



HAL
open science

“ Donner à voir la merveille : miniatures et merveilleux dans quelques romans arthuriens en prose (XIII^e-XV^e s.) ”

Christine Ferlampin-Acher

► To cite this version:

Christine Ferlampin-Acher. “ Donner à voir la merveille : miniatures et merveilleux dans quelques romans arthuriens en prose (XIII^e-XV^e s.) ”. Karin Ueltschi. L’arbre et la forêt : clefs pour l’univers du livre médiéval, Champion, p. 220-240 2014. hal-01627715

HAL Id: hal-01627715

<https://hal.science/hal-01627715>

Submitted on 2 Nov 2017

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Donner à voir le merveilleux : miniatures et merveilleux dans quelques romans arthuriens en prose (XIIIe-XVe siècles)
Christine Ferlampin-Acher
Université Rennes 2 CELLAM CETM

dans *L'arbre et la forêt : clefs pour l'univers du livre médiéval*, K. Ueltschi (dir.), Paris, Champion, 2014, p. 220-240

Le merveilleux entretient un rapport essentiel à la vue, attesté par l'étymologie de *merveille* (*mirari*) et par la place que tient le regard dans ce que l'on peut appeler la « topique merveilleuse », qui, dans les romans, met en scène la *merveille* à travers un schéma narratif et poétique récurrent, autour d'un regard entravé, qui suscite un questionnement recevant des réponses plurielles¹. Le corpus romanesque arthurien est *a priori* particulièrement intéressant pour étudier la représentation de la *merveille*, car comme le notait déjà Jean Bodel, la matière de Bretagne, *vaine*, est riche en manifestations merveilleuses, qu'il s'agisse de la fontaine de Barenton qui déçut tant Wace, de la conception d'Arthur et de sa « mort » en Avalon, de Merlin ou du Graal. La miniature, qui accompagne le texte, est susceptible de prendre en charge la dimension visuelle de ces *merveilles*. Cependant L. Harf-Lancner a constaté, pour les romans arthuriens en vers, une certaine réticence à la représentation du merveilleux². Pour les romans arthuriens en prose, en revanche, l'illustration est plus fréquente, et le merveilleux donne lieu à des scènes dont la récurrence peut s'expliquer par le succès, dans les ateliers, de certains programmes iconographiques, qu'il s'agisse du Graal, de l'épreuve de l'épée au perron, ou de la conception de Merlin. Le propos sera, à partir d'un corpus restreint (*Lancelot Graal*, *Tristan en prose*, *Artus de Bretagne*, *Perceforest*) qui comporte à la fois des romans du XIIIe siècle (*Le Lancelot Graal*, riche en merveilleux, et le *Tristan en prose* dans lequel les merveilles sont plus rares) et de la fin du Moyen Âge (*Artus de Bretagne*, *Perceforest*), de mettre en évidence, dans une approche qui ne prétend pas à l'exhaustivité mais rassemble quelques études de cas, une double tendance : d'une part, une neutralisation des merveilles ; d'autre part quelques tentatives dans lesquelles la représentation figurée soit transpose le merveilleux poétique soit participe à celui-ci.

I. La neutralisation du merveilleux dans les miniatures

Dans une thèse aussi touffue que celle d'Irène Fabry sur l'iconographie du *Merlin* et de la *Suite Vulgate*³, alors même que le personnage éponyme est un devin fils du diable et amant des fées, peu de pages concernent les épisodes merveilleux et le besoin ne s'est pas fait sentir d'une problématique posant spécifiquement le problème du merveilleux : comme l'analyse I. Fabry, les miniatures sont surtout des scènes courtoises ou guerrières et les épisodes merveilleux, mis à part quelques scènes récurrentes, sont souvent absents des programmes iconographiques.

¹ Voir mon ouvrage *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003.

² Voir « L'image et le fantastique dans les manuscrits enluminés de Chrétien de Troyes », dans *Les manuscrits de Chrétien de Troyes*, éd. K. Busby, T. Nixon, A. Stones et L. Walters, Amsterdam, Rodopi, 1994, t. I, p. 457-488. K. Busby nuance en remarquant que les manuscrits les plus anciens de Chrétien de Troyes ne sont guère ornés de miniatures, merveilleuses ou non, ce qu'il rattache à la faiblesse de la diffusion et à la transmission orale qui rend inutile l'image (« The illustrated manuscripts of Chrétien's *Perceval* », dans *Les manuscrits de Chrétien de Troyes*, *op. cit.*, p. 351ss). Pour les romans en vers plus tardifs, l'illustration reste rare, un certain nombre de ces textes étant transmis par des témoins uniques et peu ornés (sur cette « fatalité » du manuscrit unique dans la production en vers tardive, voir mon article « La matière arthurienne en langue d'oïl à la fin du Moyen Âge : épuisement ou renouveau, automne ou été indien ? », texte de la conférence plénière prononcée lors du 23^e congrès international de Bristol, juillet 2008, à paraître dans *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*).

³ *Texte et image des manuscrits du Merlin et de la Suite Vulgate : mise en cycle et poétique de la continuation ou suite et fin d'un roman de Merlin ?*, soutenue en 2011 à Paris III sous la direction de Michelle Szkilnik.

Certains personnages merveilleux ne sont en effet pas représentés, comme le *luiton* Zéphir qui n'apparaît dans aucun des manuscrits conservés de *Perceforest*. Zéphir est certes un esprit difficile à peindre car sa matérialité est problématique ; de plus il ne cesse de se métamorphoser⁴ : pourtant il aurait pu être montré sous certaines de ces formes, en particulier lorsqu'il apparaît en vieil homme à la *chape* noire. Par ailleurs il explique lui-même qu'il est un ange déchu et aurait pu être rattaché à l'iconographie chrétienne. La Dame du Lac, Merlin ou la *Beste Glatissant* sont fréquemment figurés : Zéphir pourrait être un cas particulier dans la mesure où il est l'une des rares créatures surnaturelles à être systématiquement exclue des miniatures.

Il n'en demeure pas moins que le merveilleux semble souvent l'objet de réticences. Quand le miniaturiste a le choix entre plusieurs scènes dont l'une est merveilleuse, il opte souvent pour la représentation la plus « normale ». Lorsque les rubriques, généralement en relation sémantique avec la miniature, résument plusieurs aventures, l'illustration porte volontiers sur ce qui n'est pas merveilleux : dans le manuscrit BnF fr 336 du *Tristan en prose* la rubrique *Cy devise comment la royne Iseut envoie une letrez a monseigneur Tristan et sy devise la façon de la beste glatissant. Elle avoit teste de serpent et col de Dolce et corps de lieupart et piés de cerf et cuisses et queue de lion* (f. 132*⁵) laisse espérer une représentation du monstre, d'autant que la rubrique inclut, ce qui n'est pas fréquent, une description : l'image montre cependant simplement Iseult remettant une lettre à un messager.

Lorsque les aventures merveilleuses sont représentées, les peintres privilégient souvent le moment du retour à la normale : c'est le cas dans le manuscrit BnF fr 112 (1)*, où l'aventure du Perron du Cerf n'est pas illustrée la première fois qu'elle a lieu, mais la seconde (f. 38) : les personnages ont décidé de dormir plutôt que d'attendre des merveilles dont ils supposent qu'ils ne verront rien tant l'obscurité est profonde. La miniature les montre endormis, au matin, alors que les manifestations surnaturelles ont pris fin. Le manuscrit BnF fr 111* du *Lancelot en prose* donne à voir l'aventure de la Fontaine qui Bout : plus que la merveille de l'eau commémorant un meurtre, c'est le retour à la normale qui est représenté, après que Galaad a mis fin à la merveille. Sur la même page sont figurés sur la colonne de gauche en bas le meurtre et sur la colonne de droite en haut Hélain le Blanc, occupé à boire l'eau apaisée : entre le crime et le retour à la normale, le phénomène merveilleux reste discret.

Quand ce n'est pas la fin, c'est le début de l'aventure merveilleuse qui est représentée, comme lorsque Le Morholt et Gauvain arrivent devant la Roche aux Pucelles dans le BnF fr 112(1) (f.35v)* ou lorsque Perceforest et Gadifer parviennent près du Chastel Desvoyé (BnF fr 347f. 71v*). Cette tendance peut s'expliquer par le fait que la miniature a souvent une fonction structurante dans la page et souligne le début ou la fin d'un épisode : d'où la tendance à montrer les héros arrivant sur les lieux merveilleux ou le retour à la normale. L'espace merveilleux est alors souvent vu de l'extérieur, au moment des arrivées ou des départs : le château de la Dame du Lac est représenté, selon la perspective traditionnelle de la fenêtre ouverte (BnF fr 111 f. 4*), tout comme celui de Morgue (BnF fr 111 f. 118*). L'on entre et sort des châteaux féeriques plus qu'on s'y trouve : Lancelot fou quitte le château de l'enchanteresse Camille sur la miniature de gauche et sur la miniature de droite il sort guéri du château de la dame du Lac dans le manuscrit BnF fr 111 du *Lancelot en prose* (f. 120*).

Quand la *merveille* est figurée, elle est souvent banalisée. La double nature de Merlin n'apparaît guère lorsqu'au f. 93 du manuscrit BnF fr 110* il remet une lettre à Gavainet : heureusement que la rubrique nous permet d'identifier le petit personnage. Les fées sont en général de belles et nobles dames : dans le manuscrit BnF fr 348* de *Perceforest*, à l'occasion

⁴ Sur cette créature, voir mon livre *Perceforest et Zéphir : propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, Genève, Droz, 2010, chap. III.

⁵ * indique que la miniature ou le manuscrit est disponible sur le site Mandragore de la Bibliothèque Nationale de France <http://mandragore.bnf.fr> (consulté le 28 décembre 2011).

du tournoi de la Fontaine aux Pastoureaux, ce sont quatre petites dames grises, identiques et fluettes, figées devant le tissu rouge d'un dais (f. 200, f. 258). Dans le manuscrit de *Perceforest* de la British Library Royal 19 E II (f. 305)⁶, les demoiselles, qui, parentes de l'ermite Pergamon et pour certaines enchanteresses expertes, assistent au tournoi du Chastel aux Pucelles, sont figurées deux par deux dans des niches ogivales, alternativement vêtues de bleu et de marron, l'artiste ayant varié la position des têtes et le mouvement des corps avec beaucoup de naturel. Rien ne suggère que ces demoiselles puissent à l'occasion susciter des enchantements. Les deux manuscrits ont fait des choix opposés : à la couleur pâle des demoiselles dans le BnF fr 348 qui peut évoquer la candeur féerique s'opposent les tons contrastés et souvenus des robes du volume londonien ; la raideur des bustes de l'un contraste avec le naturel gracieux des corps dans l'autre. Dans les deux cas, rien n'indique vraiment le surnaturel.

Il en va de même avec la Beste Glatissant, dont la monstrosité a retenu plusieurs romanciers⁷. Le manuscrit BnF fr 112(3)* lui accorde une place privilégiée puisqu'il lui invente une origine et illustre sa naissance (f. 152) et sa mort (f. 147). Si l'on retrouve la tendance aux représentations périphériques du merveilleux (début et fin), la *merveille* est ici cependant donnée à voir. Mais la bête est, non un hybride monstrueux comme dans le texte, mais un simple chien, aux poils ondulés et aux oreilles flottantes. La première représentation, montrant la mort du monstre, est très banale. La seconde, consacrée à sa naissance, l'est moins, car la *Beste* sort de la robe retroussée de sa mère : on pourrait cependant imaginer qu'il s'agit là d'un simple chien caché sous les amples vêtements de la femme et en sortant, si l'évanouissement de l'assistance ne soulignait pas l'horreur de la scène. Le caractère extraordinaire de l'épisode est net, mais il est édulcoré par le fait que la mort du monstre -sa neutralisation (dans les deux sens du terme)- a été illustrée juste avant. Cette représentation de la *Beste* sous la forme d'un chien est très fréquente : souvent elle est en train de boire (dans deux manuscrits italiens, BnF fr 755 f. 4v* et fr 750 f. 3*, ou dans le BnF fr 336 f. 5v*).

De même la *carole* magique du *Lancelot en prose* ressemble parfois à une simple danse : dans le BnF fr 110 (f. 358*) on ne devine que la scène est merveilleuse que parce qu'elle est représentée sous le mot *enchantement* figurant dans la rubrique. Dans ce manuscrit les représentations sont de petite taille, ce qui ne laisse guère la place à des détails qui signaleraient le merveilleux.

L'impression de banalisation qui ressort à l'examen des scènes merveilleuses tient aussi au fait que de nombreux épisodes sont représentés en fonction d'un modèle, merveilleux ou non, dont la récurrence peut annuler ou au moins atténuer l'effet de surprise attendu dans la représentation de la merveille. Cela est dû à la difficulté de représenter l'étrange autant qu'à la pratique des ateliers. C'est le cas dans le manuscrit Royal 19 E II (f. 216v⁸) qui pour montrer un enchantement près d'une fontaine (annoncé par la rubrique), représente un château au milieu des eaux tout à fait comparable à celui de la Dame du Lac, tel qu'il apparaît par exemple dans le manuscrit du *Lancelot en prose* BnF fr 111 (f. 4*). De toutes les métamorphoses de Merlin c'est celle en cerf qui sera le plus souvent illustrée, dans des images assez proches les unes des autres qui font bondir la bête vers la gauche⁹. Les miniatures qui illustrent la conception de Merlin reprennent le modèle des conceptions humaines ; le cortège du Graal est une procession. Cette impression de stéréotypie, dont le

⁶ Voir la page du site de la British Library, consulté le 28 décembre 2011 : <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIIID=25993>

⁷ Sur cette créature, voir mes travaux *Fées, bestes et lutons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIIIe-XIVe siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2002, p. 311ss et *Merveilles et topique merveilleuse, op. cit.*, p. 116ss et Cl. Roussel, «Le jeu des formes et des couleurs: observations sur la Beste Glatissant», dans *Romania*, t. 104, 1983, p. 49-82.

⁸ <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIIID=40961>

⁹ Voir la thèse cit. d'I. Fabry, p. 435ss.

rapport avec les pratiques d'atelier serait à approfondir, caractérise l'ensemble des miniatures, quel que soit le sujet traité : elle semble cependant particulièrement marquée dans les miniatures ayant à rendre un épisode merveilleux, qu'il y ait mise en œuvre répétitive d'une représentation merveilleuse (par exemple dans le cas des songes, dont les codes de représentations sont bien identifiés, ou de Merlin transformé en cerf) ou transposition d'un modèle « normal ». L'utilisation de l'espace est la même dans les scènes montrant la conception de Merlin dans le BnF fr 95 f. 113v* et d'Arthur dans le BnF fr 95 f. 149v* : le lit occupe le premier plan, les pieds orientés vers la droite ; la femme est sous les couvertures, la tête vers la gauche ; l'amant est visible. L'élément variant qui permet d'identifier les conceptions surnaturelles (et que l'on retrouve souvent aussi dans les scènes qui illustrent la conception d'Alexandre) est que lors des conceptions normales, les deux amants sont sous les draps (par exemple dans la scène qui montre la conception d'Arthur le Petit dans BnF fr 112(3) f 115*), alors que dans les épisodes merveilleux l'amant surnaturel est au-dessus des draps.

A être ainsi banalisée par le recours à des modèles, la *merveille* peut perdre de son pouvoir d'évocation. C'est en particulier le cas pour de nombreuses représentations monstrueuses souvent bien banales, comme le monstre de Malegrape d'*Artus de Bretagne* (BnF fr 761*, f. 31 et f. 32) figuré comme un hybride plus anodin que ce que suggère le texte, avec le haut du corps humain et le bas d'un animal. Dans le même manuscrit, les affreux automates armés de fléaux à la Porte Noire sont représentés simplement comme des hommes sauvages (f. 38). De même les géants sont en général de grands hommes, comme dans le BnF fr 97 (f. 9*). Le Géant aux Devinailles du *Tristan en prose* (BnF fr 335, f. 13v*) n'est que plus grand que les autres personnages : certes il porte une massue –et un chapeau pointu qui lui confère peut-être un certain exotisme- mais rien dans le décor ne rend compte de la forêt *merveilleusement espoentable* que mentionne le texte. La monstruosité de la créature est secondaire, accessoire et non ontologique ; elle tient à des accessoires, au chapeau, à la massue (là où le texte mentionne une épée), et non à la créature elle-même, la taille pouvant être celle de grands chevaliers comme Galehaut¹⁰ et n'étant pas un marqueur ontologique. Le géant est tout au plus un païen (comme le suggère son chapeau), un homme grand ou un homme sauvage.

Cette neutralisation de la *merveille* peut s'expliquer par la difficulté à rendre le texte. Le merveilleux privilégie en effet les perceptions incertaines, les nocturnes et les clairs-obscurs, les ivresses et les enchantements qui brouillent la vue, et il joue souvent sur des illusions d'optique¹¹ : la *merveille*, que le texte associe à un regard empêché, ne peut qu'être difficile à représenter, sauf à rendre visible ce qui ne doit pas l'être et donc à s'écarter du texte. C'est ainsi que dans le BnF fr 111* du *Lancelot* la rencontre de Lancelot et Mordred avec le cerf blanc et les six lions a lieu dans le texte la nuit¹², à la lumière de la lune, mais est représentée comme une scène diurne (f. 205v). L'étrangeté merveilleuse est rendue par la grâce paisible du cerf, figuré en miroir par rapport au cheval, blanc lui aussi ; le cerf occupe le milieu de l'image, tandis qu'à droite se tassent six lions plus sombres, aux postures diversifiées suggérant un certain désordre. Le merveilleux est rendu par la juxtaposition d'une figure blanche, unique, sereine, et d'un groupe plus sombre, nombreux, agité, au prix d'un écart par rapport au texte. Le même manuscrit illustre dans *La Queste del saint Graal* l'arrivée au château du Graal, qui dans le texte a lieu à minuit¹³, sous la forme d'une scène diurne. Ces choix peuvent s'expliquer par l'impossibilité technique de représenter la nuit, ou correspondre au fait que le héros, confronté à la *merveille*, ne sait plus si c'est le jour ou la

¹⁰ Voir par exemple Galehaut représenté dans une lettre ornée, plus grand que son compagnon et dépassant le cadre de la lettre (BnF fr 300, f. 344*) ou Galehaut à cheval, dont la tête n'est pas entièrement figurée (BnF fr 224, f. 294v*).

¹¹ Voir mon livre *Merveilles et topique merveilleuse*, op. cit., p. 91ss.

¹² *Lancelot*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1980, t. 5, p. 204.

¹³ Ed. A. Pauphilet, Paris, Champion, 1923, p. 253.

nuit (dans la *Queste* le personnage est tiex atornez qu'il ne set s'il est jorz ou nuiz p. 253). Quoi qu'il en soit l'éclairage diurne souvent choisi par les miniatures banalise la *merveille*.

De même si la merveille donne souvent lieu à des perceptions divergentes, qui suscitent le questionnement pluriel des personnages et des interprétations diverses, la miniature est en général contrainte de choisir un point de vue et réduit l'ambiguïté merveilleuse. Dans *Perceforest*, arrivés devant le Chastel Desvoyé, Perceforest et son neveu Gadifer ne voient pas la même chose car le second est protégé des enchantements par un anneau magique : dans le manuscrit 347 (f. 80v*) la miniature a choisi de montrer ce que voit Gadifer et non ce que perçoit Perceforest.

Cependant, comme le suggèrent certains écarts constatés dans les exemples précédents entre les textes et les miniatures, la neutralisation de la *merveille* s'accompagne de d'écarts qui témoignent de tentatives pour rendre l'étrangeté. Ce n'est pas par la transposition pure et simple du texte que passe le merveilleux dans les images.

II. Le merveilleux en images

La *merveille* peut être signalée par un détail, que ne signale pas le texte, mais qui prend son sens dans le système des valeurs médiévales. Dans la scène où Gavainet remet une lettre à Merlin, qui nous a précédemment semblé banale, un détail attire l'attention : la robe de Merlin est verte. Cette couleur nous invite à reconnaître derrière ce personnage anodin Merlin, l'homme des bois, le sauvage. L'interprétation des couleurs est cependant risquée, ne serait-ce que parce qu'elles ont pu être altérées, que les systèmes à prendre en compte ont pu évoluer du XIIIe au XVe et que la lecture des couleurs se fait non seulement au niveau d'une image par rapport à un code commun, mais aussi à l'intérieur d'un manuscrit ou d'une partie de manuscrit, en fonction de séries, et au sein même de l'image sur des critères esthétiques purs, le vert de la tenue de Merlin étant complémentaire du rouge des vêtements des deux figures de gauche, selon un jeu de contraste fréquent. C'était aussi l'écart par rapport à la norme (taille, vêtement, arme) représentée par le chevalier que le Géant aux Devinailles pouvait être identifié comme *merveille* dans la miniature du manuscrit BnF fr 335 que nous avons commentée plus haut. Cet écart par rapport à une norme transforme le sujet en *merveille*, en le marquant de cette altérité que F. Dubost associe au fantastique¹⁴, mais elle correspond aussi à une interprétation de la *merveille* par le peintre, qui soit met en avant un élément présent parmi d'autres dans les lectures que le roman propose à l'énigme que représente toute *merveille* (et dans ce cas le peintre a opéré par sélection et hiérarchisation parmi les diverses propositions portées par la polyphonie textuelle), soit introduit une nouvelle interprétation.

Deux exemples montrent comment la miniature peut contribuer à l'élargissement du discours sur la *merveille*. La miniature n'est pas l'illustration d'une merveille, mais un regard et une voix portés sur celle-ci. Dans le manuscrit BnF fr 347* de *Perceforest*, la déesse Vénus (f. 341), qui est décrite comme une femme très belle et sensuelle, excitant les hommes de son brandon inspiré par celui de la déesse dans le *Roman de la Rose*¹⁵, est représentée debout sur l'autel, un casque à ses pieds, armée d'une lance à *penon* et esquissant de la main un geste de bénédiction. Le peintre aurait-il confondu Minerve et Vénus ? C'est possible, mais même si c'est le cas, la miniature a pour effet de rapprocher la déesse de ces femmes guerrières, qui de Camille à Jeanne d'Arc ont fasciné le Moyen Âge : elle suggère ainsi son pouvoir absolu, actualisant ainsi d'un des traits les plus saillants de Vénus dans le roman. Par ailleurs, *Perceforest* mettant en scène, par un jeu de préfigurations, le passage du polythéisme païen au christianisme, suggère un rapprochement entre Vénus, escortée de son *chapelain*, le *luito*

¹⁴ Voir son ouvrage fondamental *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XIIIe - XIIIe siècles*, Paris, Champion, 1991.

¹⁵ Voir *Perceforest et Zéphir*, op. cit., p. 300ss.

Zéphyre, et la Vierge Marie¹⁶ : à l'intérieur du réseau de sens complexe créé par le texte autour de Vénus, la miniature actualise le rapprochement entre la déesse et la Vierge, réputée défendre les hommes contre les vices¹⁷. L'écart n'est pas tant une erreur que la mise en avant d'une des lectures proposées par le texte: à ce titre l'image contribue au jeu interprétatif autour des figures surnaturelles.

Dans le manuscrit de la British Library (Royal 19 E II f. 166¹⁸) la Beste Glatissant de *Perceforest* est peinte avec des détails absents dans le texte : elle a des plumes de paon sur la tête et à la queue. On trouve aussi un très beau paon dans un décor marginal du même manuscrit, au folio 244¹⁹, sous la miniature qui montre Perceforest, qui a fait construire le temple du Dieu Souverain, devant un reliquaire préfigurant le christianisme. Le rapprochement entre les deux invite à ne pas considérer les plumes de la *beste* comme une simple fantaisie. D'une part ces plumes me semblent renforcer la lecture encyclopédique du monstre : la Beste Glatissant est inventée dans le texte à partir de plusieurs modèles attestés dans les bestiaires, comme le *scytalis* ou la *leucrote*²⁰, mais colorée et criant violemment d'une voix atroce, elle ressemble aussi au paon tel que le décrivent les bestiaires, ce que prend en compte l'image²¹. Par ailleurs le paon symbolise l'orgueil et le luxe des princes et des cours²² : les chevaliers qui rencontrent la *Beste* dans le roman manquent de périr pour être restés à contempler fascinés sur son flanc l'image des amours, des combats et des fêtes dont ils rêvent. Enfin, comme l'atteste saint Augustin, le paon, à la chair imputrescible, est symbole de l'immortalité de l'âme : cette créature, que *Perceforest* ne fait pas mourir, double païen du Graal (et ce dès le *Tristan en prose* où elle est poursuivie par Palamède), peut prendre une dimension chrétienne, qui justifie qu'on la retrouve représentée sous la scène qui préfigure le plus évidemment dans le roman le christianisme et ses reliques : la bête, que tous pourchassent en vain, est la version païenne d'un symbole chrétien ; elle est la préfiguration inaccomplie, monstrueuse, du paon (et c'est sur son dos que le roi Perceforest a la vision de la fête du Dieu Souverain qui annonce le christianisme). Les plumes de paon que l'image a l'originalité de prêter à la *Beste* entretiennent donc, en introduisant un élément nouveau dans la *semblance*, la polyphonie du monstre, à la fois créature naturelle échappée d'un bestiaire et monstre pouvant recevoir un symbolisme moral (négatif) et une interprétation chrétienne (qui au contraire tend à la valoriser). Les plumes de paon, ajout introduit par le peintre, actualisent trois éléments du réseau sémantique construit par le texte au sujet de la merveilleuse créature : l'image participe donc à la polyphonie qui se fait entendre autour de la *Beste* en ajoutant le modèle du paon, et en même temps elle renforce, en plus de l'interprétation naturaliste, deux autres lectures proposées par le récit, les lectures morale et chrétienne. Si la miniature semble rendre le merveilleux grâce à des écarts par rapport au texte, en fait, elle ne propose par un autre merveilleux, mais au contraire contribue à la polyphonie et à la polysémie mises en place autour de la *merveille* dans le texte ; elle est discours, ce que les rubriques, qui souvent la présente, mettent en évidence en ayant pour noyau un verbe de parole (dans des formules du type *cy devise*).

Tout comme le texte met en discours la parole surplombante du *conte* qui héberge celles des personnages, l'image, au sein de son propre discours, parvient à suggérer la

¹⁶ *Ibid.*, p. 396-397. La colombe est associée aussi bien à Vénus qu'à la Vierge.

¹⁷ Voir S. Reinach, « La Vierge à la massue », dans *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, t. 51, 1907, p. 43-45.

¹⁸ Voir la page du site de la British Library

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIID=18539>

¹⁹ Voir la page du site de la British Library

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIID=40962>

²⁰ Voir la note 7.

²¹ Par exemple Brunet Latin, *Li Livres dou tresor*, Berkeley, University of California Press, 1948, I, 169.

²² Voir E. Doudet, *Poétique de George Chastelain (1415-1475). Un cristal mûci en un coffre*, Paris, Champion, 2005, p. 620.

diversité des instances qui perçoivent la *merveille*, la soumettent à un questionnement et proposent diverses interprétations. La technique du point de vue est l'un des moyens les plus fréquents. Elle a été mise en évidence par L. Harf-Lancner dans le manuscrit de Breslau des *Chroniques de Froissart*²³ et son emploi dépasse largement le cadre des romans. Cette technique consiste à montrer la merveille dans la dépendance d'un personnage qui la voit ou qui en parle. De même que dans les textes la *merveille* devient merveilleuse lorsqu'elle passe par un regard incertain, des points de vue divers et un questionnement polyphonique, l'image met la *merveille* en réseau avec des personnages qui regardent et/ou qui parlent (le discours passant par la position des mains)²⁴. Dans le manuscrit BnF fr 347* de *Perceforest* la *Beste Glatissant* est représentée dans le champ visuel du chevalier Doré, comme dans le texte : *quant le chevalier vint au lez de la caverne, il regarde et voit l'une des merveilleuses bestes du monde, la plus terrible qu'il eut oncques veue* (f. 232v). Le texte précise que tous les animaux restent à contempler la bête –qui ainsi, malgré sa lenteur, parvient à chasser: à l'arrière-plan se devinent divers animaux, réunis contre les lois de la nature et conformément à un motif iconographique productif, que l'on retrouve du jardin d'Eden, à l'arche de Noé en passant par Orphée²⁵. La représentation simultanée de la vision onirique et de celui à qui elle se présente est un cas particulier très répandu de mise en regard de la merveille et du sujet qui la voit. A nouveau la merveille est placée sous la dépendance de celui qui la perçoit, comme lorsque la fée Proserpine apparaît à Artus pour lui désigner ses armes *faees* (BnF fr 761 f. 40v*) ou que Troÿlus voit en songe la déesse Vénus (BnF fr 347 f. 341*).

Dans les textes la perception de la *merveille* passe par un regard perturbé par une luminosité incertaine et (ou) un état psychique qui trouble la perception (ivresse, folie –entre autres amoureuse-, enchantement, sommeil)²⁶. Dans le manuscrit BnF fr 347 le peintre a une technique particulière pour rendre compte de l'état du personnage, pris entre rêve et réalité : il ne montre pas les yeux de celui qui rêve. Au f. 43 le Chevalier à l'Aigle d'Or est plongé dans un sommeil merveilleux et il est vu de dos, de trois-quarts; au f 80v, *Perceforest*, victime d'un enchantement et reconnaissable à sa couronne en or, est montré de dos quand il arrive au Chastel Desvoyé ; au f. 341, Troÿlus, voyant lui apparaître Vénus, présente sur la miniature, figure de dos. Dans le cas du Chevalier à l'Aigle d'Or plongé dans un sommeil magique (BnF fr 347 f. 43*), deux moments sont représentés sur la même miniature. Le chevalier s'endort près du perron merveilleux (et l'on voit ses yeux fermés) ; il est aussi montré de dos, endormi magiquement, le mouvement de l'image de gauche à droite étant dessiné par la course des chevaux. Les deux représentations sont complémentaires : accolées, elles constitueraient un seul chevalier, puisque le personnage aux yeux fermés est vu à mi-corps, avec la tête et les pattes avant de son cheval, tandis que la seconde phase est figurée, logiquement, par le dos du personnage, la croupe et les pattes arrière de sa monture.

D'autres moyens sont mis en œuvre pour rendre la perception insatisfaisante qui fait passer de la *merveille* objective au merveilleux. Par exemple on ne voit que l'avant de la *Beste Glatissant* de *Perceforest* dans le BnF fr 347 f. 232v*, le reste du corps étant masqué par le cadre de la miniature. Dans *Artus* (BnF fr 761*), le combat du héros contre les *vilains* de cuivre est noyé dans l'obscurité (f. 30) et les monstres, noirs, sont peu visibles. Si pour les scènes sans merveille le peintre, dans ce manuscrit, aime les décors colorés, les scènes merveilleuses au contraire ont souvent des fonds gris, comme dans le cas du combat contre le

²³ « La merveille donnée à voir : la chasse fantastique et son illustration dans le livre II des *Chroniques* de Froissart », dans *Revue des Langues Romanes*, t. 100, 1996, p. 91-110.

²⁴ Voir F. Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Âge : signification et symbolique*, t. 2 *Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989.

²⁵ Voir par exemple : arche de Noé, BnF fr 20124, f. 1*, ou BnF latin 4915 f. 26* ; Orphée dans l'*Épître Othéa* de Christine de Pizan BnF fr 696 f. 31v* ou *Ovide moralisé* BnF fr 871 f. 196v* ; Adam et Eve BnF fr 11 f. 3v* (mariage d'Adam et Eve), BnF fr 50 f. 20v* (création d'Eve).

²⁶ Voir *Merveilles et topique merveilleuse*, *op. cit.*, p. 96ss.

monstre de Malegrape (f. 44v, f. 45v). Cette opposition permet de distinguer le mariage de l'héroïne (f. 107v) de celui de la fée Proserpine (f. 104) : bien que les deux personnages féminins soient supposés être des sosies, leur différence de nature est marquée, dans deux scènes similaires, par le fond gris dans la scène où apparaît la fée et le fond rouge dans celle où intervient la princesse. Un certain nombre de manuscrits privilégient le gris pour la merveille, afin peut-être d'exprimer la vision problématique qui sous-tend celle-ci : la grisaille des manuscrits BnF fr 347 et 348 de *Perceforest*, même si elle surprend lorsqu'il s'agit de peindre un monstre aussi coloré que la Beste Glatissant, permet de noyer le regard. Ce noircissement des miniatures merveilleuses me semble porté à son comble dans le manuscrit BnF fr 761 d'*Artus de Bretagne* où l'on est surpris par le nombre de scènes, exclusivement merveilleuses, présentant des tâches sombres. Si l'on peut être tenté de supposer que ces marques résultent d'une détérioration, il n'en est rien à mon avis car on les trouve aussi dans le manuscrit cousin de Carpentras (Bibliothèque Inguibertine, 403). L'arrivée au Val Périlleux où se trouve le Château de la Porte Noire (BnF fr 761 f. 33*, Carpentras 403, f. 32) est ainsi illustrée par des miniatures qui concentrent à droite de l'image une masse sombre, indistincte, correspondant au Val, alors que se tassent à droite Artus et Baudouin, confrontés à cette étrange manifestation. Le lieu merveilleux, alors qu'il est l'objet d'une description dans le texte, est ici noyé de pénombres indistinctes. La miniature qui illustre le combat contre le lion à l'intérieur du Château de la Porte Noire (BnF fr 761 f 35*) montre de même une masse noire qui se superpose au lit et aux deux animaux. Ces tâches, aussi bien à l'occasion de l'arrivée à la Porte Noire que lors du combat, ont deux fonctions : elles illustrent la puanteur des lieux, associée dans le texte à une fumée noire, et elles rendent la vision perturbée par laquelle passe la *merveille*. L'interprétation de ces marques sombres n'est cependant pas toujours aisée : la scène où Tiesselin apporte à Emenidus et Florence la tête du monstre de Malegrape présente à la fois un fond sombre et une tache (f. 52v), résultant soit d'un choix du peintre, soit du geste d'un lecteur, simplement intéressé ou soucieux de gommer le monstre et de l'exorciser.

La polyphonie merveilleuse, qui dans les textes est associée à cette perception problématique, est très souvent rendue par la représentation de différents personnages qui regardent la *merveille* et dont les mains attestent qu'ils sont en train de discuter : dans le manuscrit BnF fr 761 d'*Artus de Bretagne* (f.11v*), comme dans le manuscrit de Carpentras (f. 13) un groupe est en pleine discussion devant le Château de la Porte Noire dont les merveilles ont été annoncées. Ce procédé est très fréquent et peut même prendre place dans l'espace restreint de la lettre historiée, comme le montre le O du f. 185 du manuscrit British Library Add 38117 de la *Suite du Roman de Merlin*²⁷. Conformément au texte, on voit Merlin et une demoiselle en train de discuter, ainsi que des arbres, des fauteuils, des arcs d'ivoire et les deux harpistes aux enchantements desquels le devin met fin. La lettre O suggère la clôture magique, mais à l'initiale de la formule *Or dist li contes que* elle place la scène sous la dépendance du discours de l'instance conteuse, ce qui permet l'enchâssement de plusieurs discours sur la *merveille* (ceux du *contes*, de Merlin et de la demoiselle dont les mains sont volubiles) et permet de transposer visuellement la polyphonie merveilleuse.

La représentation de plusieurs personnages en train d'appréhender la *merveille* et de confronter leur point de vue peut provoquer une superposition de scènes et un écrasement temporel quand l'image montre en même temps deux discours qui ont lieu successivement. Si, comme nous l'avons vu dans le BnF fr 761 d'*Artus de Bretagne* la vision du héros à qui la fée montre ses armes met en scène Proserpine et le chevalier, le manuscrit de Carpentras, bien que généralement proche du volume parisien, présente ici une différence notable : deux personnages masculins assistent à la scène. L'on peut supposer, étant donné la rubrique, qu'en même temps qu'Artus en train de voir la fée est montré le clerc Estienne, qui le lendemain

²⁷ Reproduite dans l'éd. G. Roussineau, Genève, Droz, 1996, t. 1, p. CXXLI.

conduit le chevalier à l'endroit indiqué par le songe. L'image concentre ce que voit le chevalier, ce qu'il décrit à Estienne au matin, et ce que tous deux découvrent ensuite ; trois moments sont donc fondus, ainsi que trois types de rapport au réel : le songe, le discours, la vue directe. On notera par ailleurs que les deux représentations ont choisi d'orner l'écu d'Artus, que le texte présente comme *blanc (faé)* de l'hermine qui renvoie à la Bretagne dont Artus sera duc, l'image ajoutant au texte une dimension historique qui hisse la fée au rang de puissance tutélaire politique et ajoutant donc une voix et un sens nouveau à la *merveille*²⁸.

La traduction dans l'image de la polyphonie merveilleuse et des points de vue qu'elle suppose passe souvent par des procédés de concentration, de superposition, contraints aussi par le format souvent réduit de l'image et par la pratique largement attestée qui consiste à figurer dans la même scène plusieurs moments successifs. Au f. 204 du manuscrit BnF fr 111* du *Lancelot en prose*, dans la colonne de gauche, l'aventure de Lancelot à la tombe de son aïeul concentre en une scène le combat contre les lions et le tombeau ouvert ; au f 177v l'épisode du Val sans Retour montre en une seule image l'arrivée de Lancelot, le mur d'air qui entoure le lieu, le château, puis le combat contre le dragon et la tombe ouverte : le héros est représenté deux fois. Ce procédé narratif, s'il n'est pas spécifique des épisodes merveilleux, contribue cependant à mettre en regard la « normalité » (par exemple celle du personnage entrant ou accompagnant) et la *merveille*, dans des miniatures très denses où sont juxtaposés des éléments habituellement étrangers les uns aux autres, ce qui crée une impression d'étrangeté.

A côté de ces exemples de concentration on relève aussi des cas de superposition. Dans le manuscrit BnF fr 761 d'*Artus de Bretagne* le baptême de Florence (f. 12v*) montre en apparence une cérémonie très banale : on peut avoir l'impression que l'auteur a choisi de représenter cet épisode plutôt que le don des fées à la naissance, merveilleux. Or la lecture de l'image doit être contextualisée à l'intérieur du manuscrit. En effet, autour des fonts, quatre dames, dont l'une porte une robe de teinte plus soutenue, et les autres des couleurs estompées, sont présentes, tandis que l'archevêque ondoie l'enfant. Le texte ne donne aucune information sur ces quatre dames. Cependant dans l'ensemble du programme iconographique (dans le manuscrit BnF fr 761 comme d'ailleurs dans celui de Carpentras), les fées sont représentées avec des tenues plus pâles que les mortelles, en particulier dans les scènes où Proserpine la fée se fait passer pour Florence la princesse, qui est son parfait sosie (BnF f. 93, Carpentras f. 104v). La robe pastel des dames dans la scène de baptême désigne donc celles-ci comme des fées et l'on en conclut que l'illustration superpose le baptême par l'archevêque et le don des fées à la naissance. Cette superposition, que ne suggère pas le texte, renforce l'ambiguïté de la fée marraine dont la christianisation est incertaine : l'image ajoute à la polyphonie merveilleuse et, loin de n'être qu'une traduction, elle enrichit l'ambiguïté de la *merveille* et contribue au merveilleux.

Comme le précédent exemple le suggère, la miniature doit être lue au sein de l'ensemble du programme iconographique auquel elle appartient et en relation avec les autres instances discursives que sont les rubriques, les lettres ornées, voire les *marginalia*. Le manuscrit bruit d'une foule de discours auxquels le lecteur est convié à participer. Contrairement aux tableaux des livres d'heures qui peuvent être contemplés seuls, les miniatures des manuscrits qui nous intéressent doivent être regardées de façon dynamique, non seulement par rapport aux types d'images qui codifient les représentations de façon surplombante (cela vaut pour les livres d'heures et concerne par exemple la façon dont tel mariage, telle bataille sont figurés par rapport à ce que, de façon générale, on attend dans un manuscrit d'une certaine époque, d'un certain milieu), mais aussi en relation avec les autres

²⁸ Voir mon article « Le blason du *Petit Artus de Bretagne* : héraldique et réception arthurienne à la fin du Moyen Âge », à paraître dans les actes du colloque *Marqueurs d'identité dans la littérature médiévale (XIIe-XVe siècles)*, Université de Poitiers, 17 et 18 novembre 2011.

vecteurs de sens dans le manuscrit. Selon les volumes ce dialogue (qui tend souvent au polylogue) s'évalue diversement. Dans les scènes très simples du manuscrit BnF fr 110*, rien dans l'image ne suggère que la *carole* est magique (f. 358v), ou que le personnage assis sur un buisson près d'une femme est le devin que Niniane est en train d'*enserrer* (f. 159v) : la rubrique cependant introduit la *merveille* avec le terme *enchantement*, *encantemens*, et le contraste entre la banalité de l'image et la magie suggérée par le mot entretient l'ambiguïté merveilleuse, que l'enchantement explicitement affirmé par le texte aurait pu réduire. La miniature et la rubrique sont aussi économiquement péremptoires et univoques l'une que l'autre et c'est en dialoguant qu'elles construisent un merveilleux incertain, par ailleurs pris en charge poétiquement par le texte. Le fait que l'image dans ce cas n'est à elle seule absolument pas merveilleuse est confirmée par certaines rubriques de ce manuscrit qui semblent avoir été réalisées en toute ignorance du texte. Au f 189v, Lancelot est assis sur un lit avec la Dame du Lac, dans une scène qui, sur l'image, est banalement courtoise et ne signale en rien la féerie. La rubrique *ensi com une dame siet sor .I. lit et parol a .I. jovene vallet* ne remplit pas la fonction attendue et n'a pas été conçue dans sa relation dynamique avec le texte et l'image. Elle nous confirme que la miniature, lue isolément, n'est en rien merveilleuse et l'on peut considérer que ces lignes constituent un remplissage qui dénature la rubrique en la réduisant à une simple légende.

Il arrive cependant que l'image à elle seule parvienne à suggérer le merveilleux et bénéficie d'une autonomie qui lui confère un statut proche du tableau, surtout à partir de la seconde moitié du XIVe siècle. Dans le manuscrit BnF fr 111* du *Lancelot en prose* (dont l'illustration date des années 1480), les rubriques sont laconiques (*cy fine le conte et parle de Lancelot* f. 120) et se contentent en général de signaler un changement de sujet et de faire entendre une voix : même vides sémantiquement, elles matérialisent un décrochement locutoire, qui contribue à la polyphonie, sans pour autant que soit établie une relation dynamique avec l'image. Les miniatures sont dans ce volume très fouillées, elles font tableau, concentrant souvent plusieurs moments en une scène comme nous l'avons vu plus haut. Par ailleurs, elles sont très nombreuses, et la présence de plusieurs images sur un même folio a des effets divers. Parfois, l'effet est cinématographique (au f. 120v, à gauche, Lancelot quitte, fou et en braies, Camille, et à droite, il sort guéri du Château de la Dame du Lac, les deux personnages donnant l'impression d'aller à la rencontre l'un de l'autre). Ailleurs, par exemple au f. 204 qui présente deux miniatures montrant l'épisode où le héros retire de la fontaine qui bout la tête de son aïeul, les divergences entre les deux images sont notables : la chapelle a dans un cas un clocheton et pas dans l'autre ; les trois fenêtres sont tantôt visibles, tantôt non ; les arbres de la première scène disparaissent dans la seconde, où une croix apparaît ; l'orientation de la tombe et l'écoulement de l'eau varient. Certes on peut considérer que cela s'explique par des conventions autres que les nôtres, par la maladresse d'un peintre... Cependant l'effet d'instabilité ainsi créé me semble surtout entretenir la polysémie merveilleuse et montrer comment le même espace passe de la sauvagerie sylvestre à la croix. Ce n'est pas la scène qui a changé, mais la lecture qui en est donnée, sa *senefiance*, ce qui participe à la polysémie merveilleuse et engage le lecteur au jeu interprétatif. On pourrait comprendre de la même façon l'instabilité des représentations du Graal dans le manuscrit du *Tristan en prose* BnF fr 336* (daté de 1399), qui figure le *saint Vessel* comme un calice (f. 95), puis comme un ciboire (f. 350v)²⁹. Dans tous ces cas où le jeu merveilleux est soutenu par l'instabilité des représentations, il est possible de « lire » le volume uniquement à partir de ses images : lorsqu'à la fin du Moyen Âge les histoires sont devenues très familières et que s'est fixée l'iconographie de certaines *merveilles* (comme le Graal, l'épée dans le perron, la

²⁹ Pour l'instabilité des représentations du Graal et de Table Ronde, voir E. Baumgartner, « La couronne et le cercle : Arthur et la Table Ronde dans les manuscrits du *Lancelot Graal* », dans *Texte et image. Actes du colloque de Chantilly*, Paris, 1984, p. 191-200.

conception de Merlin...), l'image peut être à la fois autonome et merveilleuse, lorsque les programmes iconographiques sont très riches et que la mémoire des lecteurs peut faire entendre des voix plurielles.

La participation du lecteur est requise, que la miniature fonctionne en réseau à l'intérieur d'un manuscrit, d'une tradition, d'une culture, et les traces de doigt que l'on relève sur les représentations merveilleuses³⁰ me semblent pouvoir être interprétées, non comme des dégradations hasardeuses, mais comme la marque du geste du lecteur, qui regarde la miniature en tendant le doigt, comme le personnage le tend vers la *merveille* qui l'intrigue (par exemple dans la scène du Chastel Desvoyé de *Perceforest* BnF fr 347*, f. 80v), et qui s'interroge. La mise en abîme (le lecteur voit le personnage qui voit la merveille) est relayée par le toucher, par le geste qui dramatise la croyance et lance, chez le lecteur, le processus de questionnement qui fait *osciller* la *merveille* entre le *croire* le *cuidier*.

Au-delà des réticences et des représentations qui tendent à banaliser la merveille, on peut donc mettre en évidence quelques procédés, soit largement attestés (comme le jeu sur les points de vue et la concentration), soit plus rares (comme les taches d'*Artus*) qui montrent que la *merveille* n'est pas neutralisée dans les miniatures : celles-ci n'illustrent pas le texte, ne le doublent pas, elles jouent au contraire un rôle dynamique dans la mesure où elles permettent d'introduire un nouveau regard (voire plusieurs) qui participe au jeu merveilleux. Ainsi la topique merveilleuse que l'on peut mettre en évidence dans les romans, non seulement a des équivalents picturaux, mais surtout est enrichie par la participation des images, qui soit mettent l'accent sur une lecture présente dans le texte, soit proposent d'autres *senefiances*, soit dynamisent le jeu et la polyphonie en dialoguant avec la rubrique ou d'autres images. L'essor des miniatures dans les manuscrits romanesques aux XIV^e et XV^e siècles et l'implication forte de l'image dans la poétique témoigne du fait que la lecture désormais ne peut plus se passer du support du livre et que la voix désormais passe par la vue. Les manuscrits les plus anciens ne sont pas illustrés, parce qu'une lecture collective rend problématique le partage de l'image, parce que le suivi simultané de l'image et du texte demande des compétences importantes : ils reposent sur la coopération de la vue et de la parole. Au contraire les manuscrits illustrés, même s'ils ne délaissent pas complètement la voix puisque la lecture à mi-voix ou à haute voix est pratiquée, rendent l'ouïe moins nécessaire que la vue, diversement sollicitée. Pour que la vue puisse être ainsi mise à contribution, peut-être était-il nécessaire que l'ouïe le soit moins. Quoi qu'il en soit, c'est un autre mode de coopération sensorielle qui semble mis en œuvre, avec une primauté accordée à la vue, primauté qui peut aller jusqu'à permettre un fonctionnement autonome de la miniature, qui, par des procédés divers parvient à suggérer le merveilleux sans que le jeu avec le texte soit nécessaire : là s'amorce le divorce entre le texte et l'image, qui aboutit au sevrage de la miniature, devenue tableau, et du texte. Lorsqu'au XVI^e siècle on éditera certains de ces romans avec des bois d'emprunt n'ayant aucun rapport avec le récit, comme c'est par exemple le cas pour l'*Artus de Bretagne* de 1584, la vue se concentrera sur le noir et blanc des lettres, aggravant la réduction des compétences sensorielles imposée par la généralisation de la lecture silencieuse, réduction qui peut-être connaît de nos jours une étape supplémentaire avec la dématérialisation, qui nous prive du toucher, du poids, de l'odeur du livre, et qui apparaît comme la phase ultime (avant la télépathie !), de l'intellectualisation de la lecture, tandis que la bande dessinée, peut-être, réinvente une dynamique entre le texte et l'image aussi complexe que les rapports entre la lettre et la miniature dans les manuscrits, ce qui montre que la lecture résiste à cette réduction quand est en jeu le plaisir.

³⁰ Par exemple sur la tête du monstre de Malegrape dans *Artus de Bretagne* BnF fr 761, f. 52v.

