres, 1967, I, 9, p. 24.

24 *La Chanson de Roland*, p. 196, v. 1719, et p. 142, v. 1017-1019.

25 *La Chanson de Roland*, p. 212, v. 1943-1945.

26 *La Chanson de Roland*, p. 445.

27 Frank Barlow (éd.), *The Life of King Edward the Confessor*, London, Thomas Nelson, 1962, 145 p.

28 « *...reginam vero pedibus suis assidentem (...). Porrectaque manu ad predictum nutricium suum fratrem Haroldum (...). Reginam quoque indesinenter lugentem...* » (Frank Barlow, *The Life of King Edward*, p. 79-80).

29 « *...cocleis multipliciter ex arte ascendentibus plurimis tumescit* » (Frank Barlow, *The Life of King Edward*, p. 45).

30 Frank Barlow, *The Life of King Edward*, p. 22.

31 *Ibid.*, p. 22.

32 Pierre Courroux, *L'Écriture de l'histoire dans les chroniques françaises (XIIe-XVe siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2016, 1024 p.

From Text to Image: Some Literary Sources of the Bayeux Tapestry

By Jacques LE MAHO

Summary

This study aims to identify the literary sources of certain images in the Embroidery. The investigation focuses on scenes likely to have been inspired by the Bible, ancient mythology, and epic tradition.

The first group includes the scene depicting Harold being handed over to William by Guy de Ponthieu. The presence of a pair each of black rams, goats, and camels is probably inspired by the story of Jacob fearfully preparing to meet Esau in Genesis 32:8-18. This biblical metaphor demonstrates Harold's state of mind on the eve of his encounter with William. Several images of the naval expedition and the battle of Hastings contain allusions to the story of Noah's Ark and the Flood, from Genesis 8:1-22. In particular the repeated feature of the white-bearded patriarchal man, the two horses disembarking at Pevensey, and the pairs of assorted animals in the upper border are indicative of a new beginning which unfolds in parallel and highlights the events of 1066. These observations reinforce the probability of the Biblical interpretation suggested by David Bernstein for the scene of the decapitation of an Englishman before Harold's death.

Among the scenes inspired by mythology stands the crossing of the Couesnon, at the beginning of the Brittany Campaign: William's patterned attire, his club and the presence of a centaur at the entrance of the ford evoke the Greek legend of the meeting of Hercules and the centaur Nessus on the banks of a river. The choice of this reference is explained by the name 'Port of Hercules' attributed to Mont Saint-Michel by a legend in the hagiographical Life of Anastasius, *written at the beginning of the twelfth century. The body of a drowned man in the lower border is there to illustrate the dangers of the bay. In the scene depicting the loading of weapons and supplies on the eve of the fleet's departure, the image of the heavy cart drawn with great difficulty by two men seems to be borrowed from a medieval adaptation of the legend of the Trojan horse,* The Charroi of Nimes, *a* chanson de geste *dating from the first half of the twelfth century.*

Among the scenes containing motifs of the epic genre, the first notable example is the preparation of a meal at the Hastings camp. The scene features three characters: two scullions busying themselves around a cauldron suspended from a large bar and a moustached cook at work in front of the grill. They resemble the characters in an episode of another early twelfth-century epic work, the Song of William, *in which the hero is a slave assigned to the kitchen and responsible for cooking meat at William of Orange's camp. The second scene is that of William's departure from the camp at Hastings. The model for the groom who brings his horse and seems to be ready to take the banner can be found in a late tenth-century legend transmitted by Richer de Reims in which the hero, a simple groom, becomes the standard-bearer for the royal army. A third scene, depicting an English watchman struck in the back during the battle of Hastings, seems to be inspired by accounts of the death of Oliver, Roland's companion, on the battlefield of Roncesvalles.*

References to the Life of Edward the Confessor *show different ways in which the written source was used. The images of the king on his death bed and of Westminster Abbey church are direct illustrations of the hagiographical account. On the other hand, Harold's ride all the way to Bosham, his prayer in the local church, and his departure for Normandy are the result of transposition: for this series of images, the designer of the embroidery was inspired by the narrative of the departure into exile of Harold's father Godwin in 1051.*