



HAL
open science

Les esperiteus demoustranches de l'Arche dans le manuscrit français 344 de la Bibliothèque nationale de France: Représentation du Graal et figuration des mystères chrétiens dans l'Estoire del Saint Graal

Catherine Nicolas

► To cite this version:

Catherine Nicolas. Les esperiteus demoustranches de l'Arche dans le manuscrit français 344 de la Bibliothèque nationale de France: Représentation du Graal et figuration des mystères chrétiens dans l'Estoire del Saint Graal. Charron Pascale; Gil Marc; Vilain Ambre. La pensée du regard: études d'histoire de l'art du Moyen Âge offertes à Christian Heck, Brepols, pp.261-269, 2017, 978-2-503-56870-6. hal-03814956

HAL Id: hal-03814956

<https://hal.science/hal-03814956>

Submitted on 28 Nov 2022

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 4.0 International License

Relecture PC : répétitions indiquée en jaune, propositions et corrections dans les marges (fonction : suivi des modifications) et dans le texte pour les notes de bas de page

Les esperiteus demoustranches de l'Arche dans le manuscrit français 344 de la BnF : représentation du Graal et figuration des mystères chrétiens dans l'Estoire del Saint Graal

Catherine Nicolas

CEMM (EA 4583), Université Paul-Valéry — Montpellier

Dans le grand cycle du *Lancelot-Graal*, la conversion du royaume de Sarras occupe tout le début de la première branche, l'*Estoire del saint Graal*¹ : Joseph d'Armathie, son fils Joséphé et leurs soixante-et-quinze compagnons séjournent chez le roi Evalach avec l'*escüelle* dans laquelle ont été recueillies quelques gouttes du sang du Christ lors de la descente de croix. Par leurs exposés catéchétiques, les deux hommes tentent d'expliquer à Evalach les mystères chrétiens (Trinité, Virginité, Incarnation et Rédemption), mais leur parole alimente davantage les débats avec les contradicteurs qu'elle ne convertit le roi tant qu'elle n'est pas relayée par les visions nocturnes envoyées par Dieu au roi païen (§92-99)². Incapable d'en saisir la *senefiance*, Evalach ne laisse pas de s'interroger devant les *semblances* merveilleuses qui rejouent sous ses yeux l'histoire du Salut pendant la nuit, jusqu'à ce que Joséphé lui en révèle la signification en suivant les lignes de faîte d'un démontage allégorique entendu (§276-284). Pour les chrétiens et leurs compagnons, le Christ se manifeste plus *apertement*, dans les *esperiteus demoustranches* de l'Arche pendant la messe du Graal au moment de la consécration de l'hostie (§105-140) : le panier de branchage qui recèle l'*escüelle* s'agrandit démesurément et offre à Joséphé et à ses compagnons des visions successives dans lesquelles le lecteur reconnaît les thèmes bien connus du Christ de Pitié et des *Arma Christi* qui viennent attester la Présence Réelle du Christ dans les espèces eucharistiques et fonder la Table du

¹ *L'Estoire del Saint Graal*, édition J.-P. Ponceau, Paris, Champion, 1997, §31-285 (désormais *ESG*).

² Le roi Evalach reçoit deux visions nocturnes : les trois arbres et l'enfant passe-muraille (§ 88-104). Dans la première, deux personnages se jettent dans une fosse « laide et sombre » (Adam et Ève) ouverte aux pieds de trois arbres (la Trinité) ; tous les autres personnages les suivent jusqu'à ce que l'un d'entre eux s'en prenne à l'un des trois arbres, celui qui porte une écorce noire (le Christ fait homme) ; il le blesse (Passion) au point qu'il s'effondre dans la fosse (l'enfer) et en ressort les branches chargées de tous ceux qui y étaient tombés (Rédemption). Dans la seconde, il voit un enfant (le Christ) traverser un mur (le corps de la Vierge) sans l'endommager. Ces deux visions feront l'objet d'un commentaire de *senefiance* par Joséphé après le baptême d'Evalach (§ 276-282).

Graal³. Par la débauche d'effets visuels que le texte met en œuvre, la grande scène de l'Arche reste sans doute un des épisodes de l'*Estoire del saint Graal* qui aura le plus frappé l'imagination et la mémoire du lecteur. C'est aussi un des passages les plus représentés dans les manuscrits graaliens des XIII^e et XIV^e siècles, avec des formules iconographiques variées⁴ qui montrent comment texte et image interrogent ensemble et par leurs moyens propres le contenu, le fonctionnement et la signification de cette scène visuelle dans l'économie du roman et du cycle. La question touche à la mise en image du Graal, à sa nature et à la façon dont il est « pensé », mais aussi à la place qu'il occupe dans la représentation des mystères chrétiens et à la définition que l'*estoire* donne d'elle-même, entre *historia* et roman⁵.

Mon propos portera plus particulièrement sur le manuscrit français 344 de la BnF (XIII^e siècle) parce qu'il ponctue le catéchisme de Joseph d'Armathie et de son fils Joséphé aux rois sarrasins d'une série particulièrement riche de lettres historiées liées aux mystères chrétiens — descente de croix (f. 4), Annonciation (f. 8), trône de grâce (f. 9), premier songe d'Evalach (trois arbres dont l'un est blessé et se penche au-dessus d'une fosse, f. 10) — mais surtout parce qu'il représente très sobrement la scène de l'Arche, avec seulement Joséphé priant devant l'Arche fermée surmontée d'un voile (f. 11v, fig. 1). J'aimerais montrer que la formule iconographique proposée par ce manuscrit pour rendre compte de la scène de l'Arche n'est pas la plus sobre mais la plus élaborée. Elle parvient en effet à mettre en image la vision mystique des chrétiens⁶ et à formuler la vision d'un Graal-*demonstration*, non représentable sous la forme d'une écuelle (réservée au Graal-relique de la Passion) mais capable de

³ Selon la lecture typologique attendue, la table du Graal vient relayer la table de la Cène et annoncer la Table Ronde.

⁴ Voir les manuscrits du XIII^e s. : BnF, fr. 770, f. 19v (Joséphé priant devant l'autel sur lequel est posé le calice ; Christ descendant d'une nuée) ; Le Mans, BM, ms 354, f. 30 (Joséphé en évêque devant l'autel ; calice partiellement voilé ; Christ rouge bénissant entouré de quatre séraphins portant les armes de la Passion derrière l'autel) ; BnF, fr. 19162, f. 13v (Joseph priant à côté d'un arbre ; ange bénissant descendant d'une nuée) ; BnF, fr. 24394, f. 11 (Joseph priant à côté d'un arbre ; Dieu bénissant dans une nuée) ; BnF, fr. 344, f. 11v (Joséphé priant devant l'arche fermée surmontée d'un rideau relevé) ; BnF, fr. 95, f. 18 (élévation de l'hostie ; main bénissant sortant d'une nuée ; calice recouvert d'un voile sur l'autel) ; les manuscrits du XIV^e s. : Genève-Cologny, fondation Bodmer, ms 147, f. 31v (Joséphé tenant l'enfant debout entre ses mains ; calice découvert sur l'autel) ; Londres, BL, ms 10292, f. 8 (Joséphé et ses compagnons agenouillés devant l'autel, recevant le rayon descendant de la colombe qui vole de la bouche du Christ vers eux) ; Amsterdam, BPH, ms 1, f. 21 (eucharistie distribuée par le Christ et par Joséphé à la messe du Graal) ; BnF, fr. 105, f. 17 (Joséphé priant devant l'arche, représentée comme un lit surmonté de deux rideaux ouverts entre lesquels est visible une flamme) et 19 (Joséphé ouvrant l'arche représentée comme une chapelle-reliquaire portant une crucifixion sur son mur extérieur) ; BnF, fr. 9123, f. 16 (ange parlant à Joséphé) et 17v (Christ s'adressant à Joséphé) ; et les manuscrits du XV^e s. : BnF, fr. 113, f. 18v (Joséphé à genoux devant l'autel sur lequel sont posés un calice, trois clous et un fer de lance ; deux mains sortant du mur en portant une croix et le bois de la lance). Sur les représentations du Graal dans les manuscrits arthuriens, voir A. Stones, « Seeing the Grail : Prolegomena to a Study of Grail Imagery in Arthurian Manuscripts », dans *The Grail : A Casebook*, éd. Par Dhira Mahoney, New York, 2000, p. 301-366 ; et M. Meuwese, « The shape of the Grail in medieval art », dans *The Grail, the Quest and the world of Arthur*, ed. L. J. Norris, Cambridge, D. S. Brewer, 2008, p. 13-27.

⁵ Sur la définition de l'*estoire*, entre *historia* et roman, chronique et exégèse, voir C. Nicolas, « Joséphés ou la Lettre de la Passion : écriture de l'*estoire* et lecture historique dans l'*Estoire del Saint Graal* », dans *L'œuvre littéraire du Moyen Âge aux yeux de l'historien et du philologue*, sous la direction de L. Evdokimova et V. Smirnova, Paris, Garnier, 2014, p. 131-144.

⁶ Sur l'opposition entre la *semblance-senefiance*, qui relève d'un processus de signification, et la *semblance-demonstration* (manifestation d'une chose), ou entre le Graal-relique de la Passion et le Graal-manifestation du divin, voir J.-R. Valette, *La pensée du Graal : fiction littéraire et théologie (XII^e-XIII^e siècle)*, Paris, Champion, 2008, p. 202 et 317.

manifester le mystère de l'eucharistie et, au-delà, de fonder l'*estoire* autour du pivot de l'Incarnation. Je m'attacherai plus spécifiquement au voile qui surmonte l'Arche fermée pour montrer que, conformément au texte, il n'est pas seulement un thème iconographique courant comme pourrait l'être le rideau ouvert sur la manifestation divine⁷, ni seulement une métaphore topique pour dire l'Incarnation comme souvent dans les images médiévales⁸, mais un *écran*⁹, qui délimite l'espace où peut se produire un autre type de sens, qui ne relève pas d'un processus de signification, mais d'un mécanisme de figuration.

Tout commence donc par une petite déception de littéraire : la grande scène de l'Arche, qui occupe une vingtaine de pages dans les éditions modernes et fait naître nombre d'images mentales chez le lecteur, donne lieu dans le manuscrit 344 à une représentation relativement sobre (f. 11v) : Joséphé, dont les pieds nus sortent ostensiblement du cadre de la lettre, se tient en prière, à genoux devant l'Arche représentée comme un coffre à serrures fermées surmonté d'un voile relevé. Ses compagnons sont derrière lui, eux-aussi en prière, tandis que dans la jambe de la lettre une tête d'animal rouge apparaît face à Joséphé¹⁰. Pas d'Homme de Douleurs, pas de Christ distribuant la communion ou descendant dans une nuée, pas de séraphins portant les armes de la Passion, pas de main autonome sortant de l'autel pour présenter le calice, la croix ou la sainte Lance à l'évêque impétrant, pas d'hostie élevée ni d'enfant sacrifié qui pourraient rattacher cette messe du Graal aux représentations contemporaines du sacrement eucharistique, pas de colombe, de rayon, ni de flammes qui pourraient suggérer la descente de l'Esprit¹¹. L'enlumineur contourne systématiquement les

⁷ Le rideau ouvert sur une flamme apparaît dans le manuscrit BnF, fr. 105, f. 17. Sur l'opposition voile/rideau, voir S. Lojkine dans son analyse de la mort de Julie chez Rousseau : « Suppléant à la fonction du rideau désormais ouvert, il fait écran d'une façon différente. Le rideau coupe ; le voile enveloppe. Le rideau a à voir avec la structure phénoménologique du regard, qui selon la formalisation albertienne ne voit que par l'entremise d'un écran coupant le champ scopique ; le voile a à voir avec la puissance expressive du corps, qui ne délivre du sens que par contact, par transport sensible, par contagion effusive. Le rideau structure la sémiotique classique fondée sur la coupure du signe en signifiant et signifié et formalisée par les grammairiens de Port-Royal ; le voile défait cette sémiotique, s'installe sur son effondrement, organisant la signification selon un autre modèle, où le sens ne jaillit pas de la coupure, mais de la révolte [au sens étymologique où l'entend Kristeva dans *Sens et non-sens de la révolte*, Paris, Fayard, 1996, p. 8-14 et 208-211 : dévoilement, retournement, déplacement, reconstruction du passé, de la mémoire, du sens] » (*L'écran de la représentation*, ouvrage dirigé par S. Lojkine, L'Harmattan, 2001, introduction, p. 14).

⁸ Sur le voile comme représentation de l'Incarnation, voir H. Papastavrou, « Le voile, symbole de l'Incarnation. Contribution à une étude sémantique », *Cahiers archéologiques*, 41 (1993), p. 141-168.

⁹ Pour la définition de l'écran, voir les travaux de Stéphane Lojkine, *L'écran de la représentation*, *op. cit.*, en particulier p. 10 à 29 ; ceux de Stéphanie Katz, *L'écran, de l'icône au virtuel. La résistance de l'infigurable*, L'Harmattan, 2004, notamment p. 17-18 ; et ceux de Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.

¹⁰ Elle réapparaît dans le A de l'Annonciation, au folio 8, puis à trois reprises, aux folios 303v, 306 et 319v-b2.

¹¹ Ces représentations sont celles que l'on trouve dans les manuscrits BnF, fr. 770, f. 19v ; Le Mans, BM, ms 354, f. 30 ; BnF, fr. 19162, f. 13v ; BnF, fr. 24394, f. 11 ; BnF, fr. 95, f. 18 (XIII^e s.) ; Genève-Cologny, fondation Bodmer, ms 147, f. 31v ; Londres, BL, ms 10292, f. 8 ; Amsterdam, BPH, ms 1, f. 21 ; BnF, fr. 105, f. 17 et 19 ; BnF, fr. 9123, f. 16 et 17v (XIV^e s.) ; BnF, fr. 113, f. 18v (XV^e s.). Sur la représentation du sacrement eucharistique au XIII^e siècle, voir Y. Zaluska et Fr. Bœspflug, « Les sacrements dans la Bible moralisée de Tolède », dans *Mélanges Yves Christe*, éd. par C. Hediger, Poitiers, 2005, p. 247-290 ; et N. Bériou, B. Caseau, D. Rigaud (dir.), *Pratiques de l'eucharistie dans les Eglises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, Paris, IEA, 2009.

représentations attendues du sacrement de l'hostie. Deux hypothèses peuvent expliquer ses choix : soit il a voulu représenter le tout début de la scène, lorsque Joséphé commence sa prière mais que la vision n'est pas encore effective, soit il n'a gardé que les moyens nécessaires à la figuration du mystère eucharistique¹². La lettrine qui précède, qui montre Joseph en prière devant son lit entendant une voix divine dans une formule iconographique proche (f. 10v), et la lecture du texte nous invitent à pencher plutôt pour la seconde.

De la messe du Graal à Sarras, le texte rapporte essentiellement deux moments : l'investiture de Joséphé par le Christ comme « ministres de si haute chose avoir en baillie comme est li chars et li sans de [son] Sauveor¹³ » et la consécration de l'hostie, qui se donnent dans deux visions successives sous les yeux de Joséphé et de sa compagnie. La première montre le Christ du Jugement, sous la forme *esperitel* d'un personnage rouge et ardent entouré des instruments de la Passion, qui vient demander des comptes pour les tortures infligées à son corps. La seconde présente un Christ souffrant, crucifié et sanglant, qui vient inspirer une pitié salutaire à ses « loial fil »¹⁴ et répandre sa miséricorde sur le monde.

La première vision s'offre à la vue des spectateurs dès l'ouverture de l'arche comme aurait pu le faire une image matérielle représentée dans un autel portatif ou sur un retable pour appeler la méditation du dévot :

Lors ouvri Josephes l'uis de l'arche a mout grant paour et a mout grant doutanche et, quant il l'eut overt, si vit un home vestu d'une reube plus rouge et plus hideuse a cent doubles ke n'est foudres ardans ; et si piet estoient tout autrestel et ses mains et ses viaires. Et entour chel home, si estoient .V. angele tout vestu d'autrestel reube et d'autrestel samblanche. Et si avoit chascuns d'aus .VI. eles qui sambloient ke eles fuissent de fu ardant et chascuns d'aus tenoit en la senestre main une espee toute sanglente.

Et li premiers tenoit en la main destre une grant crois toute sanglente, mais griés chose fust a counoistre de quel fust la crois estoit.

Et li angeles secons tenoit en sa main destre trois claus tous sanglens, si qu'il estoit avis que li sans en degoutast enchoire tous vermaus.

Et li tiers angeles tenoit en la main destre une grant lanche, dont li fiers estoit tous sanglens et la hanste estoit toute sanglente ausi jusque par la ou li angeles le tenoit empoignie.

Et li quars angeles tenoit par devant le viaire a l'home une esponge toute droite, qui restoit

¹² Sur la notion de *figure* et de *figurabilité* des mystères chrétiens, voir la définition de Georges Didi-Hubermann : « Ainsi entendait-on par *figure*, au XV^e siècle encore, l'inverse de ce que nous y entendons aujourd'hui. Figurer une chose, pour chacun aujourd'hui, cela signifie donner l'aspect visible de cette chose. Pour Fra Angelico et les penseurs religieux de son entourage, cela signifiait au contraire s'écarter de l'aspect, le déplacer, décrire un détour hors de la ressemblance et de la désignation, bref, entrer dans le domaine paradoxal de l'équivoque et de la dissemblance [...]. Il est donc bien inexact d'affirmer l'infigurabilité du mystère. Pour une pensée nourrie d'exégèse, le mystère n'est que figurable » (*Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990, p. 126-127).

¹³ ESG, § 110, p. 72.

¹⁴ ESG, §109, p. 71.

autresi tainte de sanc de l'un cief jusk'en l'autre.

Et li quins angeles tenoit en sa destre main une maniere de corgie toute sanglente, qui sembloit estre faite de verges torses, loees ensamble.

Et chascuns de ches .V. angeles tenoit un rolet de letres escrites, qui disoient : « Che sont les armes par quoi li Jugieres qui chi est vencui la mort et destruisit ».

Et chil hom entour qui les angeles estoient, si avoit escrit enmi le front en ebrieu letres blanches qui disoient : « En cheste samblanche venrai jou jugier toutes choses au felon jour espoentable ». Ensi disoient les letres. Et si estoit avis ke de ses piés et de ses mains couroit sanglente rousee contreval, si ke la terre en sambloit estre toute vermelle.¹⁵

La scène vient interrompre un instant la narration : l'ouverture de la boîte, comme un lever de rideau, délimite un espace dans lequel Joséphé voit. L'espace est simplement découpé entre un centre, l'homme rouge, et une périphérie, « entour chel home », qui inscrit tous les personnages dans un plan, sans perspective, comme projeté sur un mur ou sur un support pictural. Les écriteaux présentés par les séraphins reprennent aux images matérielles la technique du phylactère comme si l'auteur de l'*Estoire del Saint Graal* procédait à l'*ekphrasis* d'une œuvre existante, peut-être une peinture qui ornerait les parois de l'arche et dont le regard de l'évêque épouserait les contours dans un parcours de profonde méditation.

L'impression mentale qu'en aura gardé le lecteur ne sera pourtant pas celle d'une peinture, mais celle d'un tableau vivant, comme si les personnages, bien que statiques, étaient en chair et en os et que le sang coulât effectivement sur les instruments de la Passion, comme si la *semblance* christique débordait l'image pour se faire *demonstrance*, manifestation du divin. Sans surprise, l'analyse rhétorique du texte dévoile tous les ressorts de l'hypotypose. Le jeu des prépositions place l'homme spirituel au centre et l'entoure des cinq anges. La relation du centre à la périphérie produit un effet de rayonnement, souligné par le cercle des anges qui produit à son tour un effet de mandorle autour du personnage principal. L'énumération des cinq anges, appuyée sur un parallélisme syntaxique rigoureux, permet une saisie immédiate de l'ensemble, que l'emploi de l'imparfait et la désignation ordinale de chacun ne fait que souligner. Dès « li premiers », l'effet de liste s'enclenche, invite le lecteur à s'arrêter sur chacun des objets pour méditer sur les souffrances du Christ, puis laisse place à une saisie globale du tableau ou du moins de ses effets de structure. Ce dispositif ne parviendrait toutefois pas à s'animer si l'imparfait n'était pas relayé par de nombreux participes présents appuyés par le polyptote sur le mot *sanc*. Ainsi, les personnages, dans l'énallage de temps et dans la répétition, ne se contentent pas d'être rouges de la tête aux pieds, ils sont encore

¹⁵ ESG, § 112, l. 1-19, p. 73.

« ardans » afin que leur nature spirituelle se manifeste pleinement. Et, de la même façon, les armes et les instruments de la Passion ne sont pas *teints de sanc* mais *sanglanz*, marqués par une forme de surbrillance qui n'est autre que la manifestation ignée de leur caractère *esperitel*. La temporalité du texte est donc au centre de l'animation de l'image qui se constitue ainsi en un tableau vivant.

Mais le tableau vivant n'est, semble-t-il, que le premier point d'aboutissement de la méditation que le texte met en œuvre dans cette première vision. Le sang inonde peu à peu ce support statique parfaitement organisé où personnages et objets sont présentés selon un dispositif très concret : ayant pris forme (« degoutast ») et couleur (« vermaus »), il envahit globalement l'espace (autour de la préposition *jusques*) en laissant une impression d'immédiateté et d'instantanéité (« enchore vermaus »). Un voile de sang se déploie sur les ruines du tableau qu'il déconstruit : la description affiche ses cadres de façon ostentatoire, les artifices de la rhétorique se donnent à voir comme tels dans l'énumération et la répétition, le tableau prend chair dans l'hypotypose, jusqu'au moment où s'installe une logique nouvelle — visuelle¹⁶ ou iconique¹⁷ cette fois — qui à la fois exhibe les structures, les sape et les transgresse. Sous le voile du sang, le texte livre l'image dans toute sa brutalité, comme un être-là incontournable et fascinant :

La représentation ne vient pas s'inscrire sur un support. Elle est ce support, cette enveloppe mystérieuse, l'écriture ne venant qu'après, pour suppléer au trou noir de cet espace premier, à cette dépression, à cette néantisation constitutive de tout sens. La représentation est le mystère fait enveloppe, le retournement de la matérialité de l'enveloppe en structure immatérielle du mystère. Par ce jeu métonymique, la dimension incompréhensible du réel [ici, le mystère de la transsubstantiation] s'incarne, est figurée dans l'espace restreint et dominé, la surface désignable et structurable de la représentation. Cette enveloppe, cet écran qui se donne à voir comme surface et à comprendre comme métonymie, offre en pâture au regard l'altérité minimale d'un désir domestiqué.¹⁸

Parvenue à un degré paroxystique de visibilité, l'image est débordée par la vision. La méditation sur les *arma Christi* se fait contemplation de la Présence Réelle, l'image se retourne en figure, se *révolte* au sens étymologique du terme, pour incarner le mystère

¹⁶ Sur la définition du visuel, voir O. Boulnois, *Au-delà de l'image. Pour une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e-XVI^e siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

¹⁷ Stéphanie Katz définit l'iconique à partir de la *kénose* byzantine : « L'anéantissement radical du Fils loge le vide de la *kénose* au cœur de la forme sensible, tout en l'illuminant de la radiation de la réconciliation à l'heure de la résurrection. S'identifiant à ce double évidement, l'icône dit tour à tour le deuil et la résurrection, vide qu'elle est de la présence charnelle et réelle du Christ, mais pleine de son absence. L'absence du Christ dans l'icône, par le manque qu'elle incarne, produit l'essence même du visible iconique » (*L'écran, de l'icône au virtuel*, *op. cit.*, p. 28-29).

¹⁸ S. Lojkine, *L'écran de la représentation*, *op. cit.*, p. 25.

eucharistique.

Lorsque Joséphé lève une seconde fois les yeux vers l'arche à l'invitation de la voix du Christ, une seconde image s'est substituée à la première qui sert maintenant de décor. Les instruments de la Passion, jusque-là disséminés autour du personnage rouge, sont désormais à leur place dans une scène de crucifixion qui se déroule sur la croix portée par le premier ange :

Et il esgarda, si vit chel home cruchefié en la crois que li angeles tenoit ; et les cleus que il avoit veü tenir a l'autre angele vit es piés et es mains de l'home ; et si vit ke l'esponge li estoit apoée au menton : et il sambloit mout bien home qui a chele eure fust en angoisse de mort. Après esgarda Josephes, si vit ke la lanche qu'il avoit veü en la main au tierch angele estoit fichie tres parmi le costé de l'home cruchefiét, si en degoutoit tout contrevail la hanste uns ruisselés qui n'estoit ne tous sans ne toute iaue, et nepourquant, il sambloit estre de sanc et d'iaue. Et desous les piés au cruchefis vit ichele escüele ke Joseph, ses peres, avoit fait apporter en l'arce, si li estoit avis ke li sans des piés a crucefié degoutoit en chele escüele et ke ele estoit ja pres plaine, si sambloit a Joseph ke ele vausist verser et ke li sans en deüst espandre. Après li estoit avis ke li hom voloit chaoir a terre et que li doi brac li estoient ja escapé des cleus, si ke li cors s'en venoit a terre, la teste desous.¹⁹

Les mêmes procédés que précédemment concourent à construire la brutalité de l'image. Cependant, cette fois, le tableau s'anime d'un mouvement paradoxal, dans un présent pris entre l'imminence et l'accompli : l'écuelle est *sur le point* de verser, le sang *sur le point* de se répandre, l'homme *sur le point* de tomber à terre, mais les bras sont *ja* détachés des clous. Le jeu des modalisateurs et le choix des temps verbaux (l'imparfait d'aspect sécant, en particulier) imprime à l'image statique un mouvement improbable qui se donne pour imminent et accompli à la fois, en train de se dérouler et achevé, dans le même instant paradoxal qui donnait à l'image précédente son énergie. Dans l'affaissement du corps, le tableau de la Passion est à son tour débordé pour devenir figure de l'effusion de la grâce eucharistique²⁰, et les deux espaces scéniques — celui de la Croix et celui dans lequel évolue Joséphé — semblent pouvoir fusionner. Le moment de la fusion des deux espaces sera toutefois le moment où se révélera leur différence fondamentale et leur être profond, l'un devant rester humain malgré son élévation aux choses de l'esprit, l'autre étant spirituel,

¹⁹ ESG, §113, p. 74.

²⁰ Sur la « descente » du Christ, voir D. Simic-Lazar, « Le Christ de Pitié vivant. L'exemple de Kalenic », *Zograf*, 20 (1989), p. 81-94. Le motif de la descente ne va pas sans rappeler le récit de l'étreinte du Christ dans lequel Bernard de Clairvaux aurait vu le Christ descendre de la Croix pour venir l'embrasser alors qu'il priait devant un crucifix (voir Mireille Séguy, *Les Romans du Graal ou le signe imaginé*, Paris, Champion, 2001, p. 192).

malgré son apparence charnelle²¹.

De la même façon qu'un voile de sang venait recouvrir le tableau de la première vision, ce qui apparaît ici dans le paroxysme de la vision, c'est la frontière qui à la fois sépare et réunit les deux espaces humain et divin. L'échec de la fusion signe le moment de la révélation de l'interface paradoxale où s'approfondit la réalité de l'Incarnation du Christ et où se joue le passage de la représentation de la Crucifixion à la figuration du mystère eucharistique. Comme le voile de sang, l'interface (surface, plan, lieu de jonction) qui apparaît dans le geste de Joséphé lors de l'effondrement du corps du Christ a maille à partir avec l'espace et avec le temps ; elle partage les qualités de l'hostie, « objet témoin d'un présence-absence » qui, dans l'imaginaire des prédicateurs, devient, au XIII^e siècle, la figure de l'accomplissement de toute l'histoire du salut²². Dans le texte, voile, frontière et hostie, « presque objets, presque signes »²³, ne constituent finalement que des modalités différentes d'un même *écran*, « point de suture dans l'image entre le figurable et la figure », « capable d'ouvrir les imaginaires en refusant de les maîtriser »²⁴ et de « produire un autre type de sens »²⁵.

Que penser, à partir de là, du choix de l'enlumineur du manuscrit 344 de représenter la vision de Joséphé par la simple mention d'un voile au-dessus de l'Arche fermée ? En choisissant ce motif, l'enlumineur laisse de côté la dimension liturgique de la scène et sa représentation par l'élévation de l'hostie devenue métonymie de la messe. Il évite, de même, la formule iconographique qui place l'Enfant ou le Crucifié entre les mains du célébrant pour signifier la Présence Réelle ; et il élude les thèmes du Christ de Pitié ou du Crucifié qui

²¹ Joséphé doit rester sur son plan de réalité de la même façon que Lancelot sera repoussé par un souffle brûlant lorsqu'il voudra aider le ministre de la messe à supporter le poids de l'homme souffrant au moment de l'élévation (*Queste del Saint Graal*, éd. Pauphilet, Paris, Champion, 1980, p. 255).

²² L'imaginaire des prédicateurs se tourne tout entier, à partir du XIII^e siècle, vers « la considération des saintes espèces en elles-mêmes, comme la quintessence du mystère du salut », et engage les fidèles à regarder, outre le pain et le vin au moment de l'élévation, les images matérielles de la crucifixion pour en nourrir leur propre méditation. Sur cette question, voir N. Bériou, « L'eucharistie dans l'imaginaire des prédicateurs en Occident (XIII^e-XV^e s.) », dans *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident op. cit.*, p. 879-925 ; citations p. 906.

²³ Selon les termes de Stéphane Lojkin (*L'écran de la représentation, op. cit.*, p. 10).

²⁴ Ce sont les définitions de l'écran de **Stéphanie** Katz (*L'écran, de l'icône au virtuel, op. cit.*, p. 17 et 18).

²⁵ J'emprunte à S. Lojkin sa définition de l'écran : « Si l'écran est toujours presque un objet, il peut prendre de multiples formes ; c'est sa fonction dans la représentation qui permet au critique de le désigner comme écran, soit qu'il lui serve de support, soit que, au seuil de l'espace virtuel qu'il ouvre, il marque matériellement la limite, le passage, la cristallisation. La fonction de l'écran est double : en délimitant l'espace de la représentation, en circonscrivant dans l'espace vague du réel un espace restreint de dépression et, dans le même temps, de cristallisation du sens, l'écran fournit le dispositif de la scène, ou le cadre de l'énonciation. Par là même, l'écran théâtralise, image le sens. Il ne définit pas seulement l'espace ; il est aussi le support d'un passage fugitif, d'un échange du textuel et de l'iconique, d'une logique du discours et d'une autre logique productive de sens, plus erratique, subversive souvent, immédiate et incontrôlable, s'appuyant sur l'image, le geste et le corps, l'effusion et la communication sensible. L'écran donc, délimite un espace et produit un autre type de sens. Tout l'enjeu sémiologique est là : ce qui se représente ici, et d'ailleurs ce qui toujours essentiellement se représente, ne peut se modéliser selon une logique de discours » (S. Lojkin, *L'écran de la représentation, op. cit.*, p. 10).

rendraient compte du support de la méditation de Joseph et non pas de sa vision²⁶. En choisissant le motif du voile, il s'attache, comme le texte, à *figurer* le mystère en représentant l'interface qui unit et sépare le divin de l'humain, à montrer le moment où se produit « le retournement de la matérialité de l'enveloppe en structure immatérielle du mystère »²⁷. Il emprunte un motif capable de dire la Présence Réelle, mais ajoute au caractère sacramentel du voile, figure de la chair-même du Christ, une connotation qui relie fortement l'eucharistie à l'Incarnation. Et si on le rapporte à la série de lettrines qui ouvrent l'*Estoire*, le voile rejoint alors la Vierge de l'Annonciation (f. 8), mère de Dieu, figure de la réalité de l'Incarnation, annonce de la Passion, et préfiguration de la grâce du Saint Esprit qui se répand sur tous les humains et se perpétue à travers l'eucharistie. Il rejoint également le trône de grâce (f. 9), qui insiste moins sur la Trinité que sur « la mort sacrificielle du Fils que le Père présente au monde pour le salut »²⁸, et qui se trouve largement lié à l'eucharistie²⁹. Il rejoint, enfin, l'arbre courbé du songe d'Evalach (f. 10) et le corps effondré de la descente de croix (f. 4) qui, dans le même mouvement paradoxal de descente (kénôse) que le Christ de la vision de Joséphé, figurent à la fois la mort et la gloire du Christ, l'Incarnation et la Rédemption. Ainsi associé aux représentations des autres mystères chrétiens par le jeu des connotations, le voile prend l'ampleur d'une figure totale qui joue des ressorts de l'*historia* — au sens herméneutique du terme — pour réunir Annonciation, Trinité et Passion autour du pivot de l'Incarnation afin de rendre visible toute l'économie du salut.

Dans le manuscrit français 344 de la BnF, la représentation des mystères chrétiens par le texte et par l'image dépasse donc largement le cadre du catéchisme des rois sarrasins et de la représentation de la Présence Réelle dans l'eucharistie. Elle engage la conception du Graal qui est à l'œuvre dans le roman et travaille à fonder la vérité de l'œuvre et son interprétation dans la réalité de l'Incarnation pour faire du roman une *estoire* à proprement parler et adosser le grand cycle du *Lancelot-Graal* à l'histoire du salut. Dès lors, si le Graal n'apparaît pas dans le folio 11v, ce n'est sans doute pas parce que l'arche n'est pas encore ouverte ou que la

²⁶ Voir E. Panofsky, « *Imago pietatis*. Contribution à l'histoire des types du “Christ de Pitié” / “Homme de Douleurs” et de la “Maria Mediatrix” », dans *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Flammarion, 1997 [première édition, en anglais, 1927] (indiquer la première édition), p. 13-28 ; et H. Belting, « Le portrait du Dieu mort », *L'image et son public au Moyen Âge*, Paris, Gérard Montfort, 1998 [première édition allemande 1981].

²⁷ S. Lojkine, *L'écran de la représentation*, op. cit., p. 25.

²⁸ G. Schiller, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, Gütersloh, G. Mohn, 1983, t. 2 (Die Passion Jesu Christi), p. 135. Sur le trône de grâce, voir F. Bøspflug, « Eucharistie et Trinité dans l'art médiéval d'Occident (XII^e-XV^e siècle), dans *Pratiques de l'eucharistie*, op. cit., p. 111-1167.

²⁹ D'après F. Bøspflug, le trône de grâce porte une connotation eucharistique aux XII^e et XIII^e siècles par le lien étroit qu'il entretient avec l'illustration du *Te igitur* et la récurrence de son apparition à l'ouverture du Canon de la messe dans les missels (*ibid.*, p. 1133).

vision n'a pas commencé, c'est bien plutôt parce que le Graal de la scène de l'Arche n'est plus, ou plus seulement, la relique de la Passion représentable sous la forme d'une écuelle³⁰. Il est devenu *écran*, support des *esperiteus demoustranches*, et figure de l'Incarnation. Mi-signe-mi-objet, il est le point d'articulation entre la table de la Cène et la Table Ronde, le pivot de l'*estoire*, et le lieu dynamique de cristallisation du sens du roman.

³⁰ Comme il le sera sous les yeux un peu trop empressés de Mordrain au folio 26a-1.