

EKPHRASIS : LE CAS DU *LANCELOT-GRAAL*

by

ALESSANDRA MARIA PIRES

(Under the direction of Dr. Catherine M. Jones)

ABSTRACT

The main focus of this dissertation is the analysis of the rhetorical figure of ekphrasis, i.e., the description of works of art inscribed in literature, in light of the thirteenth century French prose romance. My intent is to pursue the concept of ekphrasis from Antiquity through the Middle Ages, starting with Horace's *Ars Poetica* and Philostratus's *Imagines* and their aesthetic repercussions in the medieval world, as a means of observing the changes that this figure underwent, especially with regard to its role inside the romance. I analyze the interaction between literature and the visual arts as it unfolds in the literary work, using a phenomenological approach. Finally, I illustrate my analysis by taking examples from the thirteenth century Lancelot-Grail cycle, also known as the Arthurian Vulgate.

INDEX WORDS : Ekphrasis, Lancelot-Grail, Phenomenology, Thirteenth-Century French Aesthetics, France, Medieval French Literature

EKPHRASIS : LE CAS DU *LANCELOT-GRAAL*

by

ALESSANDRA MARIA PIRES

B.A. Pontificia Universidade Católica, Rio de Janeiro, Brazil, 1990

D.E.A., Université de Nice, France, 1997

A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia

In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

ATHENS, GEORGIA

2004

© 2004

Alessandra Maria Pires

All Rights Reserved

EKPHRASIS : Le cas du *Lancelot-Graal*

By

ALESSANDRA MARIA PIRES

Major Professor : Catherine M. Jones

Committee : Doris Kadish
Anna Klobucka
Jonathan Krell
Timothy Raser

Electronic Version Approved :

Maureen Grasso
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May 2004

DEDICATION

To my parents, Poty and Alexandre who always supported and encouraged me.

To my mother, a painter, whose artistic eye taught me that

sine oculus vita est nihil ;

To my father, whose stoic and epicurean life style taught me to live in the present and to

understand that *alea jacta est* ;

To my brother, Fabiano, who gives me strength and hope in the future, and is the one to share

our family memories ;

To Brian, for his unconditional love.

ACKNOWLEDGEMENTS

My most sincere and humble gratitude goes to Dr. Catherine M. Jones, who has been an invaluable mentor throughout this long process. Professor Jones combines several qualities that contributed immensely to my education : two of these were crucial in my gradual becoming aware of the mysteries of academics. Dr. Jones possesses a deep and insightful knowledge of her scholarly specialty, combining that with a genuine integrity in regards to her research and her care for her students' own work. Dr. Jones' enthusiasm, attention to detail and rigorous style outlined early on the path to be followed and allowed me to delve into the medieval world, a dream I had long entertained.

I also would like to thank *vivement* the members of my committee, Drs. Doris Y. Kadish, Anna Klobucka, Jonathan F. Krell and Timothy Raser, whose comments, suggestions and careful reading have been truly appreciated at all stages of the dissertation. I learned a great deal from their perspective and insights.

My deep gratitude also goes to Professor Carmen Chaves Tesser, who has entrusted me entirely with my work, and who also invited me to be a part of the great experience that is the Portuguese Language School at the Middlebury College, and has been a caring advisor throughout my research.

My thanks go to Michael Casuccio and Jerry Daniel in the computer lab of the Department of Romance Languages at The University of Georgia who helped me by providing valuable technical support.

Finally, my heartfelt thanks to Steven Crawford who kindly revised these lines.

TABLE OF CONTENTS

	Page
Acknowledgements.....	v
 CHAPITRE	
I. Introduction	1
II. De l'Ekphrasis et de ses histoires	11
II.1. Étymologie(s) et Histoire(s)	11
II. 2. La notion de l' <i>ut pictura poesis</i> et d'autres éléments descriptifs : l'Antiquité et le Moyen Age	19
II.3. Philostrate: comment la tradition ancienne de l'ekphrasis est pertinente	33
III. L'Esthétique Médiévale	52
III. 1. L'esthétique médiévale : le XIIIe siècle en art et en littérature	52
III.2. Des <i>illiterati</i> et de la nécessité des images	72
III.3. Des variations des ekphrasis: les enluminures	85
III.4. Pour une phénoménologie de l'ekphrasis	95
IV. Le <i>Lancelot-Graal</i> : repères diégétiques et esthétiques.....	100
IV1. Introduction au cycle	100
IV.3. La quête du Graal ou l'interpénétration du mystique et de l'esthétique	116
IV.2. Etat présent des recherches	121

CHAPITRE

V. Ekphraseis : Une trinité traverse le cycle : des corps, des arts et du mystique	132
V.1. Ekphraseis des corps	132
V.2. Ekphraseis d'oeuvres d'art, d'architectures et de peintures	148
V.3. Ekphraseis mystiques : du <i>Graal</i> et d'autres visions	169
VI. Conclusion	180
VIII. Bibliographie.....	183

CHAPITRE I

INTRODUCTION

« (...) l'imagination est toujours, (...) puissance de visibilité »
(Dufrenne 436)

L'objectif central de cette thèse consiste à interroger les aspects visuels qu'un texte littéraire présente; à l'instar de cette proposition, il nous faut remarquer que ces aspects visuels seront examinés à l'image de la figure de rhétorique de l'ekphrasis, figure qui apparaîtra comme *leitmotiv* et essence de notre recherche. Nous comprenons que l'ekphrasis, de nos jours, est généralement définie comme une figure de rhétorique, dont le but est de « décrire une oeuvre d'art ». ¹ Pourtant, ce que nous souhaitons entreprendre au long de cette thèse, c'est, tout d'abord, d'étendre cette définition prédominante, qui se limite aux correspondances entre une oeuvre visuelle et son corrélat descriptif, à une autre plus large, qui comprendrait l'ekphrasis comme une description artistique, mais une description de l'art qui se déploie non seulement en couleurs, objets, lumières, mais aussi en visages, corps ou voire en une foi mystico-religieuse. Bref, nous proposons une définition de l'ekphrasis qui combinerait l'art conventionnel à d'autres éléments imbriqués dans le champ de l'art qui pourraient échapper au lecteur désavisé, i.e., un domaine esthétique qui ne se limiterait point aux remarques plus éclairées, aux débats autour de la question du goût universel, aux

¹ Le dictionnaire « Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory » définit ainsi le terme : « (Gk 'description'). This very broad term has been limited to some to the description of art-objects, and even to the self-description of 'speaking' art-objects (objects whose visual details are significant). A more generous account would define *ekphrasis* as virtuosic description of physical reality (objects, scenes, persons) in order to evoke an image in the mind's eye as intense as if the described object were actually before the reader » (ed. Cuddon 252).

évidentes présences artistiques telles qu'une peinture ou une tapisserie. Nous désirons élargir le domaine esthétique à d'autres domaines, suivant un modèle sensoriel, un modèle qui envisagerait l'oeuvre d'art comme étant celle qui touche à un sens qui la déborde. Dans ce cadre assez élargi de l'esthétique, il se peut que même la nourriture soit susceptible de devenir un objet d'étude ; nous avons pourtant décidé pour une division en catégories qui suggèrent un sens : des corps, des oeuvres d'art et des éléments mystiques. Ces catégories sont proposées car autrement il serait exhaustif de souligner chaque élément possible dans un champ aussi vaste que celui présenté.

Il est encore nécessaire de préciser que la définition d'ekphrasis que nous souhaitons adopter remonte à l'Antiquité et s'avère en définitif plus large que celle admise parmi la critique contemporaine. L'ekphrasis, telle que nous la comprenons dans le cadre de cette thèse, se situera dans ce que nous avons convenu d'appeler *la frontière de l'oeuvre d'art*. Cela dit, la définition d'oeuvre d'art à laquelle nous ferons appel inscrit l'ekphrasis en ce lieu qui dépasse l'idée d'un tableau ou d'une sculpture, et en l'occurrence s'installe dans l'objet esthétique, objet aperçu à la fois par les personnages, par les lecteurs et par tous les actants de l'oeuvre en question. L'oeuvre d'art telle que nous abordons ici, assume également un aspect mondain, banal, et sous cette qualification, elle s'inscrit également dans un devenir perpétuel, dans la mesure où elle se soustrait à l'attendu, tout en se donnant comme l'inattendu, qui ne néglige point l'aspect quotidien – elle se donne ainsi sous formes diverses, telles que : des visages, des corps, des chevaux, des bâtiments, des reliques. En outre, notre objet esthétique incarne des rôles aussi divers que celui d'une femme, de sa chevelure, d'un calice, d'une simple boîte ou d'une nef. Suivant notre raisonnement, ce dont il s'agit de remarquer, c'est que l'ekphrasis subit une transformation de l'Antiquité, en passant par le Moyen Age, jusqu'à

ce XXI^e siècle débutant. Encore faut-il délimiter pour le lecteur, que notre intérêt demeure exclusivement le XIII^e siècle ; en l'examinant, nous maintiendrons cependant, un regard porté vers l'Antiquité et par conséquent, vers les rhétoriciens experts dans l'exercice virtuose de l'ekphrasis.

Il s'agira de présenter tout d'abord les différentes caractéristiques de l'ekphrasis ainsi que ses aspects distincts, en la situant à la lumière de la période proposée, i.e., le treizième siècle, siècle où le cycle *Lancelot-Graal* fut écrit, cycle duquel nous allons retirer des exemples, i.e., la *matière* qui constituera notre schéma pour une catégorisation des ekphrasis. Notons d'ores et déjà que l'importance de ce cycle, entre autres, se traduit dans la prédominance de la prose sur les vers, d'une prose qui s'impose de par l'existence même du cycle dans un XIII^e siècle changeant. Car souvenons-nous que le *Lancelot-Graal* se donne comme une ré-écriture et une amplification de la matière arthurienne en vers ; en effet, nous avons affaire, *grosso modo*, à un récit qui remonte aux origines de la notion du Graal et qui se termine par la chute du royaume du roi Arthur. Le *Lancelot-Graal* est connu par d'autres appellations, tels que le cycle de la Vulgate ou le Cycle de Gautier Map. D'après les commentaires de *The Arthurian Encyclopedia*, publiée en anglais par Norris Lacy, l'un des grands spécialistes du sujet, le cycle personnifie le reflet d'une société en mouvance, subissant une transformation qui s'initie dans le roman courtois pour aboutir dans un roman d'approche mystique, qui se traduirait dans la quête du Graal. Voilà ce qu'affirment les spécialistes de la renommé Encyclopédie :

one of the major literary monuments that mark the shift from verse to prose in the writing of Arthurian romance. In the twelfth century, when Chrétien de Troyes was composing his now-classic chivalric tales in verse, prose was

reverse largely for translations of Latin works (...) In the thirteenth century, prose became the medium of vernacular chronicles (...) When authors begin to cast the Arthurian material into prose around 1210, the scope of these tales becomes simultaneously more historical and more religious : the focus shifts from the courtly knight to the Grail quester, and the material is organized into cycles of tales that attempt to recount the entire history of the Grail from its origin in the Passion of Christ to the successful accomplishment of the quest by the chosen hero. (*The Arthurian Encyclopedia* 609)

Il est certain que la quête du Graal se prête à l'omniprésence d'objets mystiques, des combats dont le but était le calice sacré, enfin la quête demeure susceptible à l'introduction des descriptions représentatives et de la recherche du graal et de la nôtre en tant que lecteurs. Nous reviendrons à quelques détails concernant la construction du cycle dans le chapitre III.

Un autre sujet digne d'être interrogé, est celui qui envisage la nécessité d'une thèse portant sur l'ekphrasis au Moyen Age, suite à la sortie d'une étude consacrée au sujet publiée en 1992. Nous faisons référence au livre de Linda Clemente: *Literary Objets d'Art: Ekphrasis in Medieval French Romance 1150-1210*. Afin de démontrer la validité de la présente étude, nous ferons quelques remarques à propos de cette oeuvre. Malgré la parenté de thèmes associés à l'ekphrasis, Linda Clemente limite néanmoins son analyse à trois romans, qui datent du XIIe siècle : *le Roman d'Eneas, Erec et Enide*, de Chrétien de Troyes et *L'Escouffle* de Jean Renart. Dans son ouvrage, Linda Clemente choisit de traiter des moments précis d'ekphrasis, des morceaux détachés dans ces trois textes, comme base pour sa recherche. Elle explique son objectif ainsi :

The *Eneas* poet, [...] limits his description to the ornate architecture of two burial monuments, one very large and one smaller [...] Chrétien includes two ekphrasis in *Erec et Enide* : a carving on the saddle bows of Enide's horse, which depicts famous episodes from Virgil's *Aeneid* or from the *Roman d'Eneas* [...] and Erec's coronation robe, decorated by four fairies with the four disciplines of the quadrivium. Jean Renart also incorporates an intertext in his *Escouffle* : a precious cup elaborately decorated with scenes from the different versions of *Tristan et Yseut*. (5-6)

La recherche de Clemente diffère pourtant de la nôtre. Premièrement, l'auteur développe son étude, considérant le phénomène de l'ekphrasis en tant que *mise en abîme*, tout en essayant de retrouver dans le texte des liens intertextuels avec le Nouveau Roman : « By definition ekphrasis does not differ essentially from and forms a sub-category of the much more comprehensive New Novel structure » (5). Clemente définit l'ekphrasis dès le premier chapitre de son livre comme une pièce plutôt ornementale, voire détachable qui appartient au texte, « Although separable pieces – their omission would do little damage to the narrative » (9).² Et l'omission qui ne poserait pas de problèmes au texte est abordée de manière quasi uniquement formelle: « A formal structure within a formal structure, it draws attention to itself as an artwork within an artwork » (Clemente 9). En parcourant ses objectifs, l'auteur envisage moins d'examiner l'histoire du concept « ekphrasis » et de vérifier sa portée historico-textuelle [comme c'est le cas de cette thèse], que d'analyser les exemples proposés,

² C'est la même idée que suggère le critique Philippe Hamon : « Il s'agit donc d'un beau développement 'détachable' (*ek*), la partie d'un texte qui décrit artistiquement un objet déjà constitué comme une oeuvre d'art. On comprend donc que s'y ébauchent à la fois une conception de la description littéraire comme valeur autonome, comme morceau de bravoure indépendante où s'inscrit une sorte de métalangage incorporé (une 'mise en abyme' de l'oeuvre d'art) (*La Description Littéraire* 8).

toujours sous le signe de la définition étroite, plutôt récente de l'ekphrasis, telle qu'elle est conçue dans la contemporanéité. Autrement dit, la discussion de Clemente gravite autour de la figure de l'ekphrasis en tant qu'une « literary description of *objets d'art* » (Clemente 6). La vision de Clemente se concentre volontiers sur une critique littéraire de la narration, ne se penchant point sur d'autres questions théoriques telles qu'une approche phénoménologique, par exemple, à laquelle la présente étude touchera. Clemente ne met pas l'accent sur une analyse en détail du fonctionnement de l'ekphrasis dans le monde médiéval et de la possible influence de l'ekphrasis ancienne, comme nous le prétendons faire ici. Il faut faire justice en soulignant que Linda Clemente a produit un livre qui se faisait nécessaire à un moment où l'on disposait d'un nombre restreint d'études sur l'ekphrasis au Moyen Age (le livre date de 1992), et rien que pour cela, l'auteur ne manque pas de mérites. Il reste cependant que le livre ouvre des chemins / schémas non exploités, laissant donc un espace pour une autre étude de la figure de rhétorique, étude qui propose la recherche d'autres voies et d'autres textes.

Il est ainsi que nous fonderons notre étude sur la définition de l'ekphrasis proposée par les critiques d'art de l'Antiquité, critiques qui ont pris Philostrate de Lemnius, sophiste du IV^e siècle, comme modèle ekphrastique par excellence, modèle qui justifiera, à sa manière, la prémisse horatienne de l'*ut pictura poesis*, i.e., la correspondance entre les deux arts : peinture et poésie - (voir chapitre I pour une explication en détail) - en la rendant vraisemblable et réelle. Maints rapports entre les beaux-arts et la littérature furent établis au long des siècles. Tout de même le Moyen Age, de par son usage de l'allégorie, par exemple, a su saisir et évoquer une corrélation entre les champs artistiques; le XIII^e siècle n'oublia pas non plus de démontrer la nécessité de traduire ces rapports, car l'image du Graal par exemple, résumerait ce désir de transposer un goût esthétique-religieux vers un objet.

Au cours de ce travail, nous privilégierons le statut de l'ekphrasis au XIII^e siècle, moment où le cycle *Lancelot-Graal* fut écrit, moment encore, comme nous l'avons remarqué, où la prose s'imposa dans le récit littéraire; c'est la période, il ne faut pas oublier, concomitante à l'âge gothique dans les arts, âge qui, de par son désir de visibilité, de lumière et de transition d'un moment d'abstraction vers un moment de mysticisme, apportera ses influences à la littérature.

Il est ainsi que le chapitre I s'occupera initialement d'une analyse de l'ekphrasis en tant que figure, analyse qui devra porter sur l'étymologie et l'histoire du mot. Par la suite dans le même chapitre, la notion de l'*ut pictura poesis* et son importance dans le cadre d'une discussion visuelle / littéraire sera illustrée. Nous insisterons sur le rôle précurseur de la formule d'Horace, lorsque le poète, né en 65 av. J.-C., déterminait qu'« il est ainsi de la peinture, comme il est de la poésie ». Cette formule restera dans les esprits à travers les siècles ; l'influence d'Horace se fera voir dès la littérature ancienne, avec des exemples comme les *Descriptions* de Lucien et les *Images* de Philostrate; à travers les âges, évoquant des échos qui jaloneront au long du Moyen Age, où la notion de l'*ut pictura poesis* sera reprise dans l'élaboration et la présentation des ekphraseis. Il faudra, selon ce raisonnement, introduire celui qui fut considéré le premier critique d'art, Philostrate de Lemnius, sophiste de l'Antiquité, auteur qui aura contribué à lancer la vogue de l'ekphrasis et à la transmettre en utilisant à la fois deux concepts fondamentaux pour notre analyse de l'esthétique médiévale: la beauté et la pédagogie. Il s'avère que le beau chez Philostrate ne se trouve pas subsumé aux idées classiques traditionnelles du Bien, partant, il se fonde sur un art rhétorique qui veut se montrer en tant qu'art naturaliste, au point de songer à rendre réel, voire vrai, le monde de la littérature, cela par le moyen de sa description de fresques. Rappelons-nous que pour les

sophistes, le regard avait la grande responsabilité de traduire les mots en images : le monde dépourvu de mots serait vide ; dépourvu d'images, il serait pauvre. L'historien de l'art J. Elsner a remarqué à propos des ekphraseis, sa condition d'évoquer le monde visible de forme tangible: « ekphrases are a superb source for examining how Greeks and Romans looked at art, because ekphrasis is essentially concerned with evoking the vividness of vision, that is, evoking how art is viewed » (Elsner, *Art and the Roman Viewer* 27-28). Donc, nous pouvons observer que, déjà à l'Antiquité, le regard s'interpose aux paroles ayant pour but le privilège de la vue. S'il est indiscutable que les sophistes avaient la parole comme préoccupation majeure, il est néanmoins clair pour nous, que, pour que la parole se fasse vivante, l'image était un facteur indispensable. Car comment visualiser les mots, sinon par l'imagination transposée en regard qui voit et se fait voir?

Suite à la présentation de la problématique de l'ekphrasis, le chapitre II traitera de l'esthétique du Moyen Age, plus particulièrement celle du XIIIe siècle, pertinente de toute évidence dans le cadre des ekphraseis retrouvées au long du *Lancelot-Graal*. Tout d'abord, une vision générale de la mentalité esthétique de l'époque sera discutée afin de mettre en contexte les éléments qui se reporteraient aux ekphraseis: un exemple se traduit dans le besoin qu'avait la communauté de la période en question de ces images, et en l'occurrence, des enluminures des manuscrits. La nécessité des images s'expliquera par l'existence de cette masse de gens qui furent les illettrés dans un monde où même des rois n'étaient pas souvent éduqués dans le latin, la langue des cultivés. Les images sacrées ainsi que les images des manuscrits, i.e., les enluminures, proposent une vision du monde de l'époque qui, d'une façon quelque peu surprenante, transgresse l'opinion des classes dominantes : le clergé ou la noblesse. Ce que les scribes faisaient dans les marges des manuscrits, des figures tordues, des

bêtes, des singes et d'autres aspects qui ne s'accordaient guère à l'écriture même, furent analysés par l'historien de l'art Michael Camille, comme l'élément de marginalité dans ces manuscrits. En marge, des symboles grotesques, au centre, le texte que lisaient des personnages éduqués : des ekphraseis dans le sens transgresseur, qui à la limite voulaient dire l'indicible, critiquer les classes dominantes ?

A la lumière d'une analyse phénoménologique, nous tâcherons de comprendre la portée du corps dans ce monde de sens visuels. Notre intention demeure celle d'explorer un champ artistique qui s'interpose au domaine littéraire. Ce domaine artistique qu'est la littérature, lorsqu'elle s'infiltré dans le monde de beaux-arts, nous ouvre la vue à l'image d'un monde caché derrière un mur de préjugés, connu couramment comme « dark ages ».³ Bien au contraire, nous verrons que le XIIIe siècle, malgré les idées préconçues liées à l'art gothique, art plein de monstres, de gargouilles, de crainte de l'enfer, fut quand même un siècle caractérisé avant tout par la lumière et par ses rayonnements.

Dans le chapitre III, nous introduirons quelques éléments nécessaires pour une compréhension générale du cycle du *Lancelot-Graal*, y compris des études qui ont été faites jusqu'à ce moment pertinentes à la recherche de l'ekphrasis dans la littérature du XIIIe siècle. De ce cycle aussi vaste que complexe, nous nous contenterons de présenter des parties-clefs afin de le situer et de proposer des bases pour repérer ce qu'on nommera d'ores et déjà la *présence ekphrastique*. Il est essentiel de souligner que l'objectif de cette thèse ne repose

³ Les littéraires ont souvent essayé de mettre en question cette vision de 'dark ages' qui semble se conformer au Moyen Age. Ernst R. Curtius a remarqué dans son étude monumentale que ce préjugé se doit au manque de connaissance d'une littérature médiévale : « En 1922, Troeltsch pouvait dire avec raison : 'La civilisation du Moyen Age est encore à décrire'. Cette constatation est toujours valable pour aujourd'hui. Elle ne peut être décrite en effet, car sa littérature latine est encore insuffisamment explorée. En ce sens, le Moyen Age reste pour nous aussi obscur qu'il le paraissait – faussement d'ailleurs – aux humanistes italiens' » (*La littérature européenne et le Moyen Age latin* 47).

nullement sur une étude détaillée de manuscrits divers ou bien sur une étude exhaustive du cycle en question. Nous souhaitons soulever des aspects qui contribueront à la recherche d'un chemin qui aboutira dans les catégories ekphrastiques proposées.

Le chapitre IV proposera enfin une classification des ekphraseis repérées tout au long du *Lancelot-Graal*, en les organisant de façon à retrouver un sens, autour duquel se situe ce qu'on appelle le gothique littéraire. Trois types d'ekphraseis y seront discutées, à savoir, celles qui représentent des corps, celles qui décrivent des œuvres d'art elles-mêmes, dans le sens traditionnel du terme, et enfin des ekphraseis mystiques, liées souvent à la quête du Graal.

Au lieu de proposer une clôture, notre étude finira par poser des questions, qui nous emmèneront au-delà du Moyen Age, envisageant une analyse des effets de l'ekphrasis sur le récit.

CHAPITRE II

De l'Ekphrasis et de ses histoires

II. 1. Introduction : Étymologie(s) et Définition(s)

« [...] C'est une belle qualité que de présenter les choses dont nous parlons avec une telle clarté que nous croyions les voir »

Quintilien

« Le bonheur de l'image, c'est qu'elle est une limite auprès de l'infini »

Maurice Blanchot

Nous souhaitons introduire tout d'abord les notions essentielles qui permettront la compréhension de l'ekphrasis dans le contexte que nous envisageons. Car si le mot ekphrasis paraît de simple définition, cela n'est qu'une apparence qui masque les différents niveaux qui l'entourent. Ainsi faut-il dire que nous avons décidé d'aborder les éléments théoriques de cette figure de rhétorique. En saisissant les définitions de l'ekphrasis, le travail d'application du mot aux textes littéraires proposés surgira de manière plus vivante aux yeux du lecteur. Par la suite, nous considérerons l'*ut pictura poesis* horatienne et l'importance de cette formule dans le débat de la description visuelle dans un texte littéraire. La formule, comme nous le verrons, occupe une place indispensable pour notre débat. La troisième partie de ce chapitre portera sur Philostrate de Lemnius et la tradition ancienne de l'ekphrasis. Certes, le travail d'un sophiste de l'Antiquité semble à première vue dépasser le cadre de notre discussion.

Toujours est-il que les célèbres *Images* de Philostrate nous permettent d’entrevoir, déjà à l’Antiquité, la nécessité d’un atout visuel dans l’éducation des jeunes. Le Moyen Age n’oubliera point cette leçon, selon laquelle une image peut valoir plus que des mots. Nous savons que les mots étaient la source privilégiée des sophistes, ce qui pourrait causer un doute sur la valeur que nous souhaitons consacrer à l'image. Tout de même le lecteur comprendra la nécessité de la recherche du visuel dans le cadre ancien, car sans images, les mots eux-mêmes se retrouveraient éparpillés dans le vide.

Dans son article « Ekphrasis: Introduction », Mario Klarer atteste de l’air de surprise sur les visages de ses collègues lorsque le mot « ekphrasis » était évoqué dans des cercles littéraires (1). Après des années de recherche, le critique finit par choisir des termes moins intimidants afin d’en discourir, en admettant tout de même que la situation de méconnaissance généralisée aurait changé depuis les dernières dix années. Pour Klarer, le terme « ekphrasis » finit par gagner une certaine popularité, grâce à un nombre d’études qui avaient l’ekphrasis pour titre ou bien se concentraient sur le phénomène de l’ekphrasis en tant qu’études interdisciplinaires. James Heffernam fait remarquer tout de même que malgré une popularité récente, il reste surprenant que le mot « ekphrasis » ne fasse qu’une rare apparition dans un tome spécial consacré aux études de poèmes sur des peintures (« Ekphrasis and Representation » 298). Nous ne saurions donc aborder un sujet comme l’ekphrasis sans formuler une première définition élémentaire. Au cours de ce chapitre, nous tâcherons de fournir des aspects qui constituent la figure de rhétorique en question ; ceux-ci seront présentés et évalués selon leurs capacités de produire des outils de recherche et encore, selon leur pertinence aux textes définis dans notre recherche.

Les dictionnaires de termes littéraires suggèrent une approche initiale au terme, qui se fait nécessaire, afin d'entamer notre processus. En les lisant, nous reconnaissons le mot ekphrasis ainsi défini, de manière abordable: « The intense pictorial description of an object » (*Dictionary of Literary Terms* 252). Néanmoins, le désir d'aller plus loin requiert une autre approche un peu plus sophistiquée, nous renvoyant à l'étymologie du mot. Le mot ekphrasis retrouve ses origines dans la langue grecque: εκφράσις: « *ek*, out, and *phrazein* 'to speak' » (Klarer 1). Cette signification renvoie également à une autre qui semble s'y apparenter, i.e., la *descriptio*, un mot latin à propos duquel s'est fait couler beaucoup d'encre et dont on reparlera bientôt. Enfin, disons qu'en utilisant ces définitions et ces exemples comme prélude, nous nous permettrons de dire que l'ekphrasis telle que nous avons l'intention d'aborder, se situe *grosso modo* dans la sphère des rapports existants entre l'aspect visuel et l'aspect écrit d'un objet donné. Néanmoins, cet aspect visuel ne s'avère forcément point de nature artistique au sens restreint de ce mot. Le phénomène visuel peut s'étendre à certains thèmes ayant une signification esthétique dans l'œuvre. Alors que l'ekphrasis se donne en général, dans la critique contemporaine, comme la description d'un tableau ou d'une sculpture tout court, ici, nous souhaitons insister qu'il s'agira des descriptions artistiques dans un sens plus large.

Le critique Claus Clüver discute dans son article savant « Quotation, Enargeia, and Ekphrasis », l'histoire du concept, l'origine grecque du mot ekphrasis et ses significations possibles. Les nuances du verbe '*phrazein*' y sont relevées. Ce verbe peut signifier « montrer » dans un discours donné ; tandis qu'*ekphrazein*' s'avère une version du verbe signifiant « montrer très clairement ». L'ekphrasis se donne encore comme un terme de rhétorique traduit en latin par '*descriptio*'. Il est intéressant de remarquer d'ores et déjà que, pendant l'antiquité, le mot ekphrasis n'était pas une entité en soi, c'est-à-dire, considéré

comme un genre à part de la description. Ce qui le caractérisait ou le distinguait de cette dernière [la description], était une capacité de délinéer les choses clairement devant les yeux du lecteur, autrement dit, d'explicitier l'objet de forme vive, ce que Jean Hagstrum définira plus tard comme l'essence de l'*enargeia* (Clüver 36-37) :

The term rendered by Graf as 'anschaulich' in German, is difficult to transform into English : Hagstrum defines *enargeia* as the achievement in verbal discourse of a natural quality or of a pictorial quality that is highly natural (...) but he also reinforces the centrality of *enargeia*, which distinguishes the description from a mere report. Latin translations are *perspicuitas*, *illustratio*, *evidentia* – terms that privilege the power of the text to create visual images, to turn the listener... into an observer. (37)

Le substantif *descriptio* apparaît parfois dans les textes romains et grecs, comme un synonyme de l'*energeia* et de l'*ekphrasis*. Le terme demeure quelque peu problématique dans l'évolution de l'*ekphrasis* : voyons par exemple l'historien de littérature latine Ernst Curtius. Ce dernier prétend que pendant l'Antiquité, de même que tout au long de la littérature du Moyen Age, l'*ekphrasis* ou encore *descriptio* concernait des éléments aussi distinctifs que «des hommes, des localités, des édifices, des chefs-d'œuvre» (133). Ce que cette citation laisse entrevoir, c'est que, dans le monde antique, l'*ekphrasis* s'appliquait à une grande variété de descriptions et que cela s'est perdu de vue à un moment donné. Douglas Kelly observe qu'en latin, le mot *descriptio* s'applique à plus d'une signification. D'après l'auteur, le mot recouvre toute une gamme de significations s'étendant de l'illustration à la narration descriptive (*The Conspiracy of Allusion* 42). Ce qui nous frappe en analysant un objet décrit, c'est qu'il s'agit moins d'une pure description, que de ce qui *est* décrit, ce qui *est tiré* de

quelque chose, ce qui vient d'un réel donné, d'un matériel pré-existant. La description se prêterait à être comparée à une pierre brute, pierre qui serait modelée jusqu'à devenir une sorte de sculpture, une œuvre d'art, malgré le fait que, dans son état initial, elle était juste la source de l'œuvre qu'elle deviendra par la suite. C'est la formulation de Douglas Kelly à propos de la description :

« Descripta est » is clearly not merely « described ». It is « des-cripta est », is « drawn from » (as in Marinone's translation : « è derivata da »- « written out from », and thus « modeled on ». To « describe » here [Book I of the *Aeneid*] , means « to derive from a source a model to reproduce in the new version, » but with suitable modifications that improve upon the antecedent and fit it to a new matter, understanding, intention, or context. Such appropriation makes the new version a new work. (*The Conspiracy of Allusion* 46)

Toujours est-il que Philippe Hamon note comment le terme ekphrasis est étrangement absent de maints dictionnaires spécialisés. Il dépeint la figure en disant que le mot « désigne la description d'une oeuvre d'art réelle, rencontrée, ou simplement rêvée par les personnages de la fiction, telle qu'elle apparaît dans une oeuvre littéraire" » (*La Description Littéraire* 112). Parmi les exemples savants, la critique a fréquemment utilisé celui désormais devenu classique,⁴ du bouclier d'Achille dans l'*Iliade* d'Homère. Le critique Murray Krieger reconnaît l'épisode comme l'un des plus anciens exemples repérés: « (...) some of the most striking examples of ekphrasis were devoted to objects, real or imagined, from the plastic arts

⁴ James Heffernan affirme qu'il s'agit du plus ancien exemple d'ekphrasis connu dans la littérature occidentale, en ajoutant que l'ekphrasis en tant que genre, est aussi ancienne que la naissance de l'écriture : « The earliest known example of ekphrasis in western literature is the lengthy description of the shield that Hephaestus makes for Achilles in the eighteenth book of Homer's *Iliad*. Since Homer's epics are generally dated to the eighth century B.C., about the time that writing originates in Greece, it is hardly an exaggeration to say that ekphrasis is as old as writing itself in the western world » (*Museum of Words* 9).

– perhaps beginning with Homer’s shield of Achilles » (8). Jean Hagstrum affirme que le texte d’Homère n’est pas moins que le prototype de la description poétique : « The passage, extending to over 150 lines of Greek verse, is one of the longest and most substantial pieces of iconic poetry ever written » (19). Pour Hagstrum, il n’est pas surprenant qu’Homère soit cité comme modèle, vu l’excellence de son talent descriptif ; Homère réussit à y incorporer d’autres éléments que les littéraires, comme le son, le mouvement et le détail sociologique (Hagstrum 20). C’est toujours Homère qui inaugure l’idée du poète comme une partie fondamentale de la nature. Une culture, comme le démontra Curtius, qui représentait sa nature profonde de même que ses dieux. « Pour eux [les Grecs], Homère représentait la « tradition » (83). Et encore de nos jours, les critiques reconnaissent son ampleur et son influence sur ses héritiers littéraires. Gottfried E. Lessing aurait été le principal responsable de l’élection d’Homère en tant que père de la description (Laird 79). Pour Philippe Hamon, ainsi que pour un certain nombre des théoriciens de la description, il n’y a qu’une ekphrasis digne d’être reconnue comme modèle de toutes: celle d’Homère, grâce à sa capacité de dramatiser la description, en la rendant tout à fait personnelle (« Rhetorical Status of the Descriptive » 16-17).

Il est indiscutable que lorsque les critiques se proposent d’exemplifier le poète modèle, celui qui en représente une lignée, c’est souvent Homère qui s’impose, celui à qui la plupart des littéraires reviennent afin de citer une oeuvre poétique exemplaire. Il reste que le choix du bouclier d’Achille comme modèle majeur pour l’expression d’une ekphrasis vient d’une décision arbitraire faite par les critiques. Par contre, nous souhaitons proposer un contraste avec la description de Virgile, dans le livre VIII de l’*Enéide*, exemple qui décrit l’histoire de Rome dans le bouclier d’Enée (Laird 77). La différence, selon l’interprétation du critique d’art

Andrew Laird, repose sur l'accent mis. Tandis qu'Homère décrit le bouclier d'Achille en train d'être bâti, tout en démontrant un travail en progrès, Virgile décrit le bouclier d'Enée déjà fini. Pour ce dernier, le point de vue mis en relief serait la focalisation à travers Enée, le regard porterait le poids sur l'expression littéraire (Laird 99-100) ; alors que chez Homère, la focalisation aurait été mise apparemment sur le narrateur. Le narrateur hétérodiégétique se situe dans l'*Iliade* en train de raconter le processus artistique, tradition orale au-dessus de toute autre évidence. Serait-ce la cause de la préférence attribuée à Homère parmi les critiques ? Est-ce le fait qu'Homère instaure une espèce de dialogue avec le lecteur, une complicité quasi absente chez Virgile ? Ou est-ce par le fait qu'Homère entame un véritable dialogue entre texte et art, aspects visuels et littéraires qui se bâtissent simultanément, alors que Virgile présente le fait accompli, écriture ou description fermées au lecteur, dans sa traduction ekphrastique de la description du bouclier d'Enée ?

En principe, la critique s'accorde à dire que ce n'est qu'avec Leo Spitzer en 1955, que le terme ekphrasis a pris la signification que nous connaissons de nos jours. Son étude sur le poème circulaire de Keats, « The Ode on a Grecian Urn », inaugure la définition telle qu'elle se donne depuis selon Ruth Webb: 'the prodigiously learned and inventive Spitzer who, in 1955, coined the definition which most people now recognize « 'ekphrasis, the poetic description of a pictorial or sculptural work of art' » (Webb, « Ekphrasis : Ancient and Modern » 10). Spitzer situa le poème de Keats au même niveau de la description que le bouclier d'Achille présenté dans l'*Iliade* par Homère (livre XVIII, vv. 478-608). Ces deux exemples, rencontrés chez Homère et Keats, demeurent les plus cités par la littérature spécialisée, lorsqu'une définition détaillée du mot ekphrasis vient à l'esprit. Les critiques ne cessent d'en faire l'éloge par rapport au virtuose d'Homère. Jacques Le Rider considère la

clarté attribuée à Homère comme un phénomène unique (180) dans la tradition poétique. Par contre, James Heffernan note que la clarté habituellement attribuée à la description faite par le poète aveugle, oxymoron oblige, se réfère plutôt aux personnages et aux actions présents dans le bouclier, et pas à la manière dont ces éléments y sont représentés ⁵ (*Museum of Words* 12). En plus, Heffernan juge la description du bouclier d'Achille comme un exemple de ce qu'il nomme « notional ekphrasis », i.e., la représentation d'une oeuvre d'art imaginaire. Ce qu'il nous est permis de comprendre, c'est que toute tentative de recréer le bouclier dans la réalité, tend vers un échec.⁶ Il reste cependant, qu'Homère demeure et le modèle de poète et le modèle d'ekphrasis inventive ainsi qu'ornementale. Cette affirmation fut déterminée par Heffernan, qui observe qu'à première vue le bouclier d'Achille paraît d'abord être une pièce détachable du poème, et qu'il diffère d'autres exemples d'ekphrasis dans l'*Iliade* (*Museum of Words* 10). Toutefois, en examinant de plus près, Heffernan expose les nombreux éléments qui font du bouclier, une pièce essentielle dans l'épopée :

The shield seems to transcend war because it represents so many other kinds of human experience : marriage, litigation, ploughing, sheep-herding, cattle-driving, grape-harvesting, festivals, dancing, singing, and acrobatics. Hence the shield has been read as the embodiment of an « idealized temporality. (11)

⁵ Voilà ce qu'affirme Heffernan : « The 'realism' that critics regularly ascribe to this passage applies to the figures and actions said to be represented on the shield – to dancing, ploughing, disputing, and the like – not to the *manner* in which they are said to be represented » (12).

⁶ Heffernan examine les (im)possibilités de recréation du bouclier dans la réalité, tout en illustrant son argument avec l'exemple d'Abraham Flaxman, de 1821 (gilt silver cast in bas-relief, Henry E. Huntington Library and Art Gallery, San Marino, California) : « As a whole, in fact, the shield is shielded by the very language that purports to reveal it to us. In spite of diagrams and even works of sculpture such as Flaxman's *Shield of Achilles* (.), the basic design of the shield – let alone the dispositions of its multifarious details – is nowhere unequivocally disclosed to us. » (14).

Heffernan nous rappelle également l'existence de l'ekphrasis dans la littérature depuis presque 3000 années d'histoire littéraire (7), d'où l'importance d'une réflexion continue.

Pour conclure cette première introduction sur la naissance et l'étymologie de l'ekphrasis, une dernière définition s'impose. Celle-ci reprend le terme du genre littéraire de l'ekphrasis et le modèle selon sa situation historico-philosophique. Barbara Cassin définit ainsi le trope :

(...) le terme même d'*ekphrasis* connote une exhaustion, l'insolence d'un jusqu'au bout : c'est une mise en phrases qui épuise son objet et désigne terminologiquement les descriptions, minutieuses et complètes, de choses, ou de personnes (une cité, un athlète), figurant souvent à ce titre comme morceaux dans les éloges, mais surtout, dès leur modèle et de manière paradigmatique, les descriptions d'œuvres d'art. (*L'effet sophistique* 501)

En proposant cette définition, le philosophe Barbara Cassin en revendique une ouverture, tout en dévoilant un aperçu de l'élasticité avec laquelle le mot se produit devant le lecteur. Il s'agit de démontrer l'extension de sa portée.

II. 2. La notion de l'*ut pictura poesis* et d'autres éléments descriptifs : l'Antiquité et le Moyen Age

La discussion autour de l'expression *ut pictura poesis*, célèbre maxime formulée dans l'*Ars Poetica*, fut traduite par Alexandre Gefen comme « il en est d'une poésie comme d'une peinture » (109) et par Jean Hagstrum : « as a painting, so a poem » (3) remonte au poète Horace, né en 65 av. J.-C., en Italie méridionale (Richard 7) ; Horace étudia d'abord à Rome,

ensuite à Athènes, la rhétorique et la philosophie (Richard 8). Il fut le créateur d'un commentaire apparemment naïf, devenu, par la suite un *topos* littéraire des plus discutés, l'*ut pictura poesis*, à propos de laquelle, la critique dirait : « formule (...) reprise à l'infini » (Gefen 14). Au Moyen Age, les retentissements de l'œuvre d'Horace continueront à cause de la rareté des traités de rhétorique disponibles. L'un des manuscrits le plus ancien fut précisément retrouvé à cette époque :

Au IXe siècle est rédigé à Fleury-sur-Loire le plus ancien manuscrit d'Horace dont on ait connaissance. A partir du XIIe et au XIIIe siècle, l'*Épître aux Pisons* est imitée par la plupart des « Arts poétiques », et dans les fêtes courtoises du Moyen Age la coutume de « chanter » l'*Ode à la fontaine Bandusie* et le duo d'Horace et de Lydie. (Richard 34)

Il est vrai que l'expression *ut pictura poesis* se retrouve dans l'*Ars Poetica*, ouvrage qui fut écrit au Ier siècle avant Jésus-Christ. Mais l'*Ars Poetica* proposée par Horace, représente en fait le nom donné à l'*Épître aux Pisons*, parue autour des années 19 et 14 (Richard 10). Ce que l'on dégage de cette oeuvre, c'est que l'*épître* s'établit comme un genre auquel on attribue l'invention à Horace (Richard 24) ; le sien consiste en un « poème de 476 vers hexamètres, dédié sans doute aux petit-fils de Pison, ancien consul féru d'épicurisme » (Gefen 108). Parmi les trois parties dont se compose ce texte essentiel, Horace façonna différents conseils et formules, ayant toujours le soin de placer le composant littéraire au-dessus des autres arts. Dans le cadre de la recherche de l'équivalence entre la peinture et la littérature, il est intéressant de remarquer, comme l'a fait J. Elsner, que l'ouverture de l'*Ars Poetica* se fait par le moyen d'une ekphrasis. Horace commence son texte ainsi :

Si un peintre voulait ajuster à une tête d'homme un cou de cheval et

recouvrir ensuite de plumes multicolores le reste du corps, composé d'éléments hétérogènes, de sorte qu'un beau buste de femme se terminât en laide queue de poisson, à ce spectacle, pourriez-vous mes amis, ne pas éclater de rire ? Croyez-moi, chers Pisons, un tel tableau donnera tout à fait l'image d'un livre dans lequel seraient représentées, semblables à des rêves de malade, des figures sans réalité, où les pieds ne s'accorderaient pas avec la tête, où il n'y aurait pas d'unité. – Mais, direz-vous, peintres et poètes ont toujours eu le droit de tout oser. (Trad. François Richard 259)

Quoique la présence de cette ekphrasis soit quelque peu hasardeuse, le lecteur éclairé notera la pertinence d'une telle introduction dans une étude qui se veut comparative, à sa manière, pour les particularités de chaque art. Examinons le rôle de l'*Art Poétique* horatien par rapport à la correspondance entre la poésie et la peinture. Rensselaer W. Lee signale d'abord le passage que nous venons de citer où Horace accorde les mêmes droits aux peintres et aux poètes, en leur concédant un pouvoir d'imagination quasi inconditionnel ; à ce passage s'ensuit une description d'une peinture grotesque. La peinture grotesque présentée illustre la comparaison à un livre ; pour Horace, le livre qui ressemblerait à une tête d'homme parée d'un cou de cheval, serait digne de provoquer le rire. Car, malgré leur liberté [des peintres et poètes], Horace considère l'harmonie comme qualité essentielle, sinon indispensable dans le jugement d'une oeuvre d'art. Le second passage cité par R.W. Lee, c'est précisément celui où le poète propose la comparaison de la poésie à la peinture, en expliquant que : « [the poet] pleads for further flexibility in critical judgment by declaring in effect that poetry should be compared to painting which exhibits not merely a detailed style that requires close scrutiny,

but also a broad, impressionistic style that will not please unless viewed from a distance » (Lee 199).

Pour quelques moments dans le texte, la peinture domine le cadre en tant que modèle à être suivi par la poésie. Il se peut qu'Horace reprenne ici l'idée d'harmonie nécessaire à l'œuvre d'art. Selon Pierre Grimal, une grande partie de l'*Epître aux Pisons* traite de la problématique de la forme de l'œuvre poétique, de sa structure (47). Grimal rappelle encore au lecteur qu'Horace est héritier d'Aristote, auteur selon lequel « l'objet de beauté est une essence, un εἶδος, une *forma* » (47). Lorsque Horace propose ce tableau difforme, c'est de la forme même qu'il souhaite traiter. Car parler de forme, revient à énumérer et insister sur les exigences de la beauté. Et Aristote avait déjà, à son tour, déterminé les causes et les lois concernant la beauté, aspects qui seront empruntés par Horace. Le postulat de l'*ut pictura poesis* résume, en fait, les idées du poète concernant la beauté ; c'est-à-dire, ce à quoi un poème doit obéir. Les principes d'harmonie (le plaisir à la distance ou sous différentes lumières) ; et de simplicité (passible de critique, mais plaisante à tous) y sont exposés, comme pour donner une continuité aux éléments suggérés par le poète au début de son *Art Poétique*. Les mots précis d'Horace sont les suivants :

Un poème est comme un tableau : tel plaira à être vu de près, tel autre à être regardé de loin ; l'un demande le demi-jour, l'autre la pleine lumière, sans avoir à redouter la pénétration du critique ; l'un plaît une fois ; l'autre, cent fois exposé, plaira toujours. (Trad. François Richard 268)

La comparaison établie par Horace résulte dans un compromis entre le plaisir, la beauté et le désir d'instruire : « elle [la proposition horatienne] relève d'une recherche équilibrée entre la séduction à court terme et l'intérêt à long terme» (Gefen 109).

L'impossibilité de l'œuvre poétique d'atteindre la perfection trouve sa cause dans l'imperfection du poète même (Grimal 220) ; néanmoins Horace essaie de saisir la perfection dans son approche de deux arts ; la perfection ou bien le *decorum*, voit le jour à partir d'une critique favorable : « Un poème particulier peut, comme un tableau, nous donner une « impression » de plaisir, grâce à un savoir-faire, un tour-de-main particulier, mais l'analyse, pour le poème, le grand jour, pour le tableau, ne tardent pas à détruire cette impression favorable » (Grimal 221) ; d'où la difficulté du concept de perfection, car elle demeure dans le domaine de l'inaccessible.

Lorsqu'Horace explique comment on doit dépeindre les âges de l'homme, nous comprenons la fonction qu'il réserva à la peinture : « Il faut marquer exactement les traits de chaque âge et peindre de couleurs convenables les caractères qui changent avec les années » (Trad. F. Richard 263). D'autres exemples expriment ce paradigme de l'art: « L'adolescent imberbe, enfin libéré de son précepteur, aime les chevaux, les chiens, la piste ensoleillée du Champ de Mars ; comme une cire molle, il se laisse façonner au vice » (263). Dans les deux cas, la peinture sert en tant que métaphore ou comparaison vis-à-vis la nécessité d'explicitement une idée.

La rhétorique horatienne de la description de l'œuvre d'art, selon Jacques LeRider [en citant Hubert Damisch], « prétendait voir dans la poésie une manière parlante de peinture et dans la peinture une façon de poésie muette » (20). L'expression latine *ut pictura poesis* suppose, comme nous le soupçonnons, la comparaison entre ce que plus tard, les critiques appelleront les "sister arts",⁷ les deux arts: peinture et poésie. Chez quelques-uns, il s'agira plutôt de placer la peinture aux services de l'oratoire, tout en créant une forme de discours

⁷ Ce titre fait également allusion au livre de Jean Hagstrum *The Sister Arts : The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, publié en 1958.

unique, discours de nos jours reconnu comme une philosophie de l'art. Chez Horace, la littérature paraît y régner. Tout de même, elle règne sous les auspices de l'interrogation qu'Horace, comme penseur, se pose : « Est-ce à la nature, est-ce à l'art que la poésie doit son mérite ? On se l'est demandé. Pour moi, je ne vois pas ce que pourrait l'effort sans une fertile veine, ni le génie sans culture ; l'un a besoin de l'autre, tous deux s'entendent et collaborent » (Trad. Richard 269).

Le lecteur doit tenir compte du fait que l'ekphrasis se soumettait à d'autres finalités que celles de décrire une oeuvre d'art tout court. L'ekphrasis, définie par les Rhéteurs de la seconde sophistique un peu plus tard, et citée par Graziani, se traduisait en tant qu'un :

parcours de l'objet dont elle parle en utilisant pour la qualifier l'adjectif *périégétique* qui désigne dans la culture impériale le travail de l'interprète ou du guide qui, comme le fait Pausanias dans sa *Périégèse*, aide le voyageur à comprendre les réalités étrangères qu'il rencontre. (« Introduction ». *Philostrate. Les Images ou Tableaux de Platte Peinture* vii)

L'ekphrasis observée de par ce biais se dévoile comme un instrument autre que celui de mimer un objet plastique, comme Platon l'avait prédit, reflet doublement éloigné d'une réalité idéale. La fonction mimétique s'inspire certes d'Aristote, non plus une copie d'une autre copie, à la manière platonique, mais au contraire, il s'agirait d'un reflet de la nature.

L'ekphrasis, telle que nous la concevons, fonctionne comme guide du lecteur à travers le texte, comme le fut suggéré par les guides qui emmenaient « les pèlerins dans le sanctuaire de Delphes » chez Plutarque, et chez Lucien « l'*exégète* qui explique les mythes » (Graziani vii). Cette vision herméneutique de la figure de rhétorique était censée révéler la vraie intention du rhéteur, une intention qui se voulait pédagogique, et en plus, en ce qui concerne l'oeuvre d'art,

sa fonction devrait passer du côté de l'interprétation.⁸ Dans la mesure où l'ekphrasis explique un mythe ou guide le lecteur, elle ne se donne plus comme le portrait fidèle d'une image, elle atteint le royaume du « raconter ». Dans la qualité de périégète, ou guide à la mode ancienne, l'ekphrasis assume le rôle de faire voir au lecteur la vérité des images, ou bien, de faire apercevoir au lecteur son *enargeia*, la capacité de présenter devant les yeux de forme loquace une image. L'*enargeia*,⁹ mot traduit en latin comme *perspicuitas, illustratio, evidentia* (Clüver 8), fut définie par le critique Sonia Maffei, traductrice des *Descriptions* de Lucien, comme un concept qui apporte au lecteur la visibilité concrète de l'image (XXVI), caractéristique centrale de l'ekphrasis dans l'Antiquité.

L'habitude d'associer l'écriture à une imagerie vibrante et pleine de couleurs n'était pas ainsi étrangère aux lecteurs, déjà à l'Antiquité ; les multiples exemples d'écrivains qui introduisent l'*enargeia* en correspondance à la clarté de la description, le confirment¹⁰ (Lee 198). B. F. Scholz propose une formulation selon laquelle le concept de l'*enargeia* serait un élément constitutif de l'ekphrasis, puisque, si par ekphrasis nous sous-entendons l'expression visuelle d'une image dans le texte, cet aspect visuel ou la « vivacité » (Cassin, *L'effet sophistique* 504) est valorisée grâce aux capacités qui permettent de bien distinguer le phénomène. L'*enargeia* se présente comme contrepoint de l'absence du traitement du temps dans un élément spatial; l'effort détaillé de l'auteur de mettre la scène devant nos yeux (Fowler 67) semble voiler l'autre aspect de ce qui serait une description. Barbara Cassin

⁸ C'est ce que propose Graziani dans son introduction aux *Images*. L'œuvre d'art requiert une interprétation, dû à la nature du sujet même, en opposition à la description d'un paysage ou d'un objet décoratif (vii). La thèse de l'interprétation est également développée par David Carrier dans son article « Ekphrasis and Interpretation : Two Modes of Art History Writing ». D'après l'auteur, l'ekphrasis est une recreation d'une peinture.

¹⁰ Le critique Rensselaer W. Lee fournit une myriade d'exemples dans son étude extensive sur l'adage de l'*ut pictura poesis*, étude fondamentale, car elle propose une histoire de la théorie et ses développements à partir de la Renaissance. Lee reconnaît, parmi les écrivains qui se sont occupées de citer l'*enargeia* : « Plutarch mentions

confirme cette idée en expliquant que la fonction de la rhétorique est de spatialiser le temps dans le discours (413), et l'exemple le plus frappant est celui de Philostrate de Lemnius et de ses *Images*. Nous étudierons Philostrate et la pertinence de ses ekphraseis dans la partie suivante de ce chapitre. Néanmoins, nous voulions souligner pour l'instant les propos de Barbara Cassin, qui pousse à l'extrême son interprétation de Philostrate, en disant que dans ses descriptions, l'idée n'est plus d'imiter la nature. C'est exactement cet aspect qui nous intéresse. Là où Platon estimait que la mimesis personnifiait une représentation d'une image idéale, cela sera rejeté dans le cas de Philostrate. Celui-ci, qui dans l'histoire ancienne de la rhétorique fait suite à Horace, se trouve déjà plongé dans un autre phénomène, celui de la culture :

Les choses décrites [dans les tableaux de Philostrate] existent seulement comme géométral des mots et des récits, en une imitation d'ordre deux, imitation d'œuvres qui imitent, imitation de culture : non plus faire voir l'être par le discours, mais faire entendre du discours par un palimpseste. (Cassin, *L'Effet Sophistique* 15)

Bien que la supposée préférence de la poésie sur les autres arts chez Horace se fasse évidente, il reste que la peinture se dessine en tant que but à atteindre. La vraisemblance ou le fait que la réalité soit dépassée par l'art, exige que le poète en accomplisse une « copie », de toute évidence plus accessible du côté de la peinture, lorsque l'objectif est celui de démontrer la réalité dans un médium artistique donné. Comme l'a souligné Hagstrum, « It is, in fact, the

this quality (ἐνάργεια) in Thucydides (...). Lucian, (...) anticipating Petrarch, calls Homer « the best of painters (...) » (198 n).

close relationship of art and reality that validates art ; and that relationship is more prominently embodied in painting than in any other form of aesthetic expression » (10).¹¹

Dans ce cadre de la défense de la poésie, l'historienne de l'art Svetlana Alpers¹² a démontré qu'à la concurrence entre poésie et peinture, il faut ajouter des arguments en défense de la peinture, face à la prééminence déjà reconnue de la poésie (« Ut Pictura Noesis ? » 438). Serait-ce pour une question d'éthique, selon laquelle les critiques auraient ressenti une culpabilité lointaine d'avoir placé un art à l'ombre d'un autre? Il est vrai qu'à la Renaissance encore, une critique formelle de l'art n'était pas née ; le débat provoquait plutôt la polémique en s'appuyant sur les traditionnels éloge et blâme (Farago 62). Afin de comprendre les mentalités de l'Antiquité jusqu'à l'aube de la Renaissance, il ne faut pas,

¹¹ La soi-disante supériorité de la peinture s'exprimera le plus éloquemment chez Léonard da Vinci, à la Renaissance. Il est intéressant de faire ce détour quelque peu anachronique, car il se peut que, déjà au Moyen Age, un désir de renverser l'échelle des valeurs se produise, ce que l'on vérifiera au cours de cette thèse. Le critique Claire Farago remarque que certaines analyses en détail de Léonard prennent la forme de la *descriptio*, ce qui pourrait suggérer les rapports symbiotiques entre ses pratiques littéraires, artistiques et scientifiques (45). D'après Farago : « Medieval and Renaissance descriptions of artistic procedures were often metaphors for various kinds of mental discourse such as poetic invention, even scientific induction » (45-7). L'exemple de l'ekphrasis dans le *Roman de la Rose* confirme la thèse de Farago sur l'emploi de la métaphore au service d'un discours mental ; l'exemple introducteur de tableaux descriptifs de personnages se retrouvent au début du roman : « the Lover in Guillaume de Lorris's *Roman de la Rose* encounters a set of ekphrasis portraits painted on walls of spaces in which each will undergo a formative lesson in love » (Nichols 136). L'ekphrasis dans ce contexte s'avère introducteur de maintes allégories, révélatrices d'un discours interne, projection du texte qui s'ouvre au lecteur. Comme l'a souligné Nichols dans son article sur le trope : « Images do not portray what they seem to because they portray instead the desire, the psychology of perception of the painter or viewer, something he also tells us » (149).

Malgré la popularité de la formule horatienne au Moyen Age, c'est vraiment lors de la Renaissance, que se produira le rejet définitif de l'*ut pictura poesis* par Léonard da Vinci, qui dans ses *Carnets*, proposa le renversement de la théorie d'Horace, déterminant, une fois pour toutes, à son avis, la supériorité de la peinture sur la poésie. Selon Léonard, la poésie serait incapable d'imiter la nature, car elle ne serait pas en mesure d'expliquer des mots, elle n'en disposerait pas de matériaux ; la nature et ses éléments, étant du domaine exclusif de Dieu, donc, selon le raisonnement de l'époque, ils seraient innommables (Markiewicz 537). La formule de Da Vinci est présentée dans son *Il Paragone delle Arti*, et faisant écho à celle d'Horace, elle sera citée par la critique spécialisée à l'infini. L'affirmation de Léonard se résume dans la phrase : « If you call painting mute poetry, poetry can also be called blind painting » (cité par Markiewicz 538). Il est possible que Léonard, à la lumière d'un âge naissant, ait ressenti la nécessité d'imposer un art qu'il croyait être capable de démontrer les désirs de l'artiste sur un autre, la poésie, qui on le sait, avait eu, au long de l'histoire littéraire, toute une série de véhéments défenseurs.

¹² Svetlana Alpers observe que la peinture, lors de la Renaissance, fut aussi importante que la poésie : « Painting, in the Renaissance, is just as significant, 'meaning-ful', as poetry. » (« Ut Pictura Noesis ? » 449).

donc, perdre ces principes de vue. En se demandant les raisons pour lesquelles Horace aurait tant insisté sur la peinture, ou s'en servant par le moyen d'exemples, il faudrait se souvenir que la vue ¹³ s'était imposée comme le sens le plus prisé pendant l'Antiquité. Il se trouve que dans le monde grec, le sacré y était toujours associé (Elsner, *Art and the Roman Viewer* 134). Et pour traduire le sens de la vue, la référence instantanée à la peinture apparaît pour des raisons évidentes. A l'époque d'Horace, deux styles de peintures étaient concurrents : le style classique, « qui reprenait les sujets de la peinture grecque du IV^e siècle » et la peinture décorative, dans laquelle, les « silhouettes évoquent un mouvement, une attitude, plutôt qu'elles ne reproduisent exactement un être » (Grimal 222). La peinture décorative, en présentant des silhouettes, en donnant des « impressions » (221), trouve un parallélisme dans une qualité qu'Horace désirait pour le poète : *le decorum* ou la perfection, mentionné brièvement auparavant. Par perfection, on comprend l'objectif idéal auquel la poésie devrait atteindre, en dépit de l'illusion d'impression favorable qu'un public accueillant communiquerait, car selon Pierre Grimal, cette attitude positive pourrait vite disparaître. C'est l'au-delà du public qu'il faut chercher : « Cette habileté du poète, capable d'attirer, mais non de retenir, est condamnée par Horace » (Grimal 222).

Toujours est-il que la poésie dans l'antiquité est subsumée au monde de la *phantasia*, mot qui remet au grec *phaos*, signifiant *lumière* (Hagstrum 13). Ruth Webb observe que le mot *phantasia* apparaît déjà chez Longin qui discute le problème et de la rhétorique et de la poésie sous le signe du concept. Webb le définit comme « a two-fold process whereby the orator himself visualizes his subject-matter and thereby makes his audience see it through his

¹³ Elsner mentionne le jeu de mots entre *theos* (Dieu) et *thea* (ma) (vue), qui d'après lui, a été fréquemment employé en grec pour mettre l'accent sur la présence divine (*Art and the Roman Viewer* 93).

words » (« Imagination and the Arousal of the Emotions » 117). Mais si le concept de la *phantasia* reste clair à définir, il demeure quand même controversé parmi les critiques,¹⁴ car à la visualisation s'ensuit une allusion à une vérité donnée, ce qui compliquerait la question. La vérité pose le problème de savoir de quelle manière elle se voudrait une partie de l'imagination, du non-vu. La conclusion d'Elsner, c'est que la vérité est transmise par le biais de l'ekphrasis (27). Pour ce critique, l'ekphrasis est toujours concernée par la Vérité, puisqu'elle est réelle, autrement dit, vraie, pas dans ses rapports avec la réalité matérielle, plutôt pour l'orateur qui, en voyant l'œuvre d'art, la traduit à l'aide de la *phantasia* à travers l'expérience de la description. En fin de compte, les ekphraseis anciennes étaient dans un état permanent de compétition avec l'image qu'elles décrivaient, car elles se voulaient l'image même (Elsner, *Art and the Roman Viewer* 27). Un contrepoint à cet argument suggère que dans la description d'une image, il y a plus de pensée appartenant à celui qui décrit, qu'à l'image même. La peinture est mise au service des pensées de l'orateur ou du poète, pour se retrouver au deuxième plan (Baxandall, *Patterns of Intention* 5). Dans un sens, la proposition de la pensée du peintre subsumée à l'œuvre, émise par Michael Baxandall, rejoint celle d'Elsner, car pour les deux critiques, on l'aura compris, l'image se présente comme une représentation d'une réalité donnée, plus encore, elle incarne la réalité présentée.

Une version possible de la vérité de l'image ekphrastique et de sa capacité de retenir le lecteur énoncée par Horace se retrouve dans la définition d'un critique contemporain, qui présente l'ekphrasis sous le signe de la description. Michel Beaujour explique que l'élément descriptif fut souvent critiqué pour sa platitude. Or le descriptif devrait faire éveiller

¹⁴ Je fais allusion à Elsner qui indique dans son livre le rôle problématique du mot *phantasia* : « The precise role of *phantasia* in Stoic philosophy is still controversial, but there is little doubt that (as the criterion of truth) it was an essential concept. To the Stoics, *phantasia* was a visualisation or presentation from an object. It imprinted itself upon and in some sense altered the soul » (*Art and the Roman Viewer* 26).

l'enthousiasme chez les lecteurs: « Description, which opens (or should in principle open) windows in the reader's imagination, which expands worlds and multiplies quasi-perceptions, ought to be considered a life-force, the ever-available key to inexhaustible treasures » (47). L'enthousiasme de Beaujour permet de créer un lien entre la *phantasia* des stoïques et « les fenêtres dans l'imagination du lecteur ». Les deux sont des phénomènes qui se veulent ouverts, qui résultent dans une provocation du lecteur vers des paysages inconnus à ceux qui sont à l'intérieur du processus, mais vrais pour chaque lecteur. La question première que l'ekphrasis soulève, celle de la vérité, de la « translatability of the work » (Bann 28) problématise l'existence même de l'objet d'art décrit, tout en débouchant dans un monde de possibilités pour le poète, des vérités qui occuperaient la place de définir une version personnelle.

Puisque cette étude initiale souhaite analyser le mot ekphrasis et ses dédoublements, tout d'abord dans la période de l'Antiquité pour ensuite passer au Moyen Age, nous devrions souligner que cette dernière époque fut largement influencée par l'Antiquité, surtout dans le champ de l'esthétique. Umberto Eco explique comment le phénomène s'est présenté: « Most of the aesthetic issues that were discussed in the Middle Ages were inherited from Classical Antiquity. Christianity, however, conferred upon these issues a quite distinctive character [...] Medieval thinking on aesthetic matters was therefore original » (94). En fait, ce qui contribue à établir un lien entre Horace et le Moyen Age, réside peut-être dans ce goût de l'ancien toujours vivant à l'époque, et une tendance à garder les thèmes pré-existants en dépit de sujets naissants. Pendant la période médiévale, la nouveauté était une notion relative. Dans son *Ars Poetica*, Horace conseille aux écrivains de suivre la tradition, et surtout l'exemple grec ; l'invention ou tout ce qui se réfère à un choix parmi des sujets possibles, doit se soumettre

aux thèmes traditionnels en combinaison avec les principes de la simplicité et de l'unité. Horace ne pouvait être plus clair en prêchant : « Ecrivain, suis la tradition (...) tu risques moins à mettre en actes des épisodes de l'*Iliade* qu'à traiter le premier un sujet inconnu, que nul avant toi n'a traité. Des matériaux qui sont les biens de tous deviendront ta propriété » (Trad. François Richard 262). Ce qui serait une supposée répétition aux yeux d'un contemporain n'était pas peu appréciée à son époque, au contraire, mieux on connaissait le mythe, plus on s'amusait à écouter les histoires. S'agirait-il d'une « étrange familiarité », d'un rapport provoqué par l'adjectif « heimlich, qui fait partie de la maison, non étranger, familier, apprivoisé, cher et intime, engageant » (Freud 37), dont beaucoup plus tard Freud nous parlera?

Nous avons compris qu'Horace (Ier siècle avant J.-C), grâce à sa théorie de *l'ut pictura poesis*, eut un impact sur l'esthétique au Moyen Age. Cependant, il reste des traces de ce qu'il proposa au Moyen Age, bien que cela ne soit pas évident. Le critique Henryk Markiewicz, tout au début de son étude sur l'histoire du topos de *l'ut pictura poesis* observe : « The formula 'ut pictura poesis' was known and often repeated in the Middle Ages. It was usually accompanied by observations on the greater difficulty of reception in the case of a written text by comparison with a painting and, at the same time, of the greater value of the text » (536).

Le Moyen Age semble être la période où grandissait la nécessité d'être chez soi, de ne pas écouter parler des guerres, des pestes, de rester en confort et de suivre le conseil des Anciens (comme l'a d'ailleurs annoncé au XIIe siècle, Marie de France, dans son prologue aux *Lais*).¹⁵ C'est ainsi que surgissent des échos de l'œuvre d'Horace, comme le reconnaît Douglas Kelly, et plus précisément de l'*Ars Poétique*, tout au long du Moyen Age :

¹⁵ Le prologue de Marie de France atteste de l'importance des conseils des anciens aussi bien que le désir de continuer leur tradition :

The crucial period for the evaluation of a high medieval art of poetry and prose comes after 1000 (...) instruction in composition still relied on preceptorial treatises in grammar and rhetoric inherited from antiquity (...) the only available work on the art of poetry was Horace's *Art of Poetry* – hardly a beginner's reader ! (*The Conspiracy of Allusion* 87)

Rensselaer Lee a délimité la notion de tradition chez Horace: « The conservative Horace who did not forbid but discouraged the creation of a new subject as an impractical venture (...) had advised the dramatic poet to adopt the safe and sane course of adhering to fables that tradition had made familiar » (211). Désormais, c'est la notion horatienne de la tradition que nous poursuivrons, en l'accompagnant à travers le Moyen Age, certes, mais en nous limitant au XIIIe siècle. L'âge contemporain présente sans cesse le risque de glissements. Se laisser glisser sur le préjugé de croire que la réécriture, la transformation d'un texte déjà existant ne serait qu'un plagiat, et pas une notion nouvelle, c'est une tentation à

Custume fu as anciëns,
 ceo testimoine Preciëns.
 es livres que jadis faiseient
 assez oscurement diseient
 pur cels ki a venir esteient
 e ki aprendre les deveient,
 que peüssent gloser la letre
 e de lur sen le surplus metre.
 Li philesophe le saveient,
 par els meïsmes l'entendeient,
 cum plus trespasereit li tens,
 plus serreient sutil de sens
 e plus se savreient garder
 de ceo qu'i ert, a trespasrer.
 Ki de vice se vuelt defendre,
 estudiër deit e entendre
 e grevose oevre comencier ; (vv. 9-25)
 Ne dutai pas, bien le saveie,
 que pur remembrance les firent
 des aventures qu'il oïrent
 cil ki primes les comencierent
 e ki avant les enveierent.
 plusurs en ai oïz conter,

laquelle le lecteur moderne ne doit pas céder. D'ailleurs, le lecteur faisait appel à l'ouverture afin d'analyser cette période de la littérature, dépourvue de préjugés, on conclura en disant que la réécriture est ce qu'il y a de plus moderne : quoi de plus classique que le recyclage ? Et ne pourrait-il pas s'appliquer aux œuvres littéraires comme un moyen de se pencher sur d'autres périodes et de les retracer auprès du lecteur?¹⁶

La question que nous posons, c'est avant tout de comprendre quelle est l'originalité, plus spécifiquement, de l'ekphrasis dans le roman médiéval, examiner s'il y en a une. Celle-ci sera une de nos tâches, de même qu'insérer le roman médiéval dans un contexte qui lui appartient pour essayer de mieux dénouer sa problématique.

II.3. Philostrate : comment la tradition ancienne de l'ekphrasis est pertinente

A la différence d'Horace, Philostrate l'Ancien ou de Lemnius (III^e siècle après J.-C.) ne fut redécouvert qu'à la Renaissance, et premièrement traduit par Blaise de Vigenère en 1578.¹⁷ La décision d'introduire Philostrate dans le débat de l'ekphrasis mérite une

nes vueil laissier ne obliër (vv. 34-40)

¹⁶ Lorsqu'on parle de 'recyclage' de mythes, histoire ou légendes, deux exemples dans la littérature contemporaine française viennent tout de suite à l'esprit : celui de Michel Tournier et celui de Pascal Quignard. Les auteurs, reconnus par la critique et couronnés par des prix, le Goncourt inclu, écrivent d'un point de vue moderne vis-à-vis un engagement de la réécriture de textes anciens. Michel Tournier présente des romans sur les mythes comme celui de l'ogre ou de jumeaux, sous une lumière historico-politique du XX^e siècle. Tournier propose également une lecture des légendes nationales tel que Jeanne d'Arc et Gilles de Rais. Pascal Quignard, de façon plus discrète, emprunte aux histoires (estoires) des anciens, tout en les proposant sous une nouvelle lumière ; c'est le cas de l'historien de la Rome antique, Albucius. Il a repris aussi des histoires plus récentes ; connu comme féru du XVII^e siècle, il raconte de manière romancée la vie du musicien Marin Marais, dans son roman *Tous les matins du monde*.

¹⁷ La présentation et annotation des *Images* de Philostrate traduites par Vigenère établies par Françoise Graziani ne laisse pas de doute à ce propos : « Depuis 1578 les *Images* de Philostrate ont deux auteurs, car l'original grec a longtemps été indissociable, en France, du commentaire qui accompagne la traduction de Blaise de Vigenère : aussi faut-il admettre que ce texte appartient autant à la culture de la Renaissance qu'à la culture antique. Nous abordons donc ici dans une double perspective cette oeuvre protéiforme, qui intéresse tout autant l'histoire de l'art et la philologie que l'histoire littéraire et l'histoire des idées, et qui, témoignant à la fois de la vitalité de la

explication. Aux risques de paraître hors contexte, il faudra insister que nous avons choisi cet auteur, parce qu'il présente - représente la fusion de l'ekphrasis aux yeux du lecteur et de l'ouïe de l'auditeur face aux rapports visuels-littéraires. Philostrate fut connu comme celui qui développa, selon Arthur Fairbanks, la description de peintures comme une forme d'art littéraire (xxvi) et rien que pour cela, nous désirons le garder dans ce débat. L'œuvre majeure du philosophe se nomme *Images* et présente un nombre de « tableaux vivants » (Graziani). Examinons le prologue étant donné que celui-ci détermine le ton et le rythme de l'œuvre. Ce que décrit Philostrate dans cette ouverture, c'est qu'il est venu à Naples, établissant dès le début un cadre grec dans l'œuvre, car Naples était la « véritable cité grecque d'Italie » (Billault 65). Il était courant à l'époque de penser Naples en tant que ville grecque. Philostrate raconte comment il est venu chez un collectionneur de tableaux qui l'accueillit lors d'une tournée de conférences (Ed. Graziani 62). Dans son prologue, Philostrate introduit le jeune fils de son hôte, personnage d'importance centrale dans l'analyse et la compréhension des images qui seront présentées. Le jeune garçon prenait plaisir à l'écouter faire l'éloge d'une succession de peintures, galerie présente dans cette villa. La critique spécialisée discute toujours sur la véracité de cet épisode. La conclusion dessinée par Alain Billault à propos de l'existence ou non de cet épisode se résume dans le fait que, bien que le lecteur puisse soupçonner un témoignage historique, en examinant les détails ancrés dans son époque, il reflète plutôt une expérience personnelle : « Mais les *Images* sont peut-être aussi le résultat d'une expérience vécue » (Billault 67). Voilà quelques-unes des circonstances selon

culture grecque au temps des Empereurs Romains et de celle du dernier humanisme européen, nous éclaire de la manière la plus significative sur les relations qui peuvent circuler, à travers les âges et les civilisations, entre ces différents pôles » (i).

lesquelles l'ekphrasis fut utilisée par Philostrate, ce philosophe d'Athènes, considéré comme père de la critique d'art (Fairbanks xvi).

L'intérêt d'éclairer la tradition ancienne de l'ekphrasis porte sur les origines de la discussion entre la peinture et la littérature, ainsi que sur la parenté existante entre les mouvements ekphrastiques de chez Philostrate et ceux que nous analyserons au Moyen Age. Nous présenterons des exemples précis dans le chapitre IV, lors de l'analyse des ekphrasis ; ici il s'agit de proposer des bases pour des comparaisons entre le modèle établi par Philostrate et celui du roman arthurien.

A première vue, nous pouvons dire également que, l'une des approches du genre d'ekphrasis qui sera abordée ici, transparaît dans la préface citée par Graziani, qui introduit les *Imagines* de Philostrate, c'est à dire que cette figure de rhétorique s'inscrit, elle aussi, dans la tradition de *l'ut pictura poesis* qui remonte au poète Horace. Si Horace détermina la célèbre équivalence entre les deux arts, la poésie et la peinture, Philostrate, de son côté, prêcha pour une théorie de l'art en soulignant que l'ambivalence doit avoir sa place dans un discours ekphrastique, où dans un instant c'est la parole qui se présente au sommet. Tâchons de comprendre également que les fresques décrites paraissent incorporer tout sens dans cette discussion, et sans ces images imaginaires ou fictives, l'ekphrasis serait complètement vide, loin même d'exister. Le spécialiste en Philostrate, Françoise Graziani, dans son l'article « La peinture parlante: ekphrasis et herméneutique dans les images de Philostrate et leur postérité », touche à ce détail négligé par la critique, une possible correspondance entre les deux auteurs, Horace et Philostrate ou bien une influence :

Cette interprétation de son titre, Philostrate la suggère lui-même dans le manifeste qui ouvre sa préface par une paraphrase sur le topos *ut pictura poesis*,

où se fonde la dignité philosophique de la peinture, et à travers elle celle du discours sur images [...] En écho à ce préambule à double sens qui identifie peinture et poésie à partir de l'usage que l'une et l'autre font de la *symmetria* et du *logos* [...] (14)

Cette citation indique la parenté entre Philostrate et Horace, même si elle n'est qu'effleurée à travers la mention d'un *topos* existant. On se souviendra de la formule célèbre attribuée à Simonide par Plutarque, selon laquelle « la poésie est une peinture parlante et la peinture une poésie muette », ¹⁸ et qui fut un paradigme existant déjà à l'Antiquité (Graziani, *Introduction aux Images* IX). Simonide aurait été le premier à établir ce parallèle entre les deux arts, toutefois, la formule est retrouvée également dans les écrits de Platon, Aristote, Cicéron et Longin, pour en citer quelques-uns (Markiewicz 536).

C'est précisément la capacité de faire des paraphrases ou d'exprimer un réel qui en renvoie à un autre, la pure reproduction du tableau qu'expriment les *Images* de Philostrate. Toute une immersion chez Philostrate paraît nécessaire pour expliquer le fait qu'Horace, en s'inscrivant dans une tradition qui privilégie la poésie sur la peinture, se situe dans un système quasi opposé à celui du sophiste, celui qui inaugure l'utilisation systématique des ekphraseis. Malgré la préoccupation première du sophiste Philostrate vis-à-vis le soin de la parole, il semble accomplir un « éloge de la peinture » (Graziani, « Les Tableaux Parlants de Philostrate » 72), tout en combinant les deux arts, pour déboucher dans une « signification de la peinture » (73). Cet aspect s'accorde bien aux ekphraseis que nous analyserons dans le chapitre IV, tirées du cycle *Lancelot-Graal*. Si la littérature occupe le centre de cette

¹⁸ Markiewicz souligne, lui aussi, la célèbre maxime de Simonide, comme marque de ce parallélisme fait entre la poésie et la peinture, en vigueur dès l'Antiquité : « The best known of them [a view] is that of the poet Simonides of Ceos (sixth century B.C.) who was quoted by Plutarch in *De Gloria Atheniensium* : ' Painting is mute poetry and poetry is a speaking picture' » (535).

recherche, la peinture, les fresques, les arts en général étaient loués par les auteurs anonymes du XIII^e siècle. Sous cet angle, nous dirons que le cycle du *Graal* présente lui aussi, des « tableaux parlants d'une quête mystique ».¹⁹

Encore en rapport avec le cycle dans la discussion sur Philostrate, il est essentiel d'observer les remarques de l'historien de l'art J. Elsner, car il soulève la problématique du concept stoïque de la *phantasia* et nous rappelle ce que le philosophe affirme à ce propos : à la différence de la *mimesis*, la *phantasia* envisage de représenter ce qui **ne** peut être aperçu, alors que la *mimesis* se donnait comme une imitation de ce qui pouvait être aperçu par la vue (*Art and the Roman Viewer* 26). Quoique l'idée de *phantasia* ait été fondamentale dans le monde des rhéteurs, et avant eux, dans les philosophies de Platon, d'Aristote et des Stoïques (Pollitt 53), surgissant comme élément essentiel dans la création de l'inspiration ou la « visualisation » des auditeurs, ce que Pollitt appelle une « Hellenistic doctrine of artistic inspiration » (53), la *phantasia* continue à être une présence dans les exemples d'ekphraseis que nous verrons plus tard. Pour exprimer une vérité non vue, il suffit de jeter un coup d'œil à une image représentée sur les murs, comme c'est un cas précis dans *La mort le roi Artu* que nous traiterons en détail.

Raconter une histoire ou suggérer l'approche d'une image implique, néanmoins, un point de vue. Selon David Carrier, la tradition de l'*ut pictura poesis* impose au peintre la condition de trouver une compensation pour la prétendue limitation de son médium (26). Dans le cas de Philostrate, nous nous retrouvons partagés entre les ekphraseis ou descriptions et les discours ou narrations, même de la part du rhéteur. S'agirait-il d'un éloge aux tableaux

¹⁹ Nous traiterons particulièrement d'un exemple d'ekphrasis - fresque tiré du roman *La mort le roi Artu* qui possède des caractéristiques qui ne dissemblent pas totalement de la proposition de Philostrate dans ses *Images*.

décrits ou au discours du philosophe ? Il paraît que le sophiste chercherait à produire un résultat plus radical, attirer le « power of deception, *apate*, which the mimetic arts possessed » (Pollitt 51). Les glissements dans les descriptions dont parlent les critiques intéressent l'analyse de l'ekphrasis, car ils la rendent moins évidente, difficile à cerner, dans la mesure où la figure n'est plus uniquement un ornement dans le texte, elle passe à assumer le rôle de dévoiler d'autres vérités, [l'*alethéia* philosophique]²⁰, elle se retire de son rôle de simple description, effet de miroir d'un réel appauvri pour se placer face à un réel qui est celui de la vue. En définissant la description, Roland Barthes avait annoncé l'impossibilité de la greffer sur un autre médium ; car au moment même de la façonner, elle se gonflerait des matériaux connus à l'artiste ; elle se traduirait comme qualité de l'artiste qui la traduit ; elle deviendrait un réel qui est le sien : « Toute description littéraire est une *vue*. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasure fait le spectacle » (*S/Z* 56). Cette vue annoncée par Barthes s'associe aisément à la qualité de guide préconisée par les anciens. La vue se propose en tant que guide subjectif ; mais serait-ce un guide de l'auteur ou de l'auditeur / lecteur ? C'est le débat que soulèvent les *Images* de Philostrate, d'où sa présence nécessaire dans cette discussion.

²⁰ Dans la tradition philosophique, le mot *ἀλήθεια* et sa traduction latine *veritas* viennent de pair avec les idées présentées par les courants auxquels ils appartiennent. Platon aurait une définition diverse qui aurait été introduite par Aristote, etc. Le critique J.J. Pollitt a remarqué que dans la littérature ancienne, le mot vient fréquemment accompagné de commentaires sur les beaux-arts. D'après lui, on peut identifier quatre aspects relatifs à l'*ἀλήθεια*, dans ses rapports sémantiques avec les arts : « A. The 'real experience' of seeing a work of art, as opposed to the imaginary experience of what it might be like. B. 'Reality' as contrasted with imitation. C. 'Accurate representation of the natural (i.e. optical) appearance of a thing. D. 'Reality' or the 'real nature' of a thing, as it is expressible through mathematics and knowable by measurement. (...) *Αλήθεια* in professional criticism was probably primarily a theoretical criterion of excellence, of which individual works of art were external expressions.' » (Pollitt 138)

Rappelons que l'ekphrasis fut, à la suite de l'exemple d'Homère, premièrement remarquée chez les Grecs, spécialement autour du III^e siècle, durant la Seconde Sophistique, période de l'histoire de la philosophie ancienne marquée par une volonté d'enseigner la rhétorique et par une préoccupation surtout d'ordre éthique (*The Cambridge Dictionary of Philosophy* 862-63). Le mouvement sophiste ne se pose pas, néanmoins, sans rouvrir des débats. Il serait peut-être temps d'explicitier ce que furent les sophistes, en l'occurrence, ceux de la Seconde Sophistique. Remarquons que le mot « Seconde » sous-entend une Première, et en lisant Barbara Cassin, nous découvrons la sophistique de Gorgias, présocratique, celle dont les philosophes parlent.²¹

La « seconde » sophistique est celle de l'Empire romain des II^e et III^e siècles de notre ère, un immense corpus gréco-latin, entre les triomphes de la rhétorique scolaire et l'efflorescence des genres nouveaux. (*L'Effet Sophistique* 14)

C'est l'efflorescence de genres dont parle Cassin par rapport à ce moment historique, ce qui contribue à faire prétendre que pendant aucune autre période, le statut des sophistes dans le domaine littéraire et pédagogique ne fut plus prestigieux que pendant les deuxième et troisième siècles après Jésus-Christ (Fairbanks xv). Les sophistes furent des philosophes qui s'occupaient de débats et de discours ; en fait, ce dont leur programme traitait, c'était de l'éducation, ou *paideia*, à travers le discours, ou *logos* (Curtius 127). L'historien de littérature

²¹ Le *Cambridge Dictionary of Philosophy* définit ainsi les sophistes et spécifie le cas de Gorgias: « any of a number of ancient Greeks, roughly contemporaneous with Socrates, who professed to teach, for a fee, theoretic, philosophy, and how to succeed in life. They typically were itinerants, visiting much of the Greek world, and gave public exhibitions at Olympia and Delphi. They were part of the general expansion of Greek learning and of the changing culture in which the previous informal educational methods were inadequate. [...] Gorgias (c.483-376) was a student of Empedocles. His town, Leontini in Sicily, sent him as an ambassador to Athens in 427 ; (...) Like other sophists, he charged for instruction and gave speeches at religious festivals. Gorgias denied that he taught virtue ; instead, he produced clever speakers. (...) Since there is no truth and if there were we couldn't know it), we must rely on opinion, and so speakers who can change people's opinions have great power – great than the power produced by any other skill. » (862-63).

latine Curtius définit les sophistes, précurseurs de la rhétorique, comme des philosophes très concernés par la forme et la parole : « ils mettaient l'accent sur la forme ; ils ont éduqué le public le plus passionné de forme qui ait jamais existé » (130). Et Curtius les définit, en particulier, ceux appartenant à la seconde sophistique:

Ce qu'ils ont en commun, c'est une maturité très précoce, une vie mouvementée, exténuante, de la servilité à l'égard des princes, de la démesure dans l'admiration, l'adoration ou les inimitiés mortelles. La plupart du temps, ils sont riches. Ce ne sont pas des savants, mais des virtuoses dans l'exercice de la parole. (130)

La définition de l'historien de littérature latine demande une première explication à propos de qui fut Philostrate, aussi bien que de son oeuvre, surtout *Les Imagines*. Philostrate accomplit nombreux aspects de la citation ci-dessus soulevés. Il voyagea, il enseigna, il eût une vie mouvementée. Un peu plus osée, la définition de Françoise Graziani, enlève les rhéteurs de la seconde sophistique à la catégorie de créateurs du concept moderne de littérature. Graziani estime que leur esprit provocateur ne se réduisait pas à un programme éducatif idéologique, comme fut le cas de leurs illustres prédécesseurs (Platon inclus), mais leur esprit portait sur un « champ d'action, la rhétorique, et tout aussi fermement sur les principes de ce qu'il faut déjà considérer comme une philosophie du langage » (iii). Et l'historien de l'art Lehmann-Hartleben ajoute que les deuxième et troisième siècles ap. J.-C. furent des périodes d'effervescence culturelles, vu que plusieurs systèmes philosophiques s'instauraient et étaient diffusés, en même temps qu'un certain éclectisme, accompagné d'éléments mystiques et religieux (43).

Le système rhétorique surgit. L'éloge et le blâme faisaient partie de ce mouvement, qui est né, d'après Curtius, à partir de la sophistique (125), et ils étaient connus comme appartenant au genre épideictique (Billault 64). Billault explique la différence parmi les genres de discours, établie par Aristote dans sa Rhétorique. Selon le critique, trois types de discours se distinguent : le genre délibératif, le genre judiciaire et le genre épideictique. Ce dernier est le genre qui nous intéresse, car c'est justement celui qui présuppose le talent d'improvisation de l'orateur, s'y retrouvant comme partie indispensable. Parmi les exercices préparatoires de l'orateur, les *progymnasmata* furent partie des exercices courants ; c'étaient ceux que l'on vient de citer, l'éloge et le blâme, mais aussi la fable, la narration, la comparaison, la thèse, et la narration (12). Les *progymnasmata* se définissaient comme des exercices « préparatoires à la rhétorique » (Curtius 132), liés au don d'improvisation et « un des traits marquants de la Seconde Sophistique » (Billault 13). Leur objectif était d'entamer une série de pratiques, attachées à l'art de l'oratoire. Alain Billault remarqua à propos de relations entre Philostrate et la Seconde Sophistique:

Si Philostrate invente ainsi la Seconde Sophistique, ce n'est pas qu'il l'ait imaginée ni même découverte, car elle existait et on la connaissait bien avant lui. Il l'a conçue comme un moment particulier dans l'histoire de la rhétorique grecque. (72)

L'importance de Philostrate s'imposa et il est convenu par maints critiques qu'il fut l'inventeur de la Seconde Sophistique, créant de cette manière une façon de rivaliser avec ses prédécesseurs, notamment les « interlocuteurs de Socrate dans les dialogues de Platon » (Billault 72). Ce que Philostrate apporta de particulier à la pratique des exercices *progymnasmata*, fut sans doute le goût prononcé de l'improvisation, dont son oeuvre

Imagines reflète la qualité. Il faut surtout insister sur un élément caractéristique, cher à ces philosophes de la seconde sophistique : le plaisir. Selon Rosenthal et Jourde, malgré le fait que cette période fut « le lieu de formation de la grande éloquence chrétienne », d'une philosophie donc, qui laissera des traces jusqu'au Moyen Age, la seconde sophistique reposa aussi sur un mouvement basé « essentiellement sur le plaisir » ce qui contribua à la catégoriser d'un caractère « vicieux » (171). Le plaisir s'enchaînait aux aspects de la mouvance et de l'improvisation, comme Graziani le remarque, les sophistes « pratiquaient le métier d'hommes de lettres et d'improvisateurs professionnels » (v) ; et l'on remarquait les conséquences sur le public de cette exaltation inattendue. De pair avec la seconde sophistique, au beau milieu de ce mouvement, se développe et se répand enfin, le genre de l'ekphrasis, comme jamais ne fut le cas auparavant :

Avec la seconde sophistique en effet, non seulement les *ekphraseis* font partie intégrante, codifiée, du cursus rhétorique, mais elles se multiplient et s'autonomisent au point de constituer un genre à soi seul : les *Eikones*, ou *Imagines*, de deux des Philostrate, les *Descriptions* de Callistrate, sans parler des *Eikones*, suivies d'un *Huper tòn eikonôn* de Lucien. (Cassin, *L'effet sophistique* 502-503)

Ce que Philostrate essaie d'accomplir dans ses *Images* provient du statut même de l'improvisation du discours, voire de la conspiration, qualité qu'attribue Douglas Kelly à l'art de l'improvisation. Pour Kelly, la rhétorique serait un art de la conspiration, un art de rendre un morceau de l'histoire plus convaincant qu'un autre, même contradictoire (*The Conspiracy of Allusion* xi). L'élément de la contradiction sera illustré ici plus tard, lorsque nous discuterons des aspects du cycle *Lancelot-Graal*. Parmi les exemples, l'un des plus célèbres,

se trouve dans le dernier tome *La Mort Artu*, dans l'épisode connu comme la « chambre aux images ». Cet épisode marque l'effet conspirateur et persuasif [dont parle Kelly] des fresques peintes dans une chambre de Morgane ; épisode qui aura un retentissement tel qu'il causera la chute du royaume d'Arthur et le dévoilement des vérités jusqu'alors cachées.

Les *Images* de Philostrate incorporent en effet, un miroir de la définition selon laquelle, l'important pour le sophiste, c'est de créer un dialogue persuasif. Chez Philostrate, ce type de persuasion est aperçu à travers les fresques décrites, fresques qui mélangent l'objet esthétique à une ontologie-éthique, aboutissant à une forme de connaissance de l'objet, quoique truquée. Philostrate explicite le but de son travail lors de la préface de ses 65 tableaux, dans la traduction de Blaise de Vigenère qui suit :

mais nostre propos n'est pas pour cest'heure des peintres, ny de leurs faits, ains de reciter & desduire les manieres de la peinture, & en dresser quelques menus formulaires aux jeunes gens, dont aumoins ils en puissent parler à propos, & choisir ce qui s'y trouvera de plus rare & exquis. (28)

Même si l'origine des *Images* demeure un sujet de débat, Philostrate n'oublie guère de souligner le caractère événementiel des épisodes décrits. Au-delà de la quotidienneté proposée dans son prologue, à l'instant où le sophiste décide d'entamer les descriptions des tableaux à son jeune hôte, nous remarquons à la fois le caractère descriptif, qui détermine un événement ou événements, ainsi que le côté ordinaire de l'épisode :

L'occasion de ces discours fut telle. Il y avoit une assemblée de jeuz de priz à Naples, ville Grecque de fondation, & de meurs fort courtois & civils ; parquoy elle a tousjours eu en estroite recommandation les bonnes lettres, & disciplines. Et pource que je n'y voulois pas declamer en public, la jeunesse du lieu m'en

venoit importuner sans cesse, jusques dedans le propre logis de mon hoste, hors l'enclos des murailles, en un fauxbourg le long de la marine, où il avoit une belle portique exposée au vent de Zephire, ayant quatre combles [...] Mais son principal ornement provenoit des peintures ; y ayant un grand nombre de tableaux attachez, [...] Or avois je bien deliberé en moy-mesme de discourir sur les loüanges de tant de beaux cheffz-d'oeuvre ; mais d'abondant mon hoste avoit un fils tout jeune encore, car il ne passoit pas les dix ans ; & et si estoit desja tout curieux d'apprendre, & et prenoit un singulier plaisir parcourant de l'oeil, me requit de les luy vouloir deschiffrer. (28-29)

Voilà pour l'intention initiale de l'auteur. Quant aux sujets de ces tableaux, ils se réfèrent aux mythes et légendes existants, et encore une fois, leur caractère de mouvement doit être souligné. L'œuvre de Philostrate, en ce qui concerne la plupart des manuscrits, est divisée en deux livres, présentant 31 et 34 tableaux respectivement, précédés d'une préface (Graziani xii). Au long des âges, on a repéré parmi les critiques un désir « d'organiser » ces tableaux selon un ordre ou thème donné. Au XVIIIe siècle, Goethe essaya d'exécuter cette tâche, non sans gêne, ce qui, conformément à Graziani, aurait détruit l'ordre de Philostrate (xiii). Le supposé « manque d'ordre » que voyait Goethe à l'égard des tableaux du sophiste dérange maints lecteurs. Pour l'écrivain allemand, il y avait, en réalité, un désordre dans la composition.²² Il nous semble pourtant, que les spécialistes furent plutôt séduits par l'hypothèse formulée par historien de l'art Lehmann-Hartleben, « qui suggérait de lire les

²² Lehmann-Hartleben atteste que Goethe considérait les peintures désordonnées, ayant pris la décision de les mettre en ordre : « Goethe, indeed, was puzzled by the apparent disorder of the arrangement, in which painting after painting seems to be described without any system : heroic, bucolic, mythological, landscape, historic, still-life, and religious paintings appear in a kaleidoscopic mixture. In a cavalier manner Goethe did away with 'the confusion in which these pictures are registred one after the other. He preferred to arrange them in suitable groups according to their subject matter and mood and the dignity of the subject' » (19).

tableaux comme s'ils se trouvaient dans une véritable galerie, en imaginant un parcours d'un mur à l'autre » (Graziani xiii). En effet, au cours de la discussion de l'organisation des images, Lehmann-Hartleben précise que le terme galerie serait utilisé surtout par des auteurs modernes, alors que Philostrate voudrait se référer plutôt à ce qu'on appelait « *pinakes*, i.e., independently painted pictures inserted into walls » (41). Dans la lignée du parti pris pour la peinture, comme l'a soutenu Léonard à la Renaissance, l'historien de l'art Hartleben explique que l'importance du travail d'orateur de Philostrate résidait dans l'occasion d'exprimer l'immense pouvoir poétique de la peinture (41), ou bien, tout simplement « He wanted to make the picture, as you saw it, speak » (41).

Toujours-est-il que, comme l'observa Billault, la plupart de ces ekphraseis représentent des scènes, où il se passe d'habitude un événement. Or, la peinture romaine, après la peinture grecque, présente un élément très souvent dramatique et tend parfois même vers l'expressionnisme. Il n'est donc pas certain que Philostrate décrive une collection fictive (Billault 67). L'ekphrasis, telle que l'Antiquité la comprenait, ne se donnait pas comme une description de ce qui se révèle devant le spectateur, comme nous prétendons qu'elle l'a été ; au contraire, sa fonction était d'aller au-delà de la chose décrite, voire de la remplacer. Dans le cas du tableau, il disparaîtrait, s'effaçant pour céder sa place au genre littéraire (Elsner 24). Comme l'a souligné Barbara Cassin, la peinture n'est pas forcément l'essentiel, mais c'est à la chose dite, décrite, mise sous les yeux, à laquelle il faut faire attention : « [...] les tableaux ne *sont* jamais là sous les yeux, ni sous les yeux de quelque auditoire que ce soit : ils sont *dits* être sous les yeux ; ou encore : ils sont *mis* sous les yeux » (*L'Effet Sophistique* 504). Les rhétoriciens du Moyen-Age garderont intacte cette idée ; suite aux anciens, au Moyen Age, ils auront conscience de la condition fondamentale de la description : « Description is a

technique used to achieve ethos and pathos in medieval rhetoric and rhetorical poetics » (Kelly, *The Conspiracy of Allusion* 41).

Tout de même, un événement aurait une conséquence, celle de raconter une histoire. Cela se confirme lorsque nous parcourons les grandes thèmes des *Images*, « les jeux athlétiques et les belles-lettres, s’y combinent à travers des figures divines » (Graziani xvii). Et Françoise Graziani explique encore que les sujets préférés de Philostrate furent les sujets mythologiques ou religieux, contenant des éléments poétiques ou allégoriques (xviii). Et une question surgit : Les *Imagines* seraient-elles le fruit d’un leurre, comme le veut Alain Billault (64)? Question que les critiques ne cessent de débattre (62), déjà mentionnée auparavant, celle qui repose sur la vraisemblance de l’histoire que nous raconte Philostrate. Mais revenons à ce propos puisque J. Elsner examine l’importance qu’avait l’ekphrasis pour les anciens, tenant compte de ce qu’elle apportait en tant que visibilité de l’objet ou chose décrits. Pour le critique, chercher à savoir la réelle existence de ces tableaux est infertile et ne saisit pas la fonction unique des ekphrasis : « it does not matter in the slightest whether or not the paintings which appear in Philostratus actually existed. On the contrary, what matters, and what Philostratus’s descriptions are constantly telling us, is how such paintings were viewed » (28). D’emblée, Elsner tourne la discussion vers l’importance du regard.

Sachant que Philostrate s’occupa surtout de la rhétorique du discours, revenons aux *Imagines*. Le titre retrouve ses racines dans le mot grec *Eikones*. L’œuvre se situe, comme nous avons remarqué auparavant, dans le cadre de l’éducation par la rhétorique; le personnage curieux s’avère être le garçon, de qui on parlait et qui est introduit comme miroir du lecteur, dont la raison d’y être, c’est son instruction. F. Graziani soulève le désir de Philostrate d’aller au-delà de ce qui serait une simple intervention pédagogique. A travers les yeux du jeune

garçon, le philosophe impose au lecteur ses idées, ses goûts, en plus, il est sans cesse présent lorsque le lecteur entend discourir sur les tableaux, s'interposant entre nous et ses jeunes spectateurs. Son expérience fait autorité et c'est uniquement sa voix que l'on ne cesse d'écouter. Philostrate, de par ce jeune hôte, marque sa présence dans la diegèse, se présentant à la fois comme auteur hétérodiégétique et homodiégétique. Les niveaux de la narration et du narré s'entremêlent et se confondent. On n'est plus sûr d'écouter l'auteur qui digresse face au garçon ou bien, si c'est l'auteur qui désire convaincre le lecteur de son autorité savante :

« Quelle que soit la part des procédés rhétoriques et de la pose du sophiste dans les *Images*, l'on y voit un auteur qui s'interpose sans cesse entre son sujet et son public dont il entend inspirer les réflexions et les sensations et guider le jugement » (Billault 50).

Il est dit que Philostrate aurait emprunté ses thèmes à la peinture, des sujets tels que les mythes ou l'histoire, dans un effort de dépasser les exploits des peintres. C'est justement ce mélange entre le logos et l'œuvre d'art, suggéré par Montserrat, qui concernait le plus le philosophe. Le fait de rendre compte d'une oeuvre d'art ne paraît guère être aussi pertinent que celui de rendre son discours plus parfait à l'égard de sa forme: « No reader can forget that Philostratus is a sophist, that his first preoccupation is the literary form in which he writes his descriptions » (Fairbanks xxi). Graziani ajoute à propos des ekphrasis impériales, qu'il ne s'agit pas, dans ce cas-ci, de « description *de* l'image, mais discours *sur* l'image, *autour* ou encore *à propos* de l'image » (viii). Les *Images* se définissent ainsi, comme des exercices de rhétorique qui servaient à démontrer les capacités du sophiste (Fairbanks xxii), exercices dotés d'une capacité d'invention (Graziani viii), qui contiennent les germes de la création littéraire, dont le caractère ultime n'était pas celui d'informer, mais, celui de « séduire en

trompant » (viii). Exercice de mimesis, dont l'objectif demeure la séduction au plus haut degré, et dont la vérité est modelée selon les volontés.

Une des hypothèses récentes pour définir le terme *ekphrasis*, consiste à vouloir rapprocher la définition moderne, selon laquelle le concept se réduirait à la description des oeuvres d'art,²³ à cette entreprise descriptive du philosophe grec. Les *Imagines* de Philostrate se prêtent bien à une tentative de mettre en équivalence ses descriptions à la définition moderne, puisque l'objet de sa discussion, ce sont précisément des œuvres d'art, comme le souligne Ruth Webb (10). Michel Beaujour a remarqué la combinaison de deux éléments dans les *Imagines* de Philostrate : l'ekphrasis et l'interprétation (Beaujour 30). Et d'après Billaut, l'objectif de Philostrate était de démontrer la supériorité du travail de l'orateur sur le travail du peintre (32). Mais, est-ce vrai ? Car cette affirmation semble s'affaiblir lorsque nous comparons le travail du poète, positionné dans un effort de dévoiler ses images, à la problématique de l'*ut pictura poesis*, qui propose une équivalence entre les deux arts. Si l'*ut pictura poesis* trouva sa signification dans le parallélisme entre les deux arts, il paraît être moins vrai pour les ekphraseis de Philostrate. Car chez lui, la préoccupation de placer la poésie au-dessus d'une catégorisation hiérarchique disparaît. Nous avons noté que l'explication de ses *eikones* se donne, au contraire, à travers la peinture. On perçoit que le lecteur ou auditeur accède à l'image par le biais de la peinture. Barbara Cassin explique cette fonction non figurative de l'ekphrasis : « A l'inverse de l'*ut pictura poesis* constitutive de l'imitation phénoménologique, ce n'est pas la poésie qui met sous les yeux, c'est la peinture qui fait entendre. Contempler, c'est prêter l'oreille » (*L'Effet Sophistique* 510). Philostrate

²³ Murray Krieger note que cette définition première se trouve chez Leo Spitzer : « 'I initiated this enquiry by accepting the narrow meaning given by ekphrasis by Leo Spitzer (...) as the name of a literary genre, of at least a *topos*, that attempts to imitate in words an object of the plastic arts' » (6).

complique son jeu au fur et à mesure que la lecture progresse, car le lecteur, qui s'attendait à découvrir une unité dans ses *Images*, se perd parmi les variations de thèmes. Alain Billault reconnaît que Philostrate s'impose comme écrivain dans un « règne de la libre association d'idées » (*L'Univers de Philostrate* 53). Cependant, il y a un schéma qui se répète, celui qui varie de l'exposé à la narration (Billault 53). L'exposé va de pair avec la description, tous les deux contiennent l'événement du tableau, son sujet en train de se dérouler, alors que la narration s'associe à l'explication, élément servant à rendre claire la description (Billault 52-53).

Pour Arthur Fairbanks, Philostrate « tends to discuss paintings **almost** as if they were works of literary art ». C'est le mot 'almost' dans la définition de Fairbanks qui pose le problème; certains critiques, spécialistes de l'Antiquité, ne sont pas d'accord avec le traitement de l'ekphrasis tel qu'il se donne couramment. Ruth Webb nous rappelle que l'« *Ekphrasis* as defined in antiquity emerges as a type of discourse that differs radically from the 'description of a work of art' we have come to expect » (9). Le lecteur attentif remarquera, déjà à l'Antiquité, une tendance quasi subtile à hiérarchiser les arts, tout en choisissant des sujets tels que l'écriture, l'oratoire, la rhétorique, par exemple, et en les plaçant au-dessus des arts visuels. Dans l'univers des sophistes, et en particulier de Philostrate, les deux arts rivalisaient:

Peinture et discours ont le pouvoir de représenter « au naturel ». De ce point de vue, la virtuosité de Philostrate est évidente. La lecture de ses *Images* ne permet pas toujours de savoir s'il parle du tableau qu'il est censé voir ou s'il commente son art de rhéteur. Admirer le tableau, c'est admirer du même coup le discours

de Philostrate, et de ce point de vue, les descriptions du sophiste grec sont souvent ambiguës et procèdent par glissements. (Rosenthal et Jourde 175)

L'ambiguïté du philosophe se joue dans le domaine même de la signification de la sophistique. Qu'est-ce que les sophistes souhaitaient ? C'étaient des philosophes qui penchaient entre les deux axes de l'éthique : le bien et le mal. Blaise de Vigenère, humaniste de la Renaissance française, commentateur et traducteur de Philostrate, définit les sophistes grecs, en explicitant cette dualité :

Ce mot de Sophiste se treuve parmy les autheurs usité en plus d'une sorte : quelquefois en bonne, et quelquefois en mauvaise part ; pour un cavillateur qui s'arreste plus à l'apparence exteriere, et à l'escorce que non pas à une vérité réelle et essentielle : ne cherchant qu'un masque et palliation de colorées parole, et argumentant par des subtilitez et involutions de mots ambigus. En bonne part, non seulement pour un Orateur, et Rhetoricien, mais pour un Philosophe encore.

(31)

Malgré le débat, il est tout de même clair que le problème que souligne Philostrate, celui qui se voit joué dès la préface de ses *Imagines*, met les deux arts en équivalence²⁴ et ouvre la voie à la future définition de l'ekphrasis. Il est toujours d'actualité parmi les critiques de questionner si Philostrate se situe entre l'ancienne et la moderne acception du terme. La recherche ici proposée souhaite le situer en parallèle avec la situation de l'ekphrasis telle qu'elle se présentera au Moyen Age.

* * * * *

²⁴ « Quiconque n'embrace & chérit la peinture, offense la vérité des histoires ; offense pareillement tout-tant de doctrine qui concerne les Poètes : car l'une et les autres tendent à un mesme but ; de nous représenter & décrire les portraits, & les gestes des hommes valeureux » (27).

A titre de conclusion, le schéma parcouru par Horace et son *ut pictura poesis* trouva des échos dans la tradition oratoire de l'ekphrasis entamée par Philostrate de Lemnius. Celui-ci laissa le chemin tracé pour les lecteurs au Moyen Age, car la réminiscence de ses leçons de peinture littéraire demeurera dans les esprits. Le cycle du *Lancelot-Graal* et ses belles images dépeintes à travers les différentes aventures sont la preuve de cet héritage.

CHAPITRE III

L'Esthétique Médiévale

III. 1. L'Esthétique Médiévale : le XIIIe siècle en art et en littérature

« Le beau, c'est la lumière » (Edgar de Bruyne)

Le chapitre I a présenté l'ekphrasis dans ses dédoublements étymologiques aussi bien qu'historiques, tout en introduisant ses rapports à la notion de l'*ut pictura poesis* et en soulignant la création du genre de rhétorique pendant l'Antiquité, plus spécifiquement chez Philostrate, dont les *Imagines* créent un pont entre les arts de l'âge ancien et le moyen âge. Ce deuxième chapitre envisage une discussion sur ce qui fut, en fait, l'esthétique du XIIIe siècle. Nous souhaitons établir une liaison entre les notions ekphrastiques observées jusqu'ici et le XIIIe siècle, durant lequel le cycle du *Lancelot-Graal* apparaît. Commençons par délimiter la vision dominante dans le domaine de l'art pendant la période proposée. Grâce à l'imposant art gothique du XIIIe siècle, il sera nécessaire d'en tracer un panorama plus général dans ce qui touche les arts, survol qui doit déboucher dans ses rapports à la littérature.

Traiter de l'art au XIIIe siècle et de ses dédoublements littéraires, c'est au premier abord définir la situation culturelle du contexte de l'époque, qui remonte au siècle précédent, le XIIe siècle, plus précisément au moment de la naissance de la Scolastique conjointement au mouvement gothique en architecture. C'est surtout l'historien de l'art Erwin Panofsky qui

remarqua la ressemblance entre les deux mouvements, le gothique dans les arts et la Scolastique en philosophie et en théologie. La pertinence de cette référence se traduit dans une littérature qui reflète des caractéristiques rassemblées :

The high Gothic cathedral, so E. Panofsky has suggested, resembles a scholastic *summa* in being arranged according to a system of homologous parts and parts of parts. The extraordinary thought now arises that if Thomas Aquinas memorised his own *Summa* through ‘corporeal similitudes’ disposed on places following the order of its parts, the abstract *Summa* might be corporealised in memory into something like a Gothic cathedral full of images on its ordered places. (Yates 79)

Des thèmes tels que la raison, qui s’exprime par le « système » et la foi, traduite par la *Summa* théologique, se donnent ainsi comme point de repère au XIIIe siècle. L’homme, partagé entre la foi et la raison, ira se questionner et élaborer de nouvelles théories afin de trouver des réponses à ses questions. A partir d’Abélard et de l’abbé Suger au XIIe siècle, de nouvelles formes de raisonner et de se placer dans le monde sont nées et se mettent définitivement en route au XIIIe siècle. L’historien de l’art Erwin Panofsky a délimité l’influence de ce vaste domaine artistique dans un champ qui s’étendait au-delà de la région de Paris : « For both the new style of thinking and the new style of building (*opus Francigenum*) – (...) spread from an area comprised within a circle drawn around Paris with a radius of less than a hundred miles » (*Gothic Architecture and Scholasticism* 5).

Il nous est nécessaire de faire un retour en arrière pour parler d’un personnage qui marqua la vie des cathédrales de son temps, mais qui a pourtant vécu au XIIe siècle : l’abbé Suger. Son importance reste emblématique dans le domaine de l’esthétique, et dans le cas

précis de l'architecture. La référence à l'architecture ne demeure pas, néanmoins, isolée dans un contexte esthétique, puisque les mentalités dans les domaines artistiques divers ne cessaient de s'interpénétrer. On ne saurait ainsi exagérer l'influence de l'abbé Suger, élu abbé de saint Denis en 1122 : « Abbot of St.-Denis from 1122 until his death in 1151 » (Panofsky, *Abbot of Suger* 1). Suger appartenait à l'ordre des Bénédictins ; outre son rôle dans le renouvellement de Saint-Denis, il fut sans doute un personnage politique qui marqua les arts dans le siècle à venir, le XIII^e (Panofsky, *Abbot of Suger* 17). Il est vrai que l'abbé Suger se tenait au courant de nouvelles idées philosophiques, qu'il se présentait de manière cosmopolite, en organisant, par exemple, un groupe d'artistes qui venaient de toutes parts pour travailler dans son abbaye, et qu'il a en fin de compte été le père de ce que nous connaissons de nos jours, comme le mouvement gothique (Panofsky, *Abbot of Suger* 36). Ses accomplissements dans la réforme de la basilique de St. Denis furent si gigantesques, que l'historien de l'art Erwin Panofsky n'hésita pas à affirmer à propos de ses exploits : « It was as if a President of the United States were to have had the White House rebuilt by Frank Lloyd Wright » (27). Et encore, en définissant son pouvoir politique :

As the Head and Reorganizer of an abbey that in political significance and territorial wealth surpassed most bishoprics, as the Regent of France during the Second Crusade, and as the « loyal adviser and friend » of two French kings at a time when the Crown began to reassert its power after a long period of great weakness [...] (Panofsky, *Abbot of Suger* 1)

Quant à l'importance de Suger dans la nouvelle esthétique naissante, on a dit de lui : « For a medieval account and appreciation of the aesthetics of colour and light in the church, nothing equals the passion and the vision of the writings of Abbot Suger » (Sekules 77). Malgré les

louanges qu'on peut lui rendre de nos jours, Suger ne fut pas toujours aussi apprécié. Condamné pour ses soi-disant excès dans la reconstruction de l'abbaye de Saint-Denis, il fut critiqué à l'époque, en particulier par l'ordre de Saint-Bernard de Clairvaux, qui envisageait des idéaux plus austères, moins évidents dans les réformes des églises (Panofsky, *Abbot of Suger* 12). Si l'idéal esthétique de l'abbé Suger prônait une myriade d'ornements et de couleurs, Saint-Bernard de Clairvaux désirait justement l'opposé : un endroit sombre et austère, où la consécration à la méditation religieuse serait le seul intérêt. Ironiquement, la conception spirituelle de Suger trouvait ses bases dans un idéal d'ordre esthétique. Suger s'était inspiré du traité de Saint-Denis l'Aréopagite, le gardant comme base pour son goût esthétique, qui était étroitement lié à une mystique spécifique, comme le définit Georges Duby :

Selon Denys, le divin est le foyer incandescent d'où toute ferveur rayonne et vers quoi tout désir vient se consumer. Suger avait donc invité les constructeurs à mettre tout en oeuvre pour que le nouveau chœur « resplendît d'une merveilleuse lumière ininterrompue ». (72)

L'objectif qu'avait l'abbé Suger, derrière cette mystique de la lumière et de l'image, c'était théoriquement d'éduquer le peuple dans les Saintes Ecritures, en songeant à la majorité d'illettrés qui n'avait pas d'accès à la parole divine. Bien que l'accès aux images peintes soit discutable selon de nombreux critiques,²⁵ l'abbé Suger insistait sur ce point : « Sur les vitraux,

²⁵ L'opposition des critiques par rapport à l'enseignement à travers les images est discutée notamment par Franz Bäuml, qui questionne l'efficacité de même que la viabilité de l'image en tant que substitut du texte écrit : « Whether pictures ever functioned as substitutes for texts in practice is highly questionable : merely the fact that many sculptures and pictures cannot easily be seen from any likely public vantage point makes the general applicability of Gregory's dictum extremely unlikely. » («Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy » 264). Lawrence G. Duggan pose la même question dans son article « Was art really the 'book of the illiterate' ? » : « In the last few years this problem has captured considerable scholarly interest which will be discussed later. It will be argued here that in certain fundamental ways illiterates cannot read pictures just as literates can read books. » (228).

des « légendes », des vies de saints furent mises en images pour l'édification des fidèles » (Duby 73). La grande opposition à Suger fut, comme l'on a démontré auparavant, saint Bernard de Clairvaux, qui de son côté, prêchait contre l'ostentation et le luxe (Stokstad 266), en faisant remarquer que toutes les pierres précieuses et riches ornements utilisés pour parer les cathédrales pourraient mieux servir la cause de pauvres affamés (Duggan 232-33). Il est ainsi que toute la transformation esthétique de la période n'allait pas sans oppositions.

Pourtant, l'historienne de l'art Veronika Sekules remarqua la nouvelle manière de communiquer la religion qui était premièrement apparue dans le cloître des cluniaux ; la décoration parsemée d'anges, de scènes allégoriques et en plus, la présence de la musique (69). Tout un mouvement semblait respirer en unisson pour atteindre à des buts similaires. L'art entraît une fois pour toutes dans le monde quotidien des fidèles. Pour l'abbé Suger, l'homme politique et religieux, la résistance que d'autres ordres religieux pouvaient lui offrir ne semblait pas faire de poids. Plus d'un critique, comme l'on a déjà attesté ici, reconnaît en lui l'inaugurateur du style gothique :

Two great churchmen, Abbot Suger of St. Denis and Archbishop Henri Sanglier of Sens provided patronage and inspiration ; Suger's abbey church north of Paris and the Cathedral of Sens seventy-five miles south inaugurated the new Gothic style. In its own day Gothic architecture was called *opus francigenum*, « French work », in clear recognition of its origin. (Stokstad 265)

La consécration de Suger à son travail le mena à écrire sur sa propre administration vers la fin de sa carrière. Ce que l'abbé nous laissa, c'est une compilation détaillée de tous les travaux ainsi que de leurs étapes, aussi bien que l'explication de chaque passage. A travers plus d'un chapitre, Suger entame des descriptions qui sont de vraies ekphrasis afin d'éclairer les

ornements, les divisions et les objets-d'art de son abbaye. Il va jusqu'à insister sur la nécessité de la description de ces objets :

And because the diversity of the materials [such as] gold, gems and pearls is not easily understood by the mute perception of sight without a description, we have seen it to that this work, which is intelligible only to the literate, which shines with the radiance of delightful allegories, be set down in writing. Also we have affixed verses expounding the matter so that the [allegories] might be more clearly understood. (Panofsky, *Abbot of Suger* 63)

L'abbé Suger reprend avec cette citation l'idée des anciens, illustrée par Philostrate et ses *Imagines*, selon laquelle une description devrait faire suite à une image, afin d'atteindre sa puissance maximale. En effet, l'ekphrasis conformément à ce que nous avons appris avec Philostrate, et de nouveau, au XIIIe siècle, contient ce qui se qualifierait comme essence de la réalité : « For Philostratus, paintings are a realistic illustration of the world we ordinarily know and can best be experienced through our normal response to the world » (Elsner, *Art and the Roman Viewer* 22). L'essence de réalité qu'envisageait Philostrate avec ses ekphrasis trouve un écho dans la recherche de l'essence religieuse que poursuivait l'abbé Suger. Les essences, leur valeur de dévoiler un monde aux yeux de ceux qui le regardent, voilà la fonction des ekphrasis pour Philostrate et des images pour le monde médiéval qu'habitait Suger et qui s'intensifia au XIIIe siècle, par un désir de rendre vrai ce monde mystique et religieux. Et puisque l'ekphrasis est spécialement concernée par la vérité, comme nous l'avons déjà suggéré, vérité qui se traduit en visualisation, i.e., la *phantasia*, à travers laquelle elle s'exprime, le rôle qu'elle joue, c'est justement de communiquer cette tâche, de dévoiler une vérité pré-existante. C'est en fait, l'idée des Grecs qui voulaient que l'ekphrasis, d'une

certaine manière, fût aux services de la visualisation (Elsner, *Art and the Roman Viewer* 27-28). Par cette remémoration des objectifs de l'ekphrasis, nous remarquons que l'intention de Philostrate, celle d'éduquer par le moyen des images s'avère, en essence, la même idée qui hantait l'abbé Suger ; « Philostratus is teaching, through his ekphrastic performance, an hermeneutic means of relating to images » (Elsner, *Art and the Roman Viewer* 36). Suger avait les mêmes objectifs, à savoir une compréhension de la part du peuple, quoique les finalités et les contextes aient été divers, les uns laïques et les autres religieux. Les deux se rejoignent cependant, dans l'idée de promouvoir des images afin de déchiffrer (face à cette vague d'illettrés du Moyen Age et au désir d'éduquer les jeunes à l'Antiquité) tout un royaume inconnu, monde spirituel dans le cas de Suger, monde naturel selon Philostrate.

Suivant cet esprit d'un nouvel ordre, nous observerons que le XIIIe siècle a fonctionné comme une extension de ce qui se passait auparavant, malgré les dissemblances qui se fortifieront au fur et à mesure que les années s'imposeront dans la mentalité courante: « Au XIIIe siècle, la forme est infiniment moins vivante, plus abstraite, plus divisée, plus raisonneuse, plus scolastique. Il faut un certain effort pour pénétrer, sous les formules, jusqu'à l'esprit » (De Bruyne 8). Le christianisme fut la force omniprésente, l'existence de Dieu se faisait démontrer à partir de toutes choses, considérées sa création, comme l'atteste Panofsky. Tout de même, à la différence des siècles précédents, Dieu n'était plus une donnée *a priori*. L'idée dominante, c'était un désir d'affirmer et de confirmer l'existence suprême de Dieu par des arguments logiques. Désormais, une nécessité de prouver l'existence d'une force supérieure s'imposait (Panofsky, *Gothic Architecture* 7). Cette nécessité d'approcher les raisons pour l'existence de Dieu, tout en questionnant des arguments divers de la création divine, parmi d'autres critères, mena au développement d'un subjectivisme dans les domaines

esthétique, mystique et épistémologique (Panofsky, *Gothic Architecture* 13-14). Si nous nous demandons ce que c'est que le subjectivisme, nous comprenons qu'il s'agit d'un usage plus fréquent des sens, de manière à les faire échelonner selon un ordre qui confirmerait leur propre présence. Ces deux aspects, foi et raison, se présentaient alors ensemble. Il va de soi qu'un clivage entre la foi et la raison s'établit, clivage qui se prétend essentiel dans une tentative de compréhension de ce que fut le siècle par rapport à ses aspects esthétiques. Car la diffusion d'une foi plus ordonnée, pour ainsi dire, aura des reflets sur l'art, la construction de cathédrales, et certainement, sur la construction d'ouvrages littéraires majeurs. Pour Panofsky, les sens, ce subjectivisme auquel l'on se référerait, vont de pair avec le facteur mystique, qui imprégnait les images et les émotions, fonctionnant en tant que véhicules pour comprendre la réalité (*Gothic Architecture* 14-15).

C'est vers cette période, aux alentours du XIII^e siècle, que les Universités fleurissaient, et malgré leurs rapports étroits avec l'église, leurs relations ne se donnaient pas sans disputes (Poirion 160-61). Le climat culturel comprenait, entre autres, un mouvement de retour à la pureté évangélique (Poirion 161) ; de telle manière que la pauvreté volontaire de chrétiens riches se répandait, suivie de la « constitution d'ordres religieux d'un type nouveau, dépourvus de biens fonciers et vivant dans la mendicité » (Poirion 161). Ces phénomènes ne se produisaient pas sans conflits, car si d'un côté, l'on observait se diffuser la vie universitaire et ses privilèges, de l'autre, il y avait dans certains ordres, une résistance à la vie Scolastique :

The entry of the religious Orders into the university of Paris did not take place without a good deal of opposition from the secular clergy ; but the Dominicans and Franciscans enjoyed the support of the Holy See, and the opposition they met, though vigorous, was overcome. The great majority of the well-known

philosophers of the thirteenth century were members of religious Orders.

(Copleston 71)

A part tous ces changements religieux, d'autres se faisaient articuler qui demandaient, eux aussi, des nouvelles formes de voir le monde. Souvenons-nous que la vie des universités est le reflet d'une transition qui se fit de la campagne vers la ville ; désormais c'est la ville qui devient le centre de la vie quotidienne :

By and large, intellectual training shifted from the monastic schools to institutions urban rather than rural, cosmopolitan rather than regional, and, so to speak, only half ecclesiastic : to the cathedral schools, the universities, and the *studia* of the new mendicant orders – nearly all of them products of the thirteenth century. (Panofsky, *Gothic Architecture* 22)

Johan Huizinga explique de façon originelle la mentalité médiévale à l'égard des arts, en la positionnant aux côtés des événements ordinaires de la vie. La vie et l'art n'étaient point séparés, ce qui ne doit point être oublié. Il se peut que ce mélange entre l'élément mondain et un autre créateur ait été l'indicateur de changements relatifs à l'esthétique d'une période. La ferveur religieuse fut le résultat logique de la contemplation quotidienne des oeuvres d'art bâties afin de maintenir une foi au-dessus de tout questionnement intellectuel :

Art in those times was still wrapped up in life. Its function was to fill with beauty the forms assumed by life. These forms were marked and potent. Life was encompassed and measured by the rich efflorescence of the liturgy: the sacraments, the canonical hours of the day and the festival of the ecclesiastical year. (Huizinga 223)

De la citation de Huizinga ci-dessus, il faut retenir deux éléments essentiels: premièrement le christianisme en tant que religion avait incorporé tous les domaines de la vie, son omniprésence était indiscutable, y compris dans le domaine de l'art. Ce fait sera pertinent à l'analyse du *Lancelot-Graal*, car ce texte est d'abord basé sur la quête d'une relique chrétienne. Ensuite, il faut noter que le célèbre héros du Graal, Galaad, est mis en évidence aux dépens de Lancelot, puisque Galaad deviendra libérateur de chevaliers de la Table Ronde.²⁶ En outre, ajoutons que Galaad est le héros qui incarne des idéaux de chasteté et de chevalerie les plus élevés, marqués par le désir de retrouver la coupe divine, où le sang de Christ fut récupéré, facteur qui permettrait la libération de l'humanité de ses péchés. Le rapport entre cet exemple et notre argument qu'il faudra souligner, c'est justement encore l'incorporation de la vie chrétienne, d'une chasteté obligatoire et de la nécessité de trouver un héros apte à purger les péchés de l'humanité au quotidien. D'après Panofsky, l'art gothique et la scolastique expriment tous les deux, un souhait de **totalité**, marqué par une obsession de trouver la « solution finale ».²⁷ Comme dans le cas du Graal, l'art gothique souhaite qu'il existe un but ultime à atteindre, un but de pureté esthétique qui s'exprimerait, en littérature, par exemple, par le cas de Galaad. L'art gothique est représenté dans son expression la plus achevée par la cathédrale, lieu sacré qui exprime de nouveau la recherche d'une totalité,

²⁶ Selon *The Arthurian Encyclopedia* par Norris Lacy, les rapports entre Galaad et Lancelot commenceraient par leurs noms même. Car on le sait, Lancelot avait reçu comme nom de baptême, celui de Galaad. Mais la rencontre entre le père et le fils, celui-ci engendré durant une visite au roi Pelles, ne se passera qu'à la fin du cycle, où l'on découvrira les fautes du courtois chevalier Lancelot, et on apprendra que le chevalier le plus vertueux, celui qui trouvera la coupe du Graal, ce n'est que Galaad, le pur (610-11), car il « represents the ideal conjunction of religious and chivalric modes, of past and future epochs (...) he is the embodiment of biblical history destined to cure the ills of the troubled Arthurian world » (611).

²⁷ Panofsky élabore cette idée dans son livre *Gothic Architecture and Scholasticism* : « Like the High Scholastic *Summa*, the High Cathedral aimed, first of all, at « totality », and therefore tended to approximate, by synthesis as well as elimination, one perfect and final solution ; we may therefore speak of *the* High Gothic plan or *the* High Gothic system with much more confidence than would be possible in any other period. In its imagery, the High Gothic cathedral sought to embody the whole of Christian knowledge, theological, moral, natural, and historical, with everything in its place and that which no longer found its place, suppressed » (43-44).

comme dans le cas du cycle démesuré (aussi bien en longueur que dans la conception architectonique grandiose) - du *Lancelot-Graal*. Il s'agit dans les deux exemples, et de l'architecture et de la littérature, de la recherche d'un pouvoir centralisé : le royaume d'Arthur pour le cycle ou bien la somme ou *Summa*, que proposent les préceptes théologiques de saint Thomas d'Aquin. Le médiéviste Georges Duby éclaire à ce propos ce que la somme engendrait comme conséquences pour l'esthétique médiévale: « *Summa* : voici l'un des mots qui conviendrait le mieux à désigner les cathédrales rénovées. Elles sont la projection visuelle de cette recherche de l'unité que poursuivait alors la scolastique » (70). Le mot « somme » a été utilisé également pour exemplifier le cycle en prose du *Graal* : « Cette immense somme n'est pas une compilation faite au hasard, qui rassemblerait dans un ordre quelconque, pour composer un « cycle » arthurien, des fragments de romans. Au contraire, c'est une oeuvre construite, et d'après un plan remarquable » (Pickford 84). L'idée de totalité, présentée par Duby comme « recherche d'unité », semble s'appliquer au cas du cycle du *Graal*, dans lequel une ambition considérable prend le relais de l'écriture, menant l'auteur ou les auteurs anonymes, à rechercher une genèse biblique, à faire un détour chez Joseph d'Arimathée, pour en finir dans un autre monde, monde celtique, celui du royaume d'Arthur. Or, nous remarquons par cette ambition de fonder un ouvrage de cette proportion, le désir de totalité que nous avons mentionné auparavant ; l'expression d'une volonté d'unir deux milieux apparemment contradictoires, l'un breton, monde merveilleux, et l'autre chrétien, même ultra-chrétien, exprimant toutefois encore, la solution finale envisagée et décrite par Panofsky.

Un second aspect emprunté à la Scolastique par l'architecture gothique, fut selon Panofsky, un « arrangement according to a system of homologous parts and parts of parts » (*Gothic Architecture* 45) ; toute une structure se réorganisa autour de cette idée de système,

c'est-à-dire, un monde construit à partir de morceaux qui se combinent, pour atteindre des « 'logical levels' in a well-organised Scholastic treatise » (Panofsky, *Gothic Architecture* 47). Il reste à dire que la structure architectonique réussit à atteindre ce niveau d'organisation et de logique requis par les préceptes scolastiques. Soulignons encore que la thèse de Panofsky selon laquelle le système gothique obéirait à des niveaux organisés, ne saurait être étrangère à l'organisation d'un cycle comme le *Graal*, où nous retrouvons à la fois des niveaux hiérarchiques et des branches qui imposent un ordre au texte, en contribuant à un sens ou à une conjointure (si nous nous permettons de faire appel à la terminologie créée par Chrétien de Troyes).²⁸ Bien que l'auteur ou les auteurs anonymes du cycle soient un sujet de débats continu, l'idée d'une unité n'est quand même pas à rejeter.²⁹

Le deuxième aspect à extraire de la citation ci-dessus de Huizinga, c'est le fait que, malgré les fardeaux que la vie de tous les jours imposait aux gens des XII-XIIIe siècles, la beauté ne s'y absentait pas, bien au contraire, elle se faisait de plus en plus évidente, voire resplendissante. Dans un monde de nouveaux ordres monacaux, d'une vie pieuse, dans des églises, nous observons le début d'un mouvement d'embellissement : « Rapidly expanding numbers of historiated capitals, arcades, ambulatories, and radiating chapels, and of stained-glass windows » (Huizinga 62). Une profusion de lumières se révélait notamment à travers l'art du vitrail, art qui se répandait grâce aux constructions des cathédrales, dans lesquelles la

²⁸ C'est dans le prologue d'*Erec et Enide*, roman de Chrétien de Troyes, où l'auteur présente l'idée de *mout bele conjointure*, qui a fait couler beaucoup d'encre parmi les critiques. Jean-Marie Fritz, dans l'édition de poche qu'il établit, pense qu'il s'agit d'une « volonté de créer une oeuvre nouvelle », un désir chez Chrétien de se « distinguer nettement des jongleurs professionnels » (8). La notion de *bele conjointure* s'appuie dans l'idée d'une oeuvre qui se « définit par son agencement harmonieux. Harmonie de la narration d'abord » (9).

²⁹ Alexandra Micha, dans son livre *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal* cite Ferdinand Lot, qui accorde au cycle un auteur unique (297). Pourtant, lui-même questionne cette vision : « Unité du cycle, oui. Mais, unité d'auteur ? Nous voici devant un problème dont on a déjà abondamment débattu » (302).

décoration n'était pas épargnée : « Decoration extended to all parts and surfaces of the church – the walls, the floors, ceilings, and windows, and both interior and exterior » (Huizinga 69).

Le philosophe moderne Alain de Libera, dans le *Dictionnaire du Moyen Age* a qualifié le XIIIe siècle comme le siècle des synthèses et des réalisations, en opposition au XIIe, qui fut le siècle des renaissances et des promesses, et l'opposant par conséquent au XIVe, siècle connu comme celui de dépérissements et de décadence (De Libera 619). Il est exact de dire que le XIIIe siècle fut le siècle des Universités, des universitaires, des « commentaires questionnés » (De Libera 630), autrement dit, d'un « recueil des questions développées pour elles-mêmes à partir du texte » (630) ; le XIIIe fut enfin le siècle de l'art des topiques (631).³⁰ Entre les théories des arts libéraux de Pères de l'Eglise et celle de la Scolastique, le Moyen âge trace ses visions du monde (Curtius 88). Encore faut-il préciser que l'esthétique du XIIIe siècle se fait représenter à travers ces deux axes principaux, les arts libéraux et la Scolastique, une idée mystique enveloppée de clarté ; dans un sens paradoxal, certes, mais une idée dont les savants, artistes et intellectuels de l'époque ont su saisir l'envergure :

L'Esthétique du XIIIe siècle se développe dans un climat particulier, celui d'une mystique de la lumière. Certes, nous ne disons pas que l'idée de proportion disparaît : elle ne perd rien de son importance fondamentale. Mais alors que le XIIe siècle insiste particulièrement sur la « composition » c'est-à-dire sur la beauté de la composition musicale ou littéraire, de la composition architecturale ou plastique, de la composition du corps humain ; le XIIIe siècle attache une

³⁰ Les *topoi* ou l'art des topiques retrouve ses origines dans l'Antiquité. Selon Curtius, il s'agissait des arguments élaborés sur de différents sujets, ayant de buts pratiques : «A l'origine, les *topoi* sont donc des expédients destinés à l'élaboration des discours. Selon Quintilien (...) ce sont des trésors d'arguments (...) A la fin de l'Antiquité, nous verrons de nouveaux *topoi* naître d'un nouveau sentiment de la vie » (134).

importance considérable à tout ce qui est clarté, lumière, splendeur. (De Bruyne 9)

Ce qui résumerait donc tout ce mouvement intellectuel, c'est le rapport de l'homme à la lumière, rapport dont le reflet s'étendra à toutes formes d'arts. Le médiéviste Michael Camille considère que pendant la période gothique, nous observons ce qu'il est convenu d'appeler « period eye », i.e., « a way of seeing shared by audiences and artists across a variety of media » (*Gothic Art* 15). Cette manière particulière de voir, de regarder et de comprendre le monde demeure, à notre avis, du côté de la lumière éblouissante, comme le veut Alain de Libera, lorsqu'il rappelle que les hommes médiévaux privilégient ce type de rapport au monde:

[Les hommes] se plaisent à représenter la pensée comme une illumination, comme un *rappor*t de l'âme pensante à un Dieu qui l'«éclaire », dans une sorte d'iconographie conceptuelle. De fait qu'y-a-t-il de mieux représentable, de plus « figurable » qu'un rayon de lumière, une *irradiatio*, ou, d'un mot qui dit à la fois le phénomène et la fonction métaphorique où se fixent nos propres intuitions, une *illustratio*. (644)

Malgré tout le rayonnement quasi littéral que contiennent les mots mêmes d'Alain de Libera, l'auteur nous avertit de prendre au sérieux, de placer au beau milieu des mouvements vitaux, le style iconographique de pensée médiévale. Selon Libera, il serait trop facile de se laisser soumettre à la métaphore, et d'oublier que c'est de la vie, ce que nous souhaitons traiter (644). En effet, le monde de l'homme médiéval était entouré de lumière, car non seulement Dieu lui-même s'y insérait, mais en plus, l'atmosphère des vitraux, dont nous avons parlé de l'excellence et de la qualité unique :

L'art du vitrail – cet art, où, d'après le moine Théophile excelle la France – vient embellir à son tour les grandes baies ouvertes et sous la lumière unique du soleil, voici que des couleurs innombrables, chaudes et caressantes, remplissent l'espace mystique de leurs chatoiements. A travers les nefs jouent des rayons colorés, transparents et pour ainsi dire immatériels. (De Bruyne 10-11)

Les vitraux créés entre ces deux siècles, le XIIe et le XIIIe, ainsi que les églises comme saint Denis, Chartres et Notre-Dame de Paris, grâce à leur architecture, facilitaient la pénétration de la lumière, proportionnaient tout un monde où « la lumière et la couleur étaient *objet réel et fait de théorie* » (De Libera 645). Vie et théorie étaient définitivement mélangées dans un corpus de lumière. Il serait pertinent d'indiquer une *Weltanschauung* dominante au XIIIe siècle, une vision du monde qui s'expliquerait par ce qui fut peut-être un chevauchement entre la vie et la joie ; s'exprimant dans un mysticisme où la lumière, symbole de la transfiguration, « d'un passage, de la transmutation du charnel en spirituel » (Duby 73) s'imposait :

This tendency to explain beauty by light sprang from a strongly marked predilection of the medieval mind. When we leave definitions of the idea of the beauty aside, and examine the aesthetic sense of the epoch in its spontaneous expressions, we notice that nearly always when men of the Middle Ages attempt to express aesthetic enjoyment, their emotions are caused by sensations of luminous brightness or of lively movement. (Huizinga 248)

Au-delà de l'aspect religieux ou philosophique, c'est dans l'art que nous retrouverons l'évidence de cette présence frappante, exemplaire de la pensée médiévale. L'art des cathédrales, des vitraux, le style rayonnant,³¹ et par ailleurs la littérature, sauront prendre

³¹ Le style rayonnant est l'une des étapes du mouvement de l'art gothique. L'historienne de l'art Marilyn Stokstad définit son apparition dans l'architecture : « In the Rayonnant style, masonry walls seem to disappear,

partie de la richesse conceptuelle de cet état lumineux qui ne cesse de se répandre à travers la société. Il est évident que la lumière à laquelle nous nous référons, s'étendait vers un champ mystique ; ce dont il s'agissait, c'était de proposer une transformation de l'extérieur vers un intérieur qui transcenderait les misères de ce monde. Pour la décrire, cette lumière, symbole d'une esthétique dominante, les mystiques utilisaient certains mots en latin : *lux*, *lumen* et *splendor*. *Lux* signifiait l'essence qui émanait des corps ; *lumen*, la lumière qui se multipliait dans l'espace et *splendor*, la lumière que reflétaient les objets (Camille, *Gothic Art* 42). Les cathédrales, ces monuments qui durant l'âge gothique furent des représentants majeurs de la lumière, transmise par les verres qui la reflétaient, sont investies d'un pouvoir tel, que plus d'un critique³² les a comparées à un texte, voire à un texte sacré. L'historien de l'art Michael Camille compare les cathédrales, d'une manière plus osée, à des ordinateurs, car ici et là, dans ces monuments et dans le monde virtuel, nous repérons toute une gamme d'informations codées, bien évidemment, des codes pour ceux qui s'appêtent à déchiffrer les signes (*Gothic Art* 15) :

The relationship between text and image has become something of a fashionable form in contemporary art history, yet it has always been an important metaphor for the medievalist, ever since Emile Mâle saw the Gothic cathedrals as « first

to be replaced by sheets of stained glass framed by clusters of colonnettes, while stone and glass alike are united by an overlying pattern of molding and tracery » (309). Ce style confirme l'insistance sur l'élément de la lumière dans l'esthétique du XIIe et XIIIe siècles. Les vitraux prennent davantage de l'importance dans cette esthétique de la lumière. Les manuscrits illuminés, comme des divers livres des heures ou des prières expriment un autre exemple de ce que fut le style rayonnant.

³² Michael Camille ajoute le fait que le critique E. Kitzinger aurait répété le même précepte, selon lequel les cathédraux représentaient les écritures saintes « the Gospel in stone » (« Seeing and Reading » 44 note 3). Dans un autre ouvrage, Camille cite l'origine de cette idée ; on attribue en fait à Emile Mâle, médiéviste, qui avait dit à propos des cathédraux, qu'elles étaient des « books in stone » (*Gothic Art* 11).

and foremost a sacred writing of which every artist must learn the characters ».

(Camille, « Seeing and Reading » 26)

Tandis que Camille met en relief le côté textuel des cathédrales, Alain de Libera met en évidence l'influence qu'eut cet espace de lumière sur la société du Moyen Age : « la lumière n'est pas seulement ce qui fait la beauté du monde, elle *est* la beauté du monde que l'art cherche à capter, à déployer dans un espace social tout entier tendu vers le Principe d'où elle émane » (De Libera 646). L'autre question à laquelle touche la lumière en tant qu'un espace, un domaine, un mode de vie, est précisément celle de comprendre si les images du XIIe et XIIIe siècles, sous la forme de manuscrits illustrés, ont inauguré une nouvelle expérience linguistique naissante (Camille, « Seeing and Reading » 27) ; et sur les manuscrits illuminés, nous reviendrons plus tard dans ce chapitre.

Malgré l'importance des rapports entre le texte et l'image pour le médiéviste, le débat touchant l'image et ses dédoublements comme livre pour l'illettré, fait toujours couler beaucoup d'encre. Le premier à proposer la célèbre maxime qui fut répétée maintes fois tout au long du Moyen Age, fut le pape Grégoire le Grand, lorsqu'il proposa : « les images sont les livres des illettrés » (Camille, « Seeing and Reading » 26). Cette maxime dictée par Grégoire le Grand reflète implicitement des éléments d'une tradition orale, tradition selon laquelle, les sens qui étaient les plus prisés étaient la vue et l'ouïe; ces deux sens se faisaient appeler lorsque la vérité était en jeu, quand des situations judiciaires apparaissaient. Encore faut-il dire que la société médiévale tenait le regard et l'audition comme révélateurs d'une vérité indiscutable, selon ce qu'atteste Michael Camille (« Seeing and Reading » 27). De cette manière, une *visibilité* concrète, si nous voulons ainsi la qualifier, se donnait par deux voies : la vue et l'ouïe ; autrement dit, par le corps, dont la fonction était de décodifier ce qui se

présentait. Dans le cas de l'art, bien entendu, l'image re-présente le monde qui se veut révélé, dévoilé. Et pour en citer un exemple, songeons au cas de la loi médiévale, dans laquelle c'est encore la vue et l'ouïe qui importent, donc les sens corporels, ce qui corrobore l'affirmation de la place que les sens occupaient.

Afin d'exemplifier le rôle du corps dans ce contexte médiéval, reprenons tout d'abord le roman de Béroul du XIIe siècle, *Tristan*. Cet exemple illustre avec finesse la question de la vérité et de sa visibilité. Il s'avère que cet extrait de Béroul correspond parfaitement à ces deux éléments que nous aimerions mettre en rapport : les sens de l'ouïe et de la vue et la vérité, plus précisément, la loi dans le cas en question. L'exemple du *Lancelot-Graal* met également en évidence le corps, mais il est plus subtil que celui très célèbre tiré du roman de Béroul du XIIe siècle. Il est ainsi qu'une scène du *Tristan* place Yseut la Blonde dans une position où il lui faut mentir pour garantir sa survie. Le mensonge n'est pas aperçu par ses juges, car la vérité trouve son référent dans le corps même d'Yseut, vérité qui n'est pas dévoilée tout entière. Il s'agit donc d'un mensonge qui n'en est pas un, un leurre qui sauve la peau de la reine. Yseut, accusée d'adultère, fait face à ses juges en prêtant un serment. Yseut jure devant un groupe de barons, n'avoir jamais eu d'autre homme entre ses jambes que son mari, le roi Marc, sauf celui qui se trouve à présent entre ses jambes, en l'occurrence, son amant Tristan, qui déguisé en lepreux, l'a portée à travers le Mal Pas, espèce de marais où se trouvait la reine durant cet épisode du roman. Ce serment prêté par Yseut ou bien sa *deraisne*, pour se disculper, montre l'importance des sens, exprimés justement à travers la voix et l'ouïe. Ces deux aspects sont des représentants de l'évidence concrète que la loi au Moyen Age demandait comme preuve d'innocence, la visibilité : « feudal jurisprudence relied on visible evidence » (Burns 209). Dans le cas d'Yseut, c'est la voix qui transmet cette illusion

de vérité, nécessaire à sa libération. L'image projetée à travers les mots d'Yseut, ou encore une autre, l'image qui s'y présentait quotidiennement sous forme d'œuvre d'art, ce sont les signes médiévaux, capables de transmettre une vérité, ou bien, un message. Le problème posé par rapport à la vérité que nous souhaitons explorer, repose sur un décalage, dans le cas d'Yseut, entre la voix, la vue et la réalité, car : « the only way to secure the truth of a statement was by seeing and hearing » (Camille, « Seeing and Reading » 27). Ce que les barons ne voient pas, en effet, n'affecte point leur jugement. Le fait que l'homme entre les jambes de la reine, Tristan, fut son unique amant, n'est pas aperçu de par le stratagème utilisé qui masque la réalité de la liaison entre Yseut et Tristan. Ce qui nous paraît récurrent, c'est l'illusion provoquée par une image, qui est vraie, mais qui ne correspond pas à la vérité en question.

Un autre exemple tiré du *Lancelot-Graal* illustre aussi cette situation de la prépondérance de la vue ou de l'ouïe sur d'autres sens. C'est un exemple de l'*Estoire de Merlin*, dans lequel un nain affreux se présente accompagné de la plus belle dame qu'on ait jamais aperçue, afin de se faire adouber par le roi Arthur. Tous se scandalisent devant ce qu'ils appellent, dans la traduction de Rupert T. Pickens, « a loathsome creature » (vol I, 417). Ce que tous s'abstiennent de voir, c'est que derrière la figure défigurée du nain, il y a un prince, fils du roi Brandegorre, qui aurait subi une malédiction, selon laquelle il lui a fallu rester emprisonné neuf ans dans ce corps, jusqu'à ce qu'il ait le droit de reprendre sa belle forme de chevalier (vol I, 419). De cet épisode, le lecteur comprend l'importance de la beauté qui se présente associée directement au lignage et aux qualités chevaleresques. Il est difficile au roi Arthur et à son entourage d'accepter le fait qu'un nain appartienne à une maison royale, car son corps le trahit, le corps ne correspond guère aux caractéristiques demandées à un

prince. Néanmoins, une fois révélée l'origine royale du nain ainsi que son sort, la cour le voit d'un autre regard, tout en souhaitant que les neuf ans finissent aussitôt. Leur admiration se penche surtout vers la jeune fille qui a su aimer le nain malgré sa vilaine figure, situation à la limite de l'incompréhensible. Voilà ce que le narrateur dit à ce propos :

Et li rois Artus et sa baronnie parlerent assés del nain et de la pucele. Et disent entr'aus que molt seroit grant joie se li nains revenoit en sa biauté. Et molt proisierent la damoisele de ce que onques son ami ne haï pour sa laidece. (Ed. Philippe Walter 1642)³³

Essayons de mettre ces exemples littéraires cités ci-dessus dans le contexte d'un commentaire faisant référence aux beaux-arts pendant le Moyen Age. Les critiques attestent la prépondérance du côté visuel offert par des images, images qui rendent au spectateur ou au lecteur une interprétation d'un fait, sans questionner d'autres sources à part ce qui est visible, ce qui est donc disponible aux yeux :

Images could convey ideas ready formed or they could act as a stimulus to thought. The capacity for the visual arts either to communicate directly or to explore oblique meanings and suggestive interpretations was realized in the medieval period more acutely than at any time previously in the history of western art. (Sekules 119)

L'une de nos propositions, c'est d'établir un pont entre les arts et la littérature. Ce parallèle se confirme car, lorsque nous observons l'oralité prédominante, comme chez Bérourl, nous remarquons à la fois l'importance de cette oralité pour l'existence même des beaux-arts.

³³ « And King Arthur and his barons spoke a great deal about the dwarf and maiden, and they said among themselves that it would be a joyful thing for the dwarf to have his beauty back, and they held the young lady in high esteem, because she never hated her lover for his ugliness ». (Trad. Rupert T. Pickens, vol I 419)

Car, maintes fois, c'était en écoutant /récitant les chroniques que les artistes trouvaient matière pour leurs oeuvres, comme l'atteste Michael Camille dans son article « Seeing and Reading : Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy ». Camille démontre les rapports étroits entre le texte et l'oralité, en utilisant comme exemple une illustration des rêves qu'eut le roi Henry I, racontés par un témoin-chroniqueur: « This oral witness, so vitally present in telling the story, appears seated in the left margin of each of the three scenes » (27). La présence de la parole apparaît dans l'œuvre d'art citée par le critique, lorsque l'artiste peint directement sur l'enluminure la présence du chroniqueur. Les enluminures eurent d'ailleurs leur rôle durant le Moyen Age, comme nous le verrons tout au long de ce chapitre.

III.2. Des *illiterati* et de la nécessité des images

Whatever happens, realism is dependent on deception as the image strives to do its best to elide the unbridgeable gap between life and art. Mimesis is always illusion. In the gap between the viewer and object (between the bee and the flowers or us and the bee), there is ultimately Lacanian « alienation », « the lack » (Elsner, *Art and the Roman Viewer* 37)

Des enluminures, nous en parlerons bientôt, car l'image qu'elles véhiculent se donne comme un reflet de nos questions sur les rapports entre l'aspect visuel et le texte. Avant de considérer ce médium de l'image et de la parole dans les manuscrits illuminés, il faudra encore analyser ce que représentait l'image pour l'homme médiéval.

Rappelons d'abord brièvement une querelle qui eut lieu vers le VIIIe siècle et qui marqua le Moyen Age, apportant des conséquences, i.e., la querelle des iconoclastes. Afin de

prouver le prestige qu'assumèrent les images au XIIIe siècle, il paraît essentiel de remonter au temps où des hommes les brûlaient pour atteindre une meilleure compréhension de leur portée dans la période en question. L'étymologie du mot iconoclasme trouve ses racines dans le grec *eikonoklastês* ; d'*eikona*, image sainte et *klaein*, briser (*Dictionnaire étymologique* 381).

Briser, casser une image, décidait du pouvoir que possédaient les chefs de l'église. Il faut tenir en compte à tout instant, que pour qu'un mouvement tel que l'iconoclasme voie le jour, un élément opposé a dû se répandre, en l'occurrence, l'iconophilie. Au long de l'histoire du christianisme, un revirement s'est donné suite à l'acceptation des images dans la vie quotidienne, ainsi que l'incorporation de l'église dans la vie des fidèles au IVe siècle (*Dictionnaire du Moyen Age* 466). Le changement que nous mentionnons eut lieu pendant le royaume de Constantin V :

un des empereurs les plus fanatiques qui aient jamais régné à Constantinople ; non seulement il regarda comme un devoir sacré de punir les partisans des images avec la dernière rigueur, mais imbu des doctrines prédominantes alors dans les sectes orientales, il entreprit une réforme radicale du christianisme, attaqua, malgré les évêques iconoclastes eux-mêmes, le culte de la Vierge ainsi que la doctrine de l'intercession des saints, et poursuivit les reliques avec la même violence que les images. (Bréhier 18)

Pendant la période connue comme iconoclaste, la coutume de prêter hommage aux icônes, investis de la qualité d'images saintes, fut sérieusement persécutée. Selon Louis Bréhier, les iconoclastes se plaçaient du côté oriental, tandis que du côté des Grecs d'Occident, le parti des images (51) trouvait sa force. La destruction des images faisait partie du quotidien pendant une période où les icônes avaient pris valeur, au VIIe siècle, notamment

pendant l'Empire de Byzance. Le *Dictionnaire du Moyen Age* propose un résumé chronologique de la querelle des iconoclastes, dont les faits principaux sont les suivants :

L'hostilité systématique ne se déclare qu'au VIII^e siècle, à Constantinople. Pour elle on forgera le nom d'iconoclasme, volontiers appliqué à toute une époque de l'empire (725-843). Vers 725 l'empereur byzantin Léon III avec quelques évêques d'Asie Mineure amorce une propagande contre l'icône, surtout celle du Christ. Bientôt les images sont proscrites par un édit désavoué par le patriarche Germain, qui abdique, et réprouvé tant à Rome par les papes Grégoire II et Grégoire III qu'à Jérusalem par le moine Jean de Damas. (466)

Les moines, notamment saint Jean de Damas ici cité, auraient participé activement à la controverse de l'iconoclasme. Saint Jean écrivit des discours pour justifier la présence et la nécessité des icônes. L'ouvrage de saint Jean de Damas, qui illustre le mieux cette affirmation, comprend les trois discours « Contre ceux qui attaquent les Saintes Images » (Bréhier 51). Parmi les arguments de saint Jean de Damas, trois sont à remarquer, puisque leurs échos se répandront jusqu'au XIII^e siècle, juste après la récupération des images par les chrétiens : 1) Les images ont d'abord une valeur d'enseignement ; 2) elles ont un aspect miraculeux, et finalement ; 3) elles sont des représentations du monde supra-sensible, servant comme intermédiaires entre les être humains et le monde invisible (Bréhier 53). C'est surtout le premier argument qui nous concerne, car notre but est bien de démontrer que très tôt, au VI^e siècle déjà, l'on considérait les images sacrées de par leur valeur pédagogique, malgré le fait que la majorité de la population n'avait pas accès à un monde cultivé. Grâce à ce fait, la notion de l'image comme outil pour éduquer l'illettré a été véhiculée premièrement par le pape Grégoire le Grand, au VI^e siècle (590-604), dont la formule citée, reformulée et répétée

sans cesse s'est installée dans les esprits. En fait, la formule de Grégoire remonte à une lettre qu'il écrivit à Sérénus, évêque iconoclaste de Marseille, et elle se présente de la forme suivante : « Les images sont donc aux yeux de tous un objet d'édification ou d'instruction et, à ce titre seul, méritent le respect » (Bréhier 6). Toujours est-il que la question des illettrés et de leur éducation par l'image remonte historiquement au pape Grégoire qui formula sur l'image la maxime que l'on a déjà citée avant, répandue jusqu'aujourd'hui, dont nous rappelons une version présentée par Lawrence Duggan : « ce que l'écriture représente pour le lettré, la peinture le représente pour l'illettré » (Duggan 227, ma traduction). On ne cessera de souligner que cette formule attribue à l'image le rôle de représentant métonymique du livre des illettrés. L'adage de Grégoire le Grand incarne le livre pour ceux qui ne le possèdent pas à sa portée. Ce dont il faut se souvenir, c'est que l'image n'est qu'une ombre du vrai Dieu, le Dieu de la tradition religieuse néo-platonicienne reprise par Saint-Augustin. Le problème des iconoclastes se résumait dans le poids d'avoir à justifier l'existence d'un référent qui se traduisait dans le créateur lui-même. Si nous imaginons l'image en tant qu'un élément, dont le but consistait à diffuser la religion tout court, le problème paraît se simplifier. Pourtant ce qui était défendu selon les préceptes bibliques interprétés par les iconoclastes, c'était l'arrogance de vouloir copier une forme suprême, en essayant de se mettre au même rang que celui de dieu. C'est précisément l'un des arguments qu'utilise saint Jean de Damas, poursuivant l'intention de garder intacte l'existence des images. Au long de ses discours contre ceux qui les attaquaient, i.e., les iconoclastes, saint Jean de Damas propose : « visible things are corporeal models which provide a vague understanding of intangible things (...) an image foreshadows something that is yet to happen, something hidden in riddles and shadows » (20-21). En utilisant le mot « vague », saint Jean réussit à plaire à ceux qui ne croyaient point à la

représentation d'un créateur, tout en expliquant que l'image n'a pour objectif que celui de collaborer à transporter la contemplation, l'âme, en termes religieux, vers un espace transcendantal plus aisément.

L'image et le texte selon Grégoire le Grand et la tradition qu'il inaugura n'étaient pas des sujets étrangers au moyen âge.³⁴ Le critique Jean-Claude Schmitt affirme que Grégoire aurait joué un rôle aussi essentiel que celui d'être le fondateur du Moyen Age (121), dans ses rapports envers l'image ; et Otto Pächt déclara que déjà au VI^e siècle, Grégoire le Grand avait formulé la fonction religieuse de l'image pour l'église catholique (155). L'image, par les mains de Grégoire, se serait investie du rôle de figure, qui n'aurait point cessé d'évoluer (122). Le médiéviste Paul Zumthor délimite le champ d'action de la formule jadis prononcée par le pape Grégoire le Grand:

Sous la plume ou dans l'enseignement des doctes, une théorie s'est esquissée dès le IV^e siècle, et a pris forme chez Isidore et Grégoire le Grand pour traverser l'époque médiévale jusqu'aux vers bien connus de Villon : aux lettrés l'écriture, aux illettrés les images. (Zumthor, *La Lettre et la Voix* 138)

L'iconoclasme se fait déclarer sous la forme d'une controverse marquante au Moyen Age, et il ne finira que sous le royaume de l'impératrice Théodora en 843 (*Dictionnaire du Moyen Age* 468). Il est tout de même remarquable qu'en Byzance la querelle des iconoclastes eut lieu en même temps que l'intense utilisation de l'ekphrasis en tant que méthode descriptive d'oeuvres d'art. Il ne serait pas un hasard que le même peuple qui se battait à propos de l'existence des icônes, en ait produit sans arrêt des descriptions artistiques,

³⁴ C'est ce qu'observe Jean-Claude Schmitt : « Certes, avant Grégoire le Grand, la culture antique avait déjà pu considérer l'image comme un « texte » à « déchiffrer », reporter sur elle un mode de « lecture » qui lui est étranger. » (Schmitt 123)

reconnues comme les plus répandues dans l'histoire de l'art : « Ekphrasis or description, was one of the standard exercises of late antique rhetoric to which a Byzantine, even as late as the fifteenth century, was subjected in the course of his primary education » (Maguire 113).

L'ekphrasis pendant la période byzantine fut pratiquée largement, et c'est justement l'exercice des ekphraseis qui confirme l'existence de mosaïques et d'autres oeuvres disparues, oeuvres qui sans l'héritage des ekphraseis ne nous seraient pas parvenues.³⁵

Par ce rapport métonymique entre image et livre, l'image contiguë incarne la pédagogie, et du coup, elle se transforme en livre même. Il s'avère que l'étymologie du mot *escrire* met en relief la question de parallélismes ; Paul Zumthor nous rappelle que l'ancien français *escrire* signifiait à la fois « dessiner », « peindre » et « tracer des lettres » (*La Lettre* 138).

Curieusement, c'est le même rapport qu'avait le mot grec *graphein* présenté dans les *Images* de Philostrate. On l'utilisait à la fois pour « écrire » et / ou « peindre », ou bien comme l'atteste Zumthor : « le grec byzantin *graphein* se réfère, lui aussi, à l'inscription et à l'image, au récit et à la fresque » (*La Lettre* 139). La multiplicité de signifiés du mot *escrire* en ancien français ne fait que confirmer la tradition selon laquelle la vue était l'un de sens les plus prisés durant le Moyen Age. Dessiner, écrire, peindre, toutes ces activités touchaient au visible, à la possibilité de décoder des ornements, des fresques, des lettres, des manuscrits, soigneusement construits. Saint Jean de Damas, dans ses discours, éclaire dans une autre formulation célèbre, ce que peut provoquer l'image, dans le domaine de l'adoration de Dieu :

³⁵ Il est vrai que certains historiens de l'art questionnent la véracité des descriptions des oeuvres d'art retrouvées, vu que le souhait majeur des historiens serait de les traiter comme si elles étaient une espèce de compte-rendu de l'art de la période de l'Empire Byzantin. Si l'on ne peut prouver la véracité de l'existence de telles mosaïques ou objets décrits, il reste néanmoins vrai que ces exemples d'ekphraseis demeurent l'illustration de l'iconographie d'une période. Car malgré la présence des *topoi* littéraires, constituant un corpus parfois répétitif, prévisible, suivant la tradition des *Images* de Philostrate, encore faut-il se souvenir que les ekphraseis « by no means render all Byzantine descriptions of works of art invalid » (140), comme l'a conclu l'historien de l'art Henry Maguire dans son article à propos de la validité des ekphraseis dans le contexte de l'analyse iconographique.

We use all our senses to produce worthy images of Him, and we sanctify the noblest of the senses, which is that of sight. For just as words edify the ear, so also the image stimulates the eye. What the book is to the literate, the image is to the illiterate. Just as words speak to the ear, so the image speaks to the sight : it brings us understanding. (25)

Quant à la foule de gens qu'étaient les illettrés, il faut dire qu'il existait tout un continuum social hiérarchique, comme Paul Zumthor l'a remarqué. Pour cela, la question des illettrés ne se limitait point à une définition unique.³⁶ Zumthor ajoute que jusqu'au XIIIe siècle « l'opposition *litteratus-illiteratus* coïncidait avec celle que maintenait l'usage entre « cleric » et « laïc » » (*La Lettre* 133). Ainsi paraît-il pour Paul Zumthor que « le lettré sait le latin et possède, avec la culture que transmet cette langue, une relation privilégiée » (*La Lettre* 133). Instruit dans le latin, le *litteratus* suivait les préceptes d'obéissance qu'on lui imposait ; c'était aux gens du peuple qu'il fallait se diriger, afin de retenir dans les mains épiscopales le pouvoir de l'église en question. Et ce pouvoir se transmettait à l'aide des images, car nous ne devons pas sous-estimer l'impact que causait l'icône consacrée à l'adoration ou une verrière, composée d'histoires bibliques. La parole divine n'était pas le verbe pur, exprimé tout simplement, elle était plutôt démontrée par l'image, comme le confirme Camille :

The Image, not the Word, mediated most powerfully between God and the believer in late medieval spirituality. Images « not made by human hands » like the Veronica were taken direct from the prototype itself, as imprints of the holy flesh. (Camille, « The Image and the Self » 74)

³⁶ Zumthor renvoie le lecteur à des études faites à ce propos de Grundmann, Bäuml, Clanchy et Franklyn: « un cliché opposant à des *litterati* des *illiterati* dont apparemment tout les sépare. Plusieurs études, consacrées de nos jours à ce vocabulaire, ont montré quelles nuances exige son interprétation » (*La Lettre et la Voix* 132 et note 4).

Malgré les nuances que priment le mot *illiteratus*, la problématique qui nous concerne demeure dans l'établissement de cette culture de l'image par Grégoire le Grand, en tant que mode didactique d'information ; cette méthode évoquait à sa façon l'objectif ultime de l'église, c'est-à-dire que la notion de garder et de cultiver le maximum de fidèles était essentielle, des fidèles impuissants face au phénomène visuel, et de plus en plus engouffrés par ce que représentait l'image peinte :

Mais cette pédagogie de l'histoire peinte ne se referme pas sur elle-même : elle conduit à l'adoration de Dieu. En regardant l'image, les illettrés apprennent à n'adorer que Dieu, car « une chose est d'adorer la peinture, une autre d'apprendre grâce à l'histoire qui est peinte *ce qu'il faut adorer*. (Schmitt 124)

Certes, il est vrai que l'intérêt politique de l'église était d'éduquer les gens conformément aux préceptes que prêchait la religion, uniformisant une masse de gens, qui étaient dominés par des craintes diverses, craintes que renforçait le culte religieux : crainte de l'au-delà et de l'enfer. Ces idées étaient parsemées dans les vitraux et les fresques des églises. Si l'objectif de Grégoire le Grand consistait à faire passer le message divin au peuple, les critiques sont d'accord à dire qu'il y a réussi :

Pour Grégoire, l'image, à l'instar de l'écriture, a une fonction didactique : grâce à elle, ceux qui « ignorent les lettres », « regardent l'histoire » qui est peinte, « apprennent » celle-ci (*addiscere*), et reçoivent « l'instruction » (*aedificatio, instructio*) qu'ils ne peuvent acquérir dans les livres. (Schmitt 123)

Le XIIIe siècle hériterait les restes de cette querelle de jadis autour des icônes, gardant dans sa mémoire collective des traces. La dispute fut résolue plutôt du côté des iconophiles, que du côté de ceux qui désiraient extirper les images des églises. Est-ce par une autre

coïncidence qu'au XIII^e siècle, on n'aura pas de difficulté à exploiter un sujet tel que le *Graal*, qui n'est *grosso modo*, si on peut se permettre de réduire ainsi ce gigantesque thème littéraire, que la recherche d'un calice ? Calice rempli, bien entendu, du sang du Christ, le *Graal* n'est que la re-présentation, la transposition, la présence du corps même du créateur, dans un espace qui s'avère physique, traduit par l'église. Pour les mystiques pèlerins et chevaliers de la littérature, on revient souvent au fait que le Graal demeure l'icône suprême.

Quelle est alors l'origine de ce désir de représentation d'une image en forme d'icône ? Désir d'une corporalité qui se faisait nécessaire face à un monde de signes mystiques : sang, corps du Christ, calice sacré, vitraux, lumières, tant de signes concrets de vérités abstraites défilaient devant les yeux du laïc, partagé entre la volonté d'atteindre ce paradis céleste, et d'un besoin de toucher à ce paradis, avant tout, de l'avoir près de soi, comme par exemple, un crucifix porté auprès du corps. Il va sans dire que le corps émerge dans cette culture comme partie intégrante et littéralement visible :

Les savants du XIII^e siècle ne se contentent pas d'admirer la lumière et de la célébrer en grandioses images, ils démontrent par la science de leur temps qu'en fait, la lumière est la source de toute beauté parce qu'elle est constitutive de l'essence même des choses. Bien loin d'être un principe de mal et de laideur, le corps est donc métaphysiquement bon et beau : la grâce des proportions et des couleurs ne s'ajoute pas à sa structure, elle en jaillit inévitablement puisqu'elle manifeste au dehors la « noble » constitution de la matière. (De Bruyne 16-17)

L'image à laquelle il faut se reporter, c'est ainsi celle qui enseignait au laïque la parole divine, qui mettait son corps même en rapport avec un être supérieur ; image qui ne pouvait s'absenter de ce monde croyant ; image symbolisée par la totalité des cathédrales, par la

dissolution de la lumière dans l'espace de l'église, et davantage, image de la lumière qui se fondait dans le corps physique du croyant. N'oublions pas que dans ce XIIIe siècle naissant, la réflexion sur la place qu'occupe le corps est de plus en plus répandue. La renaissance n'est pas encore un fait accompli certes, malgré l'évidence que certains éléments d'une culture anthropomorphe soient déjà en train de se mettre en question :

Au cours du XIIe, puis du XIIIe siècle, le corps comme tel devient objet de réflexion de la part de doctes. C'est l'époque même, à la fois d'une certaine laïcisation du savoir et de la constitution des formes les plus élaborées de la poésie en langue vulgaire : effet complexe de causalités réciproques, plutôt que coïncidence. L'art représentatif, spécialement la sculpture, commence à son tour à magnifier la figure humaine. (Zumthor, *La Lettre* 270).

L'image pourtant, malgré ce à quoi le corps physique peut correspondre, ne s'associe guère au naturel, au contraire, elle assume l'abstraction. Dans la tentative de décodifier ce monde d'images investies de cette abstraction, il faut se référer à cet univers de transcendances mystiques, dans lequel l'homme était définitivement soumis à Dieu et aux contraintes de la religion. Le besoin de l'image, voire de la présence d'un Graal, d'un corps du Christ, d'un calice sacré ou même d'une verrière, rayonnante de lumière, exprimait en effet la volonté de voir incarnée une manière de penser Dieu, qui se voulait transcendante. Voilà pourquoi ce qui est réel dans la période gothique, se traduit dans les sens (Camille, *Gothic Art* 134) et point dans la nature. La nature est présente comme une sorte de complément de ce que Dieu aurait accordé aux hommes ; la nature fait partie de ce monde transitoire dans lequel on demeure jusqu'à ce que l'on atteigne un autre monde, celui que l'homme médiéval brûlait d'obtenir plus que tout, le paradis. Le paradis s'exprimait à l'aide de ce monde de vitraux, de

lumières, où l'homme se perdait devant l'énormité de l'art ; où les hommes convergeaient vers Dieu, vers un au-delà qui se traduisait par la représentation artistique gothique. Comme Georges Duby l'a souligné en examinant l'élément de la lumière au XIII^e siècle : « la vraie leçon que les verrières entendaient donner était celle d'un passage, de la transmutation du charnel au spirituel » (73). Le corps subissait cette transformation, en se laissant jouer devant la beauté « spirituelle » des oeuvres d'art, selon l'atteste Michael Camille: « The body's powerful place in Christianity relied upon this fact of Word becoming flesh » (« The Image and the Self » 74).

Le besoin de penser les images exprime la nécessité de fournir à l'homme des outils pour qu'il ne s'égarer point de la religion, pour qu'il ne la conteste pas, enfin, pour qu'il y trouve du confort. Pourtant, l'image se réfère désormais au contexte des *illiterati* et de leur présence dans le monde médiéval religieux. Selon certains, la volonté du pouvoir, c'était moins de les instruire que de véhiculer cette « propagande » qui était le pouvoir des images saintes, images, qui du coup, occupaient la place de ce qu'est l'écriture de nos jours. Dans la même veine, l'artiste tâchait de faire devenir réelle la chair du Christ, à laquelle tous désiraient se soumettre :

As a professional imager the medieval artist was not creating 'art' in our sense of the word, but visual propaganda aimed at an increasingly volatile mass of semi-illiterates yearning for access to the Word through the flesh of the image.

(Camille, « The Image and the Self » 77)

L'image, le corps médiéval de même que le corps de l'image sont imbriqués et ne cessent de se superposer. Le procédé même de la mystique de l'eucharistie en dit long de l'importance et

du corps et de l'image, qui ensemble se présentaient investies de ce pouvoir unique, i.e., représenter le Christ absent:

The phrase 'mystical body' which had once stood for the eucharist itself, came to signify the whole Catholic Church, which found such metaphors crucial to emphasising its supreme position among various new institutions and heretical fractures and splits in the body of the faithful during the thirteenth century. (Camille, « The Image and the Self » 74)

La représentation du Christ, la traduction de son corps, résulte dans une expression qui se reflétera dans la quête du Graal, diffusée par le biais des corps divers en question. De la même manière que le corps du Christ assumait ce rôle de révélation, dans le cycle du *Graal*, nous constaterons d'autres transpositions du corps qui serviront à démontrer le rôle écrasant de la chair qui est la nôtre. Du *Lancelot-Graal* surgissent divers exemples: le corps convoité de Guenièvre en tant qu'objet du désir ne cesse de revenir tout au long du cycle, c'est un vrai *leitmotiv*; c'est le corps qui interrompt la quête de la pureté et condamne Lancelot à chevalier de deuxième rang ; les corps purs de Galaad et de Perceval qui les mettent en évidence dans la qualité de chevaliers chastes et par conséquent, seuls méritoires de porter le calice sacré. Il y a encore le corps magique de Merlin, emprisonné par Morgane, corps qui lui a fait parvenir des pouvoirs magiques. Et évidemment le corps de Morgane, toujours en exil, dans une autre quête que celle mystique, la quête de la connaissance qui résultera dans la centralisation de pouvoir. Le corps dans la quête du Graal devient l'image, ou encore, le corps représente plusieurs images, qui se déploient dans cette recherche d'une totalité, d'une réflexion d'un sens nécessaire à la quête, à la vie.³⁷

³⁷ Michael Camille confirme l'importance et l'omniprésence du corps pendant la période médiévale :

Le phénomène de l'éducation par l'image retrouve quand même ses détracteurs, parmi les historiens modernes. Car s'il est facile d'imaginer que chacun avait accès à des histoires peintes et présentées dans les églises, il est discutable également que chacun comprenait avec clarté ce qui était introduit au travers des images, aux yeux crédules des fidèles. C'est la thèse soulevée par Lawrence Duggan, lorsqu'il questionne la vraie valeur de l'image en tant que livre des illettrés : « Can the illiterate in fact read pictures in the same way that the literate can read books ? » (228). Cette question laisse maints critiques perplexes. D'après Duggan, pendant un congrès à Baltimore en 1984, neuf critiques se sont réunis pour débattre le sujet ; alors qu'ils ont avoué leur étonnement, ils n'ont pas en revanche suggéré que le proverbe était faux (242).

Certains critiques suggèrent que l'écriture porte en soi une puissance idéologique qui demeure inaccessible aux illettrés (Schmitt 122), soit à une majorité de personnes de l'époque en question ici. Pourtant, au XIIIe siècle, le taux d'illettrés n'était plus aussi élevé qu'auparavant :

Changes in literacy in the thirteenth century are more subtle than any generalisations concerning the laicisation of society (...) an important, if often overlooked, point about the emerging group of lay readers is their adoption not only of the vernacular, but their willingness to use and understand Latin.
(Camille, « Seeing and Reading » 39)

Il y a toujours ceux qui croient fermement au pouvoir de la parole, en insistant que les mots possèdent une capacité de précision inexistante dans les images : « words are inherently

« The metaphorical power of the body to stand for 'any bounded system' was never more relevant than during the Middle Ages when it served as the locus of a variety of social displacements, intensely-felt religious practices, medical and philosophical debate as well as courtly self-fashioning. » (Camille, « The Image and the Self » 62)

more precise than images and can convey new knowledge » (Duggan 244). Ne serait-il pas un préjugé moderne, plutôt de littéraires, celui d'avoir au centre de toute connaissance le *logos*, qui seul pourrait expliquer le monde ? Le Moyen Age, possédant cette culture de l'image en tant que garant de l'événement historique, culturel et religieux s'avère l'expression vive de la nécessité des images. Mais peut-on envisager les deux à la fois, songeant à un équilibre qui favoriserait un public moins laïque, mais ne négligerait pourtant guère le pouvoir de la vue face à un document écrit ? En guise d'illustration de la possibilité de deux cultures, celle visuelle et celle littéraire, nous nous pencherons maintenant sur les enluminures.

III. 3. Des variations de l'ekphraseis : les enluminures

« In short, as the text's unconscious, the illuminations reveal the psychodrama inherent in the poetic allegory. The subject is, as Lacan argued, an effect of the signifier » (Nichols, « Ekphrasis, Iconoclasm and Desire » 152)

Si nous considérons la définition de l'ekphrasis comme l'expression verbale d'une visibilité extrême, qui se veut, au-delà du lisible, surtout visible, nous nous permettrons d'ores et déjà de faire référence aux enluminures comme des types d'ekphraseis, de par leur valeur à la fois textuelle et visuelle. Lorsque nous suggérons une telle correspondance, c'est la définition d'ekphrasis proposée par J. Elsner que nous désirons garder comme point de repère : « The ekphrasis is a description – which is to say, a reading – of a particular object or event so as to « bring it to sight », to make it visible. It is therefore a reading that is also a viewing » (Elsner, *Art and the Roman Viewer* 25). A part le texte que présentaient ces images brillamment colorées, dorées, enluminées, il y avait dans les marges, au-dessous et au-dessus,

des images qui faisaient encore quelque part allusion au texte ; des agencements si élaborés que le lecteur ou le ‘spectateur’ ne tenait pas compte de leur riche dualité, une fonction que Paul Zumthor qualifie par ‘rythme’ :

l’enluminure associe, sur la page, écriture et peinture en une même géométrie dont les composantes tendent à échanger leurs fonctions ou à les dépasser ensemble, en vue à la fois de rythmer la parole et de produire une signification plus riche et mieux assurée (Zumthor, *La Lettre* 139).

Les enluminures furent en effet ce genre illustratif des récits, qui selon Meyer Schapiro est apparu aux alentours du XI^e siècle ; elles coïncidaient avec l’émergence du style romanesque : « There is in Western art since the 11th century, with the emergence of the so-called Romanesque style, a notable trend to fuller illustration to a narrative text » (Schapiro 23). Notre intérêt vis-à-vis des enluminures, c’est de retrouver les chemins qui mènent à l’ekphrasis ; de comprendre comment cette figuration sur la page écrite s’investit d’une sophistication visuelle sans égale dans le domaine de la clarté, créant un monde de signes qui s’expriment par eux-mêmes, en certains cas, en dépit du texte. Les enluminures mettent en évidence le sens de la vue au Moyen Age, le texte écrit se soumettant aux caprices de l’image. Sur les enluminures, on aura dit qu’aucun art n’a su combiner de façon aussi réussie « artistry, craftsmanship and religious devotion » (Mitchell 2). Afin de mieux décortiquer ses fonctions, il faut se projeter au-delà de parallèles visuels avec le texte, i.e., chercher dans l’allégorie les moyens primaires d’expression d’une idée.

Au Moyen Age, on le sait, l’allégorie entreprit de soutenir durant toute une période un pont entre la littérature et le monde réel, l’abstraction et le concret ; traduisant une vision du monde, une *Weltanschauung* particulière, qui n’était néanmoins pas dépourvue de

significations. Ce foisonnement de sens appartenait aux idées esthétiques médiévales, selon lesquelles la lumière s'unissait aux enseignements bibliques pour donner forme à une histoire, comme l'a formulé Muriel Whitaker : « In addition to considerations of form and light, medieval literature and art were affected by the belief, originating in Biblical exegesis, that every story had an underlying metaphysical meaning, allegorical, tropological or anagogical » (22). De plus, ces idées se faisaient représenter par les enluminures : « ideas are realized in images with metaphysical implications » (22). Les enluminures constituent le reflet de l'esthétique de la période, évoquant la structure rayonnante et colorée de leurs contreparties, les cathédrales gothiques. L'exemple des manuscrits arthuriens corrobore la notion de l'influence architecturale dont les enluminures subissaient l'influence: « The beauty of such fine Arthurian manuscripts as New York, Pierpont Morgan Library MS 805 (...) (all thirteenth century works) largely depends on the burnished gold backgrounds and bright colour harmonics dominated by the blues and reds of stained glass windows » (Whitaker 21-22). La représentation de ces éléments ne cesse pas d'indiquer l'élément allégorique qui s'y trouve.

Le dictionnaire étymologique atteste que l'origine du mot allégorie remonte au « grec *allêgoria*, de *agoreueîn*, parler et *allos*, autre, c.-à-d. « parler autrement [que par des mots propres] » (20). L'allégorie « parle autrement » des aspects fondamentaux dont elle souhaite traiter; et son lieu d'apparition, c'est le livre, la littérature et les enluminures, qui les introduisent comme manière de combiner les deux arts : « It is certainly true that the book was the ideal place where didactic art, by the combination of word and picture, could succeed most triumphantly » (Pächt 153). Les illustrations de la Bible et des psautiers furent ainsi

prisées pendant la période romanesque et gothique, car pleins d'implications allégoriques, ces deux types de livres confrontaient le savoir de l'image et celui qu'il désirait véhiculer.

En évoquant des différents *topoi* communs à la pensée gothique, l'allégorie transmettait une vision privilégiée du monde qui s'exprimait par moyen de songes, de voyages, de mariages et d'autres éléments imaginatifs (Poirion, *Dictionnaire du Moyen Age*, 39). Le médiéviste Daniel Poirion a observé que le procédé allégorique était central au XIIIe siècle, et que la mentalité de l'époque était exprimée de manière plus intellectualiste, systématique et « lumineuse » que celle d'avant, plus abstraite. Poirion observe que : « l'allégorie gothique a pris la place de la symbolique romaine » (40). Par cette affirmation, le critique implique que pendant le XIIIe siècle, au lieu de proposer une explication du monde à travers l'utilisation de symboles, on passa du coup à l'expliquer d'une autre manière, à l'aide des allégories, dont l'apogée fut justement le même XIIIe siècle en question.

L'exemple d'allégorie le plus réussi en littérature, considéré « le chef-d'œuvre du genre est indubitablement, le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris (vers 1230) » (Poirion, *Dictionnaire du Moyen Age* 41), dans lequel le narrateur raconte un songe, parsemé de personnifications représentatives d'une vraie leçon amoureuse. Le lecteur rencontre Beauté, Largesse, Franchise, Courtoisie, mais aussi Envie, Jalousie et d'autres, entités allégoriques qui pénètrent cet univers afin de traduire une morale amoureuse courtoise, morale que l'on nous invite à suivre. Cette morale amoureuse de la courtoisie se dévoile dans les limites de la quête à la Rose parfaite. Comme Julia Kristeva l'a analysé, dans le *Roman de la Rose*, il s'agit d'une quête de l'espace : vergers, murs, fontaines, une quête qui va au-delà de ces espaces physiques pour atteindre celui de l'écriture même, ultime « analogie – une allégorie du seul sens vrai qui est amour ainsi que poésie » (362).

De même les enluminures nous renseignent sur l'analogie allégorique ; précisément celles trouvées dans de nombreux manuscrits du *Roman de la Rose* combinent l'aspect textuel au visuel, ce qui, selon Stephen Nichols, permet au lecteur de comprendre la différence entre les deux moyens artistiques. Malgré les différences de médium attestées par Nichols, les enluminures démontrent une partie d'un système qui s'avère indispensable:

Illuminations, especially these (celles du *Roman de la Rose*), have been treated as though they were figures of identity with the text, a visual representation of the narrative. It seems closer to the mark to view the illuminations of the ekphrastic portraits as one part of a dual system in which the illumination stands in relation to the text as its symbolic order. (...) That is, it (l'enluminure) confronts the rhetorical image of the text with a literal image, thereby graphically showing the difference between them. (« Ekphrasis, Iconoclasm and Desire »151)

Afin de reprendre l'exemple qui nous concerne, le cycle du *Graal*, il faudra citer Daniel Poirion, lorsqu'il se réfère au cycle *Lancelot-Graal* comme représentatif d'une allégorie, sauf que cette fois-ci il s'agit d'une allégorie mystique et religieuse en opposition à la formule courtoise et plutôt évidente des personnifications allégoriques du *Roman de la Rose*. Ce que Poirion remarque, c'est que l'allégorie sert à démontrer la « richesse du symbole servant de clef de voûte » (41) du cycle du *Graal*. Il est à noter que, comme dans le cas du *Roman de la Rose*, la problématique de la fin du cycle se traduit de la même manière dans une quête, cette fois-ci mystique : la quête du Graal, signe de pureté à la recherche de laquelle les chevaliers partent. De ce cycle, en effet nous observons qu'une myriade de quêtes jalonne le texte: quêtes du calice, mais en plus celle de la femme idéale, de la femme adultère, du roi parfait,

des chevaliers immaculés, etc : quêtes qui s'avèrent analogiques ou allégoriques d'un désir plus profond, celui de chercher la mort dans la vie, la pureté étant le représentant de cet éclatement de la vie en elle-même, pureté inadmissible, donc inaccessible. Le résultat final de la quête du *Graal*, on aura compris, ne peut être autre que la destruction du royaume d'Arthur, car l'allégorie qui présente ces nombreuses quêtes se destine à accomplir une aporie, c'est-à-dire, une impossibilité ultime traduite par la quête imaginaire parfaite. Nous n'oserions point toucher au *Graal* sans faire des allusions à des morts et à des destructions de tout ce qui fut souillé quelque part par l'autre moitié de la pureté, c'est-à-dire, le péché originel humain.

Cette fin sournoise confirme que l'inavouable freudien, l'inconscient, ne saurait être transformé en élément réel ; au contraire, pour que la quête existe et persiste, elle doit demeurer dans le domaine allégorique, donc continuer en permanence en tant que quête, voire parabole de l'éternelle recherche humaine d'un sens à la vie. Car en effet la fin de la quête se traduirait dans une vie dépourvue de sens. Pour ces raisons-là, c'est une quête vouée à ne pas finir.

Quant aux enluminures, l'allégorie médiévale se fait voir par rapport à un élément temporel, par exemple dans les calendriers « dont les scènes sont comme une allégorie des jours, des mois, des saisons » (Poirion 42), le plus célèbre exemple étant les *Très Riches Heures du duc de Berry*. Les signes allégoriques dans le cas des enluminures s'établissent, jalonnant le texte et le faisant signifier, de par leur vivacité même. Les couleurs, par exemple, scellent un secret particulier. Muriel Whitaker note leurs différentes fonctions :

Colour symbolism is particularly useful since it can indicate hierarchic, tropological and emotive values. For example, gold signifies divinity,

sovereignty, wealth and magnanimity ; white virtue ; black vice ; blue fidelity ; green amorous passion ; grey and brown sadness ; yellow hostility. (23)

Nichols fait le point sur la présence de deux arts, visuel et écrit, dans un même espace, en situant la question du *paragone* entre eux :

The illuminations, incorporated in the midst of the textual space, dramatize the *paragone* of text and image, reminding us that ekphrasis was one of the early manifestations of the contest. The confrontation in the same manuscript folio of visual and verbal representations of the same material argues, at least ostensibly, a level of self-consciousness that bears looking into. (« Ekphrasis, Iconoclasm and Desire »151)

En effet, le niveau de conscience que Nichols met en question, ce sont les différentes connotations et sens pour lesquels peuvent contribuer cet art : « Le texte porte les signes linguistiques du message, évoquant des faits et l'interprétation étymologique de leurs désignations ; l'illustration picturale modifie cette donnée, en établit les corrélations spirituelles, et assure l'intégration de tous ces éléments, unis en relations allégoriques » (Zumthor, *La Lettre* 139). Dans le roman arthurien transparaissent les indices du rapport entre le visuel et le verbal. Car si la femme est toujours représentée dans la littérature de la période comme la plus belle que l'on ait jamais vue, de même les enluminures ont pour fonction de reproduire cette qualité, car illustrative de l'élément néo-platonique, base de l'art médiéval : « One of the most highly valued symbols in literature and art was the beautiful woman for she represented the beauty of the universe, and hence eternal truth » (Whitaker 23).

Au Moyen Age, l'importance de la peinture se reflète dans la transmission de la parole biblique, et encore une fois, c'est l'éducation des illettrés qui est en jeu. Il existe quand même

cette superposition entre peinture et histoire qui était présente et qui permet de mélanger les termes à l'époque: « The word for painted picture, « ystoire », could mean history, story, or picture in the Middle Ages » (Camille, *Gothic Art* 87) ; il reste toutefois fondamental que les principales enluminures ont été composées autour de psautiers, richement illustrées, influencés par l'esthétique des vitraux, dominante au XIIIe siècle :

L'enluminure des manuscrits demeure longtemps rebelle à l'esprit gothique (...)
 Ce n'est guère que vers 1230 que le peintre de livre se libère des contraintes traditionnelles, assouplit les mouvements, atteint à la vérité des gestes, réussit la conquête de l'espace par la perspective. Il subit alors l'influence tyrannique du vitrail, dans le choix des couleurs comme dans l'économie de la composition.
 (Salet 85)

Par conséquent, nous observons que la littérature ecclésiastique se transpose, se métamorphose d'un milieu vers un autre, du texte vers l'image, ce qui ne fut pas mauvais pour sa diffusion : « numerous psalms were not read in a metaphorical sense but literally, that is, *au pied de la lettre*. And in transferring the 'word picture' into the illustration intact, verbal imagery became visual imagery » (Pächt 167). Rien de plus évident pour l'éducation de fidèles, car si les sujets laïques reproduisaient en général les thèmes des légendes de Troie, de la *Chanson de Roland*, des romans antiques ou du *Roman de la Rose*, pour ne pas mentionner les thèmes arthuriens (Whitaker 27), les sujets couramment reproduits dans les enluminures, étaient les sujets bibliques. De l'image, on conçoit le pouvoir de façon évidente dans ce début du XXIe siècle ; or ce pouvoir, déjà au XIIIe siècle, n'était point à négliger :

Threading its way through philosophical and theoretical writings by adherents of the visual arts throughout the Middle Ages was a general belief in the efficacy of

pictures and images in elevating the human spirit and encouraging people to contemplate the lessons of Christian life and destiny. (Sekules 77)

Les critiques insistent toujours sur le double aspect didactique et religieux, l'un imbriqué dans l'autre, menés par la nécessité de contrôler les fidèles, par le besoin de les éduquer selon leurs « évangiles ». S'il est vrai que l'image possède la capacité de produire un tel effet, celui d'éduquer les illettrés, [discussion sur le don des spectateurs de les comprendre entièrement à part], il est encore plus vrai qu'aucune époque ne le fit de façon aussi réussie, comme l'affirma l'historienne de l'art Veronika Sekules (119). L'incorporation de l'image dans la vie quotidienne au Moyen Age fut intégrale ; on l'attribuera, comme mentionné ici, au goût de l'allégorie, qui se traduit aussi parfaitement dans les psautiers, les bibles et dans les vitraux des cathédrales.

A titre de confirmation, examinons un exemple d'enluminure du cycle du *Lancelot-Graal*. Cet exemple prouve l'existence de l'élément allégorique dans le cycle : nous faisons référence à l'image du premier baiser entre Guenièvre et Lancelot. Dans l'enluminure en question, nous observons le triple aspect des personnages dépeints: du côté gauche ainsi que du côté droit, nous apercevons trois personnages. Alison Stones a remarqué que dans de différents manuscrits, la triple configuration persiste.³⁸ Malgré le fait que certains critiques, comme Stones elle-même, questionnent l'allusion à la trinité chrétienne, il nous semble

³⁸ Alison Stones examine les différents manuscrits de la tradition du baiser; elle remarque la similarité de la disposition de personnages. A propos du manuscrit 805 de la Pierpont Morgan Library elle déclare: « a detail of this embracing couple was selected in the 1990s for the front of the leaflet inviting the public to join the Friends of the Pierpont Morgan Library, and has for several decades also been sold out as one of the Library's bookmarks. So familiar has the image become that it is easy to forget that the first kiss as such is most unusual in the iconographical tradition of the *Lancelot-Graal*, and, when it does occur, it displays a number of peculiarities. Not only is the kiss episode central to the development of the relationship between Lancelot and Guinevere in the text of the *Lancelot propre*, it is one of several crucial stages in that relationship that are also selected for visual emphasis » (Illustrating Lancelot and Guinevere 125).

toutefois que cet aspect demeure valable. Stones indique que les spécialistes ont trouvé des points de contact avec d'autres *topoi* similaires:

Haussherr invokes the Christ-St. John group repeated in mirror-image, endowing the resulting symmetrical composition with a layer of meaning that includes the Godhead, while Camille, following Perella, suggests that the Morgan's threefold configuration was appropriated from a three persons Trinity in order to elevate the illicit relationship, making it... a divine union of souls (Stones, « Illustrating Lancelot and Guinevere », 128-29).

Si l'allégorie signifie en fait, parler d'autre chose, comme l'atteste son étymologie, nous voudrions proposer par cet exemple de l'image trinitaire du baiser, dans laquelle Lancelot et Guenièvre sont entourés de Galehaut [celui qui organisa la rencontre entre les amoureux], un exemple de l'allégorie chrétienne qui dévoile l'omniprésence du monde religieux dans des images les plus profanes. De plus, comme Michael Camille l'a délimité, la référence à la trinité élève le couple adultère Lancelot-Guenièvre à une échelle plus haute que celle de l'adultère.

L'ekphrasis inscrite dans les enluminures atteste d'une vie intellectuelle qui se prétendait accessible au peuple, ou au moins qui se prétendait pédagogique. L'image allégorique demeure présente dans les enluminures, aux côtés des textes, qu'elle soit la transcription littérale de ce qui est écrit ou qu'elle soit un miroir de ce qui est dit ; cette image, de toute évidence, contribua à rendre le texte scriptible, dans le sens barthesien, selon lequel un texte scriptible est celui qui présente une pluralité, qui défie les normes de la passivité, qui produit un lecteur qui se veut actif :

ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés ; il n'a pas de commencement ; il est réversible ; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale ; les codes qu'il mobilise se profilent à *perte de vue*. (S/Z 10)

L'enluminure, de pair avec l'ekphrasis qui y est inscrite, se traduit donc, dans une pluralité, dans une ouverture, qui nous permet d'envisager l'au-delà du texte, c'est-à-dire, de visionner l'œuvre d'art telle qu'elle se livre.

III.4. Pour une phénoménologie de l'ekphrasis

« La vision n'est pas la métamorphose des choses mêmes en leur vision, la double appartenance des choses au grand monde et à un petit monde privé. C'est une pensée qui déchiffre strictement les signes donnés dans le corps » (Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'esprit* 41)

Nos aperçus sur l'esthétique du XIII^e siècle nous ont ouvert la voie à des variations artistiques autour du mouvement gothique, à l'omniprésence de la religion dans la vie quotidienne et son poids sur l'art et la littérature, en particulier lorsque nous nous référons au cycle *Lancelot-Graal* comme moyen d'exemplifier cet aspect religieux : la quête du Graal surgit comme source et inspiration pour une quête mystique dans le domaine artistique. Nous avons abordé les enluminures du point de vue de l'importance de la structure visuelle / écrite qui s'y présente, afin de vérifier leur portée dans le domaine artistique, aux côtés de la notion d'ekphrasis. Toujours est-il que les parallèles entre l'art visuel et la littérature ne cessent de s'interpénétrer durant la période médiévale. Cette dernière partie du chapitre II propose d'analyser les aspects esthétiques étudiés et d'essayer de les comprendre à la lumière de la

phénoménologie, lieu possible d'une rencontre entre les éléments de l'art qui se multiplient et dérivent de la perception du corps face à l'œuvre. Dans le but de mieux éclairer les espaces dans lesquels cette catégorie ekphrastique peut se soumettre à la phénoménologie, examinons une interprétation de celle-ci, une lecture de la phénoménologie telle que Merleau-Ponty l'a élaborée:

Merleau-Ponty has probably left us with the most explicit acknowledgment of the embodied nature of consciousness, and the subjectivity of intention, enacted through a body only knowable through language and social relations. He posits meaning in the reality of unknowability, likening it to an interaction, and locates value in the very perception of the Other's body as a dynamic engagement which defines being. (Sarah Kay and Miri Rubin, « Introduction » *Framing Medieval Bodies* 7)

Encore faut-il expliciter qu'au-delà de toute analyse philosophique ou littéraire plausible, ce que la phénoménologie permet au critique, c'est de bâtir un pont entre l'œuvre d'art et l'espace physique qui l'entoure, ou plus précisément dans ce cas-ci, de déterminer le lien entre les moyens artistiques que sont les ekphraseis et le corps inscrit dans un espace littéraire. Que ce corps soit le corps du texte même ou le corps physique du personnage, on le considérera, à la suite de Merleau-Ponty, du point de vue d'un « nœud de significations » (*La Phénoménologie de la Perception* 179), en opposition au cogito cartésien du « je pense », cogito détaché de l'expérience de la vision, comme l'a suggéré Mikel Dufrenne : « on substitue au *cogito* réfléchi un *cogito* corporel selon lequel la relation au monde n'est plus l'acte d'une conscience constituante, mais la démarche d'une existence » (vol 2, 424).

Merleau-Ponty a aussi comparé le corps à l'œuvre d'art dans sa *Phénoménologie de la Perception*, insistant sur la pluralité d'éléments sensoriels qui s'y disposent doublement, et dans l'œuvre d'art et dans le corps : « C'est en ce sens que notre corps est comparable à l'œuvre d'art. Il est un nœud de significations vivantes et non pas la loi d'un certain nombre de termes covariants » (177). Ce corps éblouissant, ruisselant de perception, réagit lors de l'impact que l'image ou un élément sensoriel provoque sur lui, comme l'a expliqué Dufrenne, en l'occurrence, à propos de l'expérience du froid. C'est le froid qui nous mène à percevoir l'existence de la pluie, de la neige, des éléments temporels. De même avec l'œuvre artistique : les attributs qu'elles présentent, ce sont les marques qui contribuent à un réveil sensoriel : « Cette sorte de présence conceptuelle et pourtant non sensible, c'est là « l'image » du froid qui escorte la perception de la neige et la rend éloquente : le savoir est converti en une présence abstraite et cependant réelle du sensible qui s'annonce sans se livrer » (Dufrenne, vol 2, 437).

L'image analysée à travers ces éléments du savoir sensible se lie à l'ekphrasis, chaque ekphrasis contribuant à une compréhension de la perception que chaque individu ou personnage possède de son corps, ainsi comme chaque lecteur perçoit les corps des personnages, le sien et enfin le corps du texte, car l'image incarne ce pouvoir :

l'image adhère à la perception pour constituer l'objet. Elle n'est pas un matériel dans la conscience, mais une certaine façon qu'a la conscience de s'ouvrir à l'objet, et de le préfigurer du fond d'elle-même, en fonction de ses savoirs. (Dufrenne, vol 2, 438)

Au long du chapitre IV nous établirons les différentes ekphraseis repérées au long du cycle *Lancelot-Graal*. En classifiant les types d'ekphraseis, nous maintiendrons la vision

d'une conscience descriptive, subjective et soumise au corps des actants, nous essayerons de ne pas nous égarer des personnages submergés dans leurs expériences. L'expérience corps/texte de ce XIII^e siècle en prose qui se résume dans le *Lancelot-Graal*, se confirme dans l'affirmation selon laquelle le cœur devient le centre de l'attention au XIII^e siècle : « from the thirteenth century onwards the Aristotelian notion of the heart as the centre of the senses and soul becomes increasingly influential » (Camille, « The Image and the Self » 70). Les personnages, dans la qualité d'actants insérés dans la narration, permettent une correspondance entre le lecteur, qui se veut participatif, grâce aux pouvoirs illimités de son imagination, et le moment analysé de l'œuvre littéraire. Pour cela, on fera appel à ce que le philosophe Mikel Dufrenne proposa comme base de compréhension pour un lien entre l'imaginaire littéraire et la lecture de ce monde par le biais de la perception : « l'imagination est toujours (...) puissance de visibilité » (Dufrenne, vol 2, 436). La visibilité se constitue dans ce cas-ci, toujours en association au corps, ce qui permet le passage d'un milieu artistique vers le corps du lecteur, résultant dans les sensations acquises. La visibilité affirme le passage de ce qu'est l'image pour celui qui subit l'œuvre d'art. De plus, l'image s'investit d'un apprentissage pour celui qui l'expérimente :

Ainsi, le monde ne nous est présent en chair et en os que parce qu'il nous est en même temps présent en image, implicitement ; si nous voulons développer le contenu empirique de ces images, nous devons faire appel aux savoirs qui constituent notre expérience. (Dufrenne, vol 2, 438).

Dans le *Lancelot-Graal*, les personnages ont l'occasion d'illustrer cette vision selon laquelle le monde nous est présenté en toute sa visibilité. A nous d'examiner ce qui se dévoile devant nos yeux. Une ekphrasis, de par sa constitution *imagétique*, appartient au monde de

l'imagination qui se métamorphose en monde réel lors de sa transformation en chose vue. Elle se constitue à la manière de l'épisode du nain affreux de l'*Estoire de Merlin*, qui n'a de terrible que son apparence externe aux yeux de la cour royale. Néanmoins, à travers le contact que la demoiselle établit avec lui, elle sait ce qui se cache derrière sa chair invisible aux yeux. L'expérience transforme la notion selon laquelle le monde ne peut être aperçu que d'une perspective. L'ekphrasis la plus exemplaire de ce voyage dans la chair des choses, ce sera l'épisode dans lequel le roi Arthur découvre les fresques peintes par Lancelot dans la chambre aux images, épisode révélateur de l'adultère commis par Guenièvre et Lancelot. Lancelot, transformé en peintre, a réussi à transposer ses expériences, ses exploits chevaleresques, ses amours, vers un mur, sous forme de fresques. Son corps entier s'est consacré à cette tâche, tout Lancelot s'est transposé vers ces fresques, de façon à ce que le roi Arthur ne peut éviter la vue, interpénétrée de la compréhension de ces images. Et nous, en tant que lecteurs, nous croyons à la véracité de ces fresques, car elles annoncent le corps de Lancelot et de Guenièvre à travers les yeux d'Arthur. Dans le chapitre IV, nous examinerons cette ekphrasis en détail. Maintenant, il est temps d'introduire en détail le cycle *Lancelot-Graal*.

CHAPITRE IV

Le *Lancelot-Graal*: repères diégétiques et esthétiques

IV.1. Introduction au cycle *Lancelot-Graal*

« en cest jor d'ui comenceront les granz aventures et les
granz merveilles dou Saint Graal »
(*La Queste del Saint-Graal* 6)

Si dans le chapitre II, nous avons présenté les grandes lignes de l'esthétique du XIII^e siècle et ses rapports à l'ekphrasis, dans ce chapitre-ci nous introduirons le cycle *Lancelot-Graal* ainsi que l'approche que nous souhaitons utiliser autour des exemples d'ekphraseis qui constitueront la dernière étape de cette thèse. Pour entamer la discussion, référons-nous à la tradition du cycle même, puisque le *Lancelot-Graal* appartient à une tradition d'écrits arthuriens qui s'initia au XII^e siècle. Il est ainsi que les romans caractéristiques de la matière arthurienne présentent la cour du roi Arthur comme centre et références autour desquels tout un monde gravite. Encore faut-il préciser que la tradition arthurienne en français remonte à Chrétien de Troyes [XII^e siècle], mais avant lui, à la tradition littéraire de Wace et de Geoffrey de Monmouth qui donna naissance au roi Arthur et son royaume :

The legend reflects features of medieval storytelling in its most sophisticated forms. To begin with, it is collective, the work of many authors elaborating a shared body of material. King Arthur himself is unusual among legendary heroes in having a biography produced by a single writer, Geoffrey of

Monmouth, who published his highly imaginative account in 1136 or a year or two later. But other writers added characters and themes to the structure in all the main languages of Europe. (*The Arthurian Handbook* 1)

Chrétien de Troyes, de son côté, clerc devenu écrivain, produisit cinq romans en vers dont le point de départ fut la cour de ce roi légendaire. Les romans de Chrétien parus par ordre chronologique sont : *Erec et Enide*, *Cligès*, *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*, *Yvain ou le Chevalier au lion* et *Perceval ou le Conte du Graal*. Chrétien fut reconnu comme celui qui cherchait à fournir une « moult bele conjunture » (une fort belle composition)³⁹ à ses romans, de même celui qui se pencha sur les problèmes de l'harmonie et de l'organisation du récit. De plus, la critique affirme que Chrétien a été celui qui fixa la forme du roman arthurien et qui lui fournit ses thèmes essentiels:

During the second half of the twelfth century, Chrétien de Troyes developed and fixed the form of the Arthurian episodic romance. In the process he popularized

³⁹ La formule célèbre est proposée dans le prologue du roman *Erec et Enide*, où Chrétien propose ce qui deviendra la base de son esthétique:

« Por ce dit Crestiens de Troies
 Que raisons est que totes voies
 Doit chascuns penser et entendre
 A bien dire et a bien aprendre,
 Une moult bele conjunture
 Par qu'em puet prover et savoir
 Que cil ne fait mie savoir
 Qui sa science n'abandone
 Tant con Dex la grace l'en done. » (vv. 9-18)

« C'est pourquoi Chrétien affirme
 que tout homme, s'il veut être raisonnable,
 doit à tout moment penser et s'appliquer
 à bien dire et à bien enseigner;
 et il tire d'un conte d'aventure
 une fort belle composition:
 par elle, on a la preuve et la certitude
 que n'est pas sage
 qui ne diffuse par sa science,
 autant que Dieu lui en donne la grâce » (Trad. Jean-Marie Fritz, vv. 9-18)

King Arthur in French, as Geoffrey of Monmouth had done in Latin, but he also contributed to the legend new characters and themes unknown to Geoffrey.

These include in particular the love story of Lancelot and Guenevere and the quest for the Grail. Several texts, notably the works of Robert de Boron, from the end of that century, transformed the mysterious Grail into the « Holy Grail, » the Chalice of the Last Supper and the vessel in which Christ's blood was collected after the crucifixion. (Lacy, « Preface ». *Lancelot-Grail*. Vol I. ix).

D'une autre perspective le cycle dit « Vulgate », connu par le surnom du *Lancelot-Graal* aurait réussi à établir deux nouveautés: un ensemble de romans arthuriens en prose, datant du XIIIe siècle et une architecture comparable à une tapisserie, grâce à son système imposant.⁴⁰ En outre, on considère le cycle comme « l'oeuvre capitale du XIIIe siècle » (Walter, « Introduction » *Le Livre du Graal* IX). La critique spécialisée ne cesse de discuter la question de l'auteur ou des auteurs anonymes du cycle *Lancelot-Graal*. Pour les uns, comme Pickford (83), il s'agirait d'un simple auteur, pour d'autres, ce cycle aurait plus d'un auteur.⁴¹ Il est vrai que des nos jours, il y a un consensus autour du *Lancelot-Graal*. Afin de simplifier la genèse et l'histoire du cycle, on l'a divisé en cinq sections majeures qui doivent être lues selon un ordre, même si ces romans ne furent point écrits dans l'ordre qui s'ensuit: *L'Estoire del Saint Graal*, *L'Estoire de Merlin*, *Le Lancelot du Lac*, *La Queste del Saint Graal* et *La Mort le Roi*

⁴⁰ C'est Cedric E. Pickford qui souligne cette comparaison, dans son article « Le Cycle Arthurien » de l'*Encyclopaedia Universalis* (volume 3, 84). Il a ajouté que la tapisserie ne peut être morcelée, car : « Si on y pratique des coupures, tout part en morceaux. »

⁴¹ Alexandre Micha, entre autres, soulève la question: « Unité du cycle, oui, Mais unité d'auteur? Nous voici devant un problème don't on a déjà abondamment débattu » (*Essais sur le cycle* 302). Et Ferdinand Lot, d'après Micha, semble croire que « l'ensemble du corpus, y compris *l'Estoire*, est dû à un auteur unique. » (*Essais sur le cycle* 297)

*Artu.*⁴² Norris Lacy explique que les deux premiers romans qui s'imposent par ordre chronologique furent en effet écrits après les trois derniers (« Preface », *Lancelot-Graal*. Vol I. ix).

Le critique Alexandre Micha a établi la plus récente édition des 9 tomes qui comprennent le *Lancelot du Lac*, branche du cycle connue comme le *Lancelot-Propre*, et il résuma le cycle entier de façon éclairée aussi bien que succincte: « Ce qu'on appelle le cycle du *Lancelot-Graal* ou de Gautier Map comprend cinq romans qui nous mènent de la Passion du Christ jusqu'à la mort de Lancelot du Lac » (*Essais sur le cycle* 11). Et Norris Lacy propose également un résumé de la totalité des romans. Lisons la citation ci-dessous afin de mettre en place d'ores et déjà les éléments fondamentaux du cycle :

The *Estoire del saint Graal* (...) opens the cycle by tracing the early history of the Grail, from Joseph of Arimathea to his son Josephe, who becomes the first Christian bishop, and eventually to Alain, the first Fisher King, who places the Grail in Cobernic Castle and begins the wait for the arrival of the chosen Grail Knight. *The Story of Merlin* depicts the role of the seer and magician in Arthur's conception and birth, in his designations as king following the Sword in the Stone revelation, and in the establishment of the Round Table, a replica of the Grail Table (itself modeled after the table of the Last Supper). Merlin also directs Arthur's major victories over his rebellious barons. These two romances are followed chronologically (but preceded in order of composition) by the

⁴² Pickford remarque que *L'Estoire del Saint Graal* et *L'Estoire de Merlin* furent ajoutées plus tard, dû à la nécessité d'expliquer les origines du cycle. La partie la plus développée, c'est le livre de *Lancelot du Lac*, connu comme le *Lancelot-Propre* par la critique. Lancelot part dans cette quête du Graal, mais ce que raconte *L'Estoire del Saint Graal* est comment « le Graal, la coupe de la cène, est apporté en Bretagne » (84); et celle de Merlin « narre les premiers épisodes de la vie d'Arthur » (84).

Lancelot Proper, *La Queste del saint Graal* (...), and *La Mort Artu* (...). The first of these, constituting half of the entire cycle, presents Lancelot's youth, his love for Guenevere, and a long series of exploits that he performs in her service. The second depicts the Grail Quest undertaken by a number of knights (Gawain, Bors, Perceval, and others) but finally accomplished by the chosen hero, Galahad. Concluding the cycle, *The Death of Arthur* traces the tragic decline and dissolution of the Arthurian world, due in large part to the sin of Lancelot and Guenevere, and closes with an account of the death of the king. (Lacy, « Preface ». *Lancelot-Grail*. Vol I. ix.)

Malgré l'ampleur de la tâche qui se révèle au lecteur, de même que l'existence de plus d'un manuscrit et d'une vingtaine d'années que l'on aurait mis à construire l'ensemble, soulignons que dans cette étude, il ne s'agit pas d'approfondir les détails à propos de l'existence et de la variété de différents textes. L'idée centrale de ce chapitre, c'est de présenter un résumé du récit, afin de faciliter la compréhension de nos choix, ainsi que la lecture que nous avons faite tout au long de ces cinq parties. Les choix, auxquels nous nous référons, sont précisément les ekphraseis relevées dans notre recherche et leurs divisions dans des catégories que nous envisageons. Voilà que les deux premiers livres du cycle, *L'Estoire del Saint Graal* et *L'Estoire de Merlin* ne furent point les premiers à être conçus. Comme nous l'avons observé, ces deux ouvrages apparurent après la conclusion du dernier livre, i.e *La Mort le roi Artu*, et leur apparition découlait de la nécessité de créer une origine pour le calice du Graal lui-même, ce fantasme qui parcourt le cycle, ainsi que du besoin de faire le lien entre ces histoires: celle de Lancelot qui partira à la quête du calice sacré emmenant avec lui les chevaliers de la Table Ronde, et l'histoire du Graal en tant qu'objet sacré. D'où vient-il? Qui l'a trouvé? A quoi sert-

il? Que représente-t-il? Voilà des questions que le lecteur curieux se posera. Dans une tentative de répondre à quelques-unes de ces réflexions, nous analyserons la signification du Graal en détail plus tard. Néanmoins, notons d'ores et déjà que le mot « graal » évoque une myriade de sens, contenant une « forte résonance imaginaire » (Walter, « Introduction » *Le Livre du Graal* XIII). La qualité mystique du Graal ne passe pas inaperçue. La « résonance imaginaire » dont parle l'éditeur le place dans la catégorie d'objets qui appartiennent à l'inconscient collectif d'une civilisation.⁴³ Le Graal est chargé d'une mystique qui le précède dans sa présentation. Cette caractéristique nous concerne dans la mesure où le Graal, double objet d'art et objet sacré sera, plus tard, dépeint maintes fois, se prêtant à plus d'une ekphrasis. Nous reprendrons le fil de cette discussion.

Poursuivons l'ordre de la présentation des romans plutôt que celle dans laquelle ils ont été conçus. Ceci dit, rappelons-nous que le cycle s'ouvre avec *L'Estoire del Saint Graal*. Le premier aspect à dégager par rapport à *L'Estoire*, c'est un certain mépris de la critique à son égard, considérée par certains comme médiocre,⁴⁴ notamment par Jean Frappier, qui la compara aux suites du *Lancelot-Graal*. Il y en a tout de même ceux qui ont essayé de réparer cette injustice, en écrivant des livres entiers consacrés à ce roman. En l'occurrence, Michelle Szkilnik justifie sa recherche en délimitant *L'Estoire del Saint Graal* à la façon d'un archipel, un récit de multiples voyages en mer, responsable en effet pour l'ancrage du cycle: « C'est aussi ce que veut *L'Estoire*: s'amarrer au cycle du *Lancelot-Graal* en même temps que

⁴³ La création du terme « inconscient collectif » se doit au psychologue suisse Carl-Gustav Jung, fondateur de la psychologie analytique. L'accent mis sur les caractéristiques collectives de l'inconscient aussi bien que les archetypes sont des éléments marquants dans son travail. (*The Cambridge Dictionary of Philosophy* 454).

⁴⁴ Szkilnik nous rappelle ce que Ferdinand Lot et Jean Frappier ont dit à propos de *L'Estoire del Saint Graal*: « Rappelons le jugement que F. Lot portait sur elle: « Seule *L'Estoire* est faible et vraiment ennuyeuse. Ce n'est qu'un portique ajusté à un bâtiment dont la construction était, sinon achevée, du moins commencée. » J. Frappier la qualifiait de « fausse fenêtre pour la symétrie », « de porche de style bâtard ajouté après coup à la cathédrale ». » (2)

l'ancrer, c'est-à-dire, en fixer les origines » (9). Selon Szkilnik, la technique de la structure éclatée va de pair avec l'idée que le lecteur se trouve devant « un arbre aux multiples branches » (7). Cette technique de structure éclatée se relie à une autre, pas étrangère au Moyen Age : l'*entrelacement*. L'entrelacement se donne comme un procédé littéraire qui traite les aventures du *Lancelot-Graal* de manière à les rapprocher les unes des autres (Frappier, *Etude sur la mort le roi Artu* 38). Ferdinand Lot définit la technique de l'*entrelacement*, en démontrant la difficulté que ce système peut causer au lecteur :

Chacun de nous peut diviser et subdiviser le *Lancelot* et cela est même indispensable (...) C'est qu'il était difficile et même impossible d'opérer de véritables subdivisions. Aucune aventure ne forme un tout se suffisant à lui-même. D'une part des épisodes antérieurs, laissés provisoirement de côté, y prolongent des ramifications, d'autre part des épisodes subséquents, proches ou lointains, y sont amorcés. C'est un enchevêtrement systématique. (...)

Autrement dit, le *Lancelot* n'est pas un mosaïque d'où l'on pourrait avec adresse enlever des cubes pour les remplacer par d'autres, c'est une sparterie ou une tapisserie : « si l'on tente d'y pratiquer une coupure, tout part en morceaux. »
(*Etude sur le Lancelot en Prose*, 17 et 28)

Pour reprendre la discussion qui met l'*Estoire* au centre de notre attention, Szkilnik confirme à quelle période ses débuts remontent: « débutant à la mort du Christ, (...) l'histoire de Joseph d'Arimathie, premier propriétaire du Graal, depuis son emprisonnement, à l'instigation des Juifs furieux de la disparition du corps du Christ, jusqu'à son arrivée en Grande-Bretagne » (5). Le pays du roi Arthur devient la destinée de ces personnages (5) sortis des histoires bibliques, ce qui permettra un lien avec la suite du cycle. Le graal représente donc cet objet

qui se donne tantôt comme vase, tantôt comme plat ou calice établissant une connection entre deux mondes : le monde des merveilles arthurien, celtique et celui chrétien, du dogme eucharistique (Walter, Intro *Le Livre du Graal* XIII).

Nous observons en plus, comme l'a soutenu Szkilnik au long de son livre, le transport du Graal de l'Orient vers l'Occident (13), aspect essentiel qui provoquera un déplacement de richesses et de valeurs. Parmi les richesses, il y en a une qui servira à promouvoir l'existence même de ce cycle : la relique majeure, objet celtique transformé en relique sacrée,⁴⁵ l'omniprésent Graal qui viendra trouver sa place aux côtés du roi Arthur:

En effet, en quittant l'Orient pour venir s'établir en Occident, en y transférant la précieuse relique du Graal, en fondant les grandes familles de la légende arthurienne, les héros de l'*Estoire* déplacent aussi les valeurs et la richesse. Le départ de ces hommes et du Graal entraîne un appauvrissement de l'Orient, et, corollairement, une valorisation de l'Occident. (Szkilnik 15)

Parmi les conséquences de ce déplacement oriental, nous soulignons une tendance vers le Christianisme qui ne s'affaiblira point. En fait, Charles Méla considère l'*Estoire del Saint Graal* comme la théologie de la littérature (*La Reine et le Graal* 174). La vision du critique atteste et confirme l'ampleur de cette première partie maintes fois négligée ; il paraît qu'elle fut composée explicitement pour donner un sens à l'oeuvre architecturale. Tandis que Jean Frappier aurait insisté sur le côté absolument médiocre de l'*Estoire* (*Etude sur La mort le roi*

⁴⁵ Philippe Walter, dans son étude introductive au *Livre du Graal*, analyse en détail les origines du graal et sa fonction postérieure de relique religieuse: « En fait, le Graal tel que le décrivent contradictoirement les romans médiévaux n'a jamais existé sous ce nom à l'époque biblique, et l'on serait bien en peine de produire un texte évangélique le mentionnant. Il est une « invention » du Moyen Âge chrétien qui fonda sur lui une part de son rêve absolu et de grandeur spirituelle. Il est très exactement le produit d'une translation *au sens que* le Moyen Âge donne à cette notion : *un transfert (surtout de reliques) d'un endroit à un autre*. Dans le cas du Graal, ce transfert s'opère du profane au sacré, de la légende celtique païenne vers le christianisme, puis après sa christianisation de l'Orient et de la Terre sainte vers l'Occident.» (« Introduction », *Le Livre du Graal* XVII).

Artu 58), nous avons découlé cependant de nos lectures une notion très simple à laquelle il faut renvoyer le lecteur lorsque nous parlons de l'*Estoire*, c'est qu'en son absence le Graal prendrait d'autres dimensions que celle d'une quête mystique, quête qui dans l'*Estoire del Saint Graal* remonte au Christ même. L'aspect mystique contribue à la magie qui entoure le cycle entier.

Nous suivons ainsi une reconstruction du royaume d'Arthur, dès ses origines jusqu'à sa chute (Pickford 83). La reconstruction qui s'initie avec l'*Estoire* continue avec une autre *estoire*, celle de Merlin : l'*Estoire de Merlin*. Les dates de l'*Estoire del Saint Graal* et celle de *Merlin* gravitent autour des années 1225 et 1230 (Walter XXI). Le *Merlin* présente l'un des personnages les plus manipulés, voire abusés en littérature. Moitié magicien et moitié être humain, Merlin incarne en fait une fantaisie déguisée en pouvoir. Ce que ce personnage fascinant nous laisse entrevoir, c'est un mélange de traditions païennes qui l'investissent d'un mystère qui ne cesse d'éveiller la curiosité des lecteurs. Merlin soulève la peur, en ajoutant un côté mystérieux qui trouve ses racines dans la version selon laquelle il aurait été conçu par le diable, mais sauvé par les pénitences de sa mère repentie:

(...) et par la force del baupesme dont il estoit lavés es fons vaut Nostres Sires que li pechiés de la mere ne li peüst nuire. Si li dona sens et pooir de savoir les choses qui sont a avenir vaut Nostre Sires que li seüst contre les autres choses que li savoit par en droit de la soie partie, or si se tourne a laquele que il onques vaurra. Car s'il veut il puet as diables rendre lor droit et Nostre Signour le sien.⁴⁶

(Ed. Philippe Walter. *Merlin* 594)

⁴⁶ « Notre-Seigneur donc voulut que le péché de sa mère ne pût pas nuire à l'enfant. C'est pourquoi il lui donna sens et pouvoir de connaître les choses à venir ; de la sorte il connut les faits et les dits du passé, qu'il tenait de l'Ennemi, et en outre l'avenir, que Notre-Seigneur voulut qu'il connaisse pour contrebalancer ce qu'il savait de

Soulignons cette curiosité, le fait qu'un être conçu sous la forme de l'Antéchrist même soit doté du pouvoir de choisir. D'ailleurs, c'est justement la capacité de choisir entre le bien et le mal qui effraie l'entourage de Merlin tout en le rendant aussi puissant. La curiosité de l'être humain étant insatiable, le regard tourné vers le côté « défendu » incarne l'aspect le plus risqué et le plus évident. La vision du roman *Estoire de Merlin* que Philippe Walter propose met en évidence ce parallélisme entre le bien et le mal cohabitants dans le personnage de Merlin :

un récit d'une tentative avortée d'Antéchrist. L'enfant engendré par un démon possède bien la science et le pouvoir de son père, mais il l'emploie au bien, et Dieu y ajoute la connaissance de l'avenir qui manque au diable. Cet Antéchrist manqué qu'est Merlin devient conseiller des rois (Uter puis Arthur), prophète du Graal et figure christique. (Walter XXIV)

L'*Estoire de Merlin* contribue à fournir le côté magique du monde celtique, un monde de présages et de surprises, aspects littéraires qui manquaient à l'*Estoire del Graal*. Pour Philippe Walter, la fonction du *Merlin* porte sur l'établissement d'une soudure en ce qui concerne l'existence du cycle, de même que la responsabilité de la création du personnage du roi Arthur. La soudure dont parle le critique, c'est celle entre « l'époque biblique et le temps de la chevalerie. Mais, c'est surtout en favorisant la conception et la naissance d'Arthur que Merlin s'affirme comme le véritable fondateur du monde arthurien » (XXIV). Double fonction du *Merlin*, maître d'ambiguïtés qui donne accès au monde merveilleux de la Table Ronde, situé à mi-chemin entre deux royaumes. Merlin jouera son rôle dans la conception du royaume d'Arthur, puisque par la suite il deviendra conseiller du roi. Il doit pourtant

droit, par son héritage propre : dès lors, il pouvait se tourner du côté qu'il voulait ! Car s'il voulait il pouvait rendre droit au diable, ou d'autre part à Notre-Seigneur ». (Trad. Anne Berthelot *Merlin* 594).

disparaître à la fin de son roman éponyme, envoûté par Niniane, femme qui réussit à apprendre et retenir ses pouvoirs magiques, tout en le rendant prisonnier pour l'éternité à l'intérieur d'un cercle autour d'un « buisson d'aubépine chargé de fleurs » (*Le Livre du Graal*, trad. Anne Berthelot et Philippe Walter 1632). Quelle belle image pour finir le roman de la genèse d'un monde mystique.

Malgré le rôle fondateur des deux premiers romans du cycle *Lancelot-Graal*, la critique insiste sur le fait que le cycle se concentre majoritairement sur les livres de *Lancelot*, non seulement à cause de son extension, mais par les exploits que ces livres témoignent. Les livres de *Lancelot* introduisent l'histoire du chevalier exemplaire, depuis son enfance jusqu'à ses amours adultères avec la reine Guenièvre et la naissance de Galaad, son fils illégitime, conçu suite à une méprise.⁴⁷ Galaad grandira pour devenir l'un de seuls personnages à combiner les qualités de pureté nécessaires qui l'emmèneront à visionner le Graal. Lisons le résumé du *Lancelot propre* que propose Pickford:

Le héros, Lancelot, est le fils du roi Ban de Benoic, province gauloise; il est élevé par la Dame du Lac, qui le protège de ses ennemis, en le cachant dans son palais, au fond d'un lac. Le jeune chevalier arrive à la cour d'Arthur où il tombe amoureux de Guenièvre. Le *Lancelot* raconte les amours de Lancelot et de la reine, ainsi que les exploits chevaleresques du héros et de ses compagnons de la Table ronde. Sous l'influence d'un philtre, Lancelot, de passage au château du Graal, succombe à la tentation. Ainsi naît Galahad. Le romancier donne une

⁴⁷ Galaad est le fils de Lancelot et de la fille du roi Pêcheur : « Lancelot (whose baptismal name was also Galaad) fathers the future hero while lying with Pelle's daughter but – under the influence of a potion – thinking her to be Guinevere ». (*The Arthurian Encyclopedia* 203).

large place aux guerriers du roi Arthur, ainsi qu'à un thème désormais intégré à l'imagerie chrétienne, celui du Saint Graal. (84)

Il est dit que ces trois romans : *Lancelot*, *La Quête* et *la Mort Artu* composent un « triptyque » (Boutet 45), dans lequel le premier ne connaissait pas encore le graal, le deuxième y fut entièrement consacré à la recherche du calice sacré et enfin le troisième reprend le côté profane avec la révélation des amours adultères de Lancelot et la reine Guenièvre et les conséquences que ce fait aura sur le royaume, autrement dit, sa disparition même. Dans la *Quête del Saint Graal* s'annonce déjà la chute qui aura lieu : la mort de plusieurs chevaliers de la cour d'Arthur, en conséquence de leur départ à la recherche du Graal, ne peut passer inaperçue. Il est évident que ce roman d'inspiration Cistercienne (Burns, « Introduction », *Lancelot-Graal*. Vol I. xxx) a voulu exposer les fautes commises par Lancelot et la reine et leur éventuelle conséquence.

La Mort le roi Artu décrira finalement la catastrophe de Camelot provoquée par la démesure amoureuse de Lancelot et de la reine, exposée par Morgane dans la « chambre aux images ». Comme l'a observé Emmanuèle Baumgartner, « *la Mort le Roi Artu* s'ouvre sur un prologue, qui assure une certaine continuité avec le texte précédent, la *Quête du saint Graal* ». (« Lancelot et le Royaume », 25). Le résultat de la culpabilité de Lancelot et de la reine apporte un péché, une tâche irréversible au royaume arthurien. Le trône royal sera usurpé à la fin par Mordred, fils illégitime d'Arthur, qui le vaincra dans une dernière bataille (Pickford 84). Jane Burns a décrit les événements qui causent la chute du royaume de façon quasi tragique, en soulignant les éléments de l'inexorabilité dans la chaîne d'événements qui, tels ceux de la tragédie grecque, ne s'arrêtent point :

the *Mort Artu* lays out an inexorable chain of cause and consequence in which the continued love affair between Lancelot and Guinevere rekindles a clan vendetta between Arthur's family and Lancelot's that eventually draws the king away from his kingdom and makes his bastard son Mordred's treason possible. A final battle on Salisbury Plain, where King Arthur and Mordred kill each other, brings the cycle to a definite close. As the Arthurian family line dies out, romance adventures come to an abrupt end. With the seeming precision of historical documentation, this tale records the end of an era. (« Introduction » *Lancelot-Grail*. Vol I. xxxi).

Encore faut-il ajouter que de toutes les histoires entrelacées, païennes ou dogmatiques, l'aspect qui revient dès le premier livre, c'est le Graal. Nous voulions ainsi interroger la représentation et la signification de cet objet qui fournit une stature aussi bien mystique qu'esthétique.

Commençons par le côté symbolique du Graal qui s'explique par deux aspects centraux : nous découvrons qu'au-delà de la signification la plus évidente pour le Graal, i.e., un vase ou un calice du Latin « *gradale* ou *gradalis*, meaning a rather deep plate or dish » (Jung and Von Franz 116), une autre interprétation associe le *graal* à « agréable », comme mentionné auparavant. Selon Emma Jung et Von Franz, cette interprétation dérive de « *gratus* (pleasing, acceptable) and *gratia* (pleasantness, satisfaction, goodwill, grace, reward) the French *agréable* (agreeable) from *gré* (wish) », et de plus, il s'agit d'une interprétation souvent confirmée par Robert de Boron, dans son « Joseph d'Arimathée » (117).⁴⁸ Il est encore

⁴⁸ D'après Emma Jung et Marie-Louise Von Franz, l'on retrouve chez Robert de Boron la citation suivante, qui met le mot *graal* directement en rapport au mot agréable:

« *Par droit Graal l'apelera
Car nus le Graal ne verra*

possible de mettre en relief la parenté des mots « *gratum, gratia, grâce* » avec les reliques chrétiennes (119), parenté qui à notre avis semble confirmée par le roman de tendances clairement religieuses que *La Quête* envisage.

Au-delà de la signification qui impose le caractère esthétique que nous désirons vérifier, il nous faut mentionner la dimension historique afin de préciser quelques détails pertinents aux récits arthuriens. Jusqu'ici nous avons traité le graal comme un objet quotidien, comme Chrétien l'aborda. Néanmoins, le graal en tant qu'objet devient un graal relique chez Robert de Boron, comme mentionné auparavant. Là, il prend les dimensions religieuses qu'il assumera lors du cycle du *Lancelot-Graal*. Il est vrai que le Graal se représente en principe par une sorte de vase, donc un ornement par excellence qui se traduit sous l'apparence d'un vase mystique, car porteur du sang du Christ pendant la cérémonie de la messe catholique. Jean Frappier proposa une définition plus détaillée de ce que fut le Graal dès qu'il assumait ses origines chrétiennes :

assimilé au vase de la Cène et au calice de la messe, entouré de cierges comme sur un autel : les mets dont sa présence couvre les tables sont le signe d'une nourriture spirituelle, celle de la grâce ; il est immatériel, puisqu'il n'est plus soutenu par les mains de chair, il apparaît brusquement en dehors de Corbenic et disparaît de même, il guérit miraculeusement des blessures. (*Etude sur La Mort le roi Artu* 121)

Un autre aspect non-négligeable du *Graal*, c'est la vision qu'il cause : il ne peut être aperçu que par une personne à la fois et dans un instant précis. Au fur et à mesure il s'investira du « don d'ubiquité, nous le retrouverons soudain dans une forêt pour guérir

Hector et Perceval de leurs blessures » (Frappier, *Etude sur La Mort le roi Artu* 120). Derrière la notion que le Graal ne pouvait être perçu que dans des instants précis par des personnes choisies, Emma Jung et Von Franz voient l'ancienne idée du trésor perdu (131). Une dernière caractéristique nous intéresse particulièrement, c'est le fait que la *vision* du Graal exigeait une question de celui qui le regardait (Jung and Von Franz 160),⁴⁹ encore comme un oracle ancien. Alors qu'un épisode dans le *Conte du Graal* écrit par Chrétien de Troyes montre comment Perceval n'était pas préparé à poser cette question lors d'une rencontre chez le Roi Pêcheur, on se demandera en fait quelle est la fonction de cette énigme, qui prépare le chemin pour l'arrivée du chevalier parfaitement pur. De Perceval à Galaad nous remarquons un développement historique. Si Perceval fut le chevalier choisi pour Chrétien de Troyes, plus tard, dans le roman en prose, c'est Galaad qui occupe cette place d'honneur. Cependant, n'oublions pas que la pureté de Galaad cache un leurre car à sa conception Lancelot est mené à croire qu'il se trouve aux côtés de la reine, alors qu'en réalité, c'est la fille du roi Pêcheur. De cette union fugace, naît le héros double de Lancelot [en apparence], cependant dépourvu de tous les désirs charnels : Galaad. Galaad est chargé d'établir le lien entre un monde et le début de la fin d'un autre : la voie céleste qu'il choisit et le monde déjà fracturé de chevaliers de la table ronde, y compris son père Lancelot. Toutefois, malgré sa pureté, Galaad ne peut être entièrement reconnu qu'au moment de sa mort, où il est emporté par les anges qui

⁴⁹ Emma Jung et Marie-Louise Von Franz proposent un résumé assez clair et utile, qui correspond à toutes les qualités attribuées aux activités du *Graal*: « If all its various aspects are summarized, whether as a wonderful stone as a vessel or as a relic, the Grail is found to possess the following characteristics. It dispenses material food according to taste and imparts spiritual solace. It preserves youth and generally maintains life. In one instance it heals knights wounded in battle. It radiates light and a sweet fragrance, it rejoices the heart, and whoever sees it can commit no sin that day. It discriminates between good and evil. To the unbaptized it remains invisible. It makes known the will of God by means of writing which appears upon it. Only he who is destined by heaven and whose name is written thereon can find the Grail. Nor does it allow its defender to have any loves other than the one the Grail precribes for him. » (Jung and Von Franz 155)

ramèment avec lui le Graal, dont l'absence, déjà à l'ouverture de dernier roman *La Mort*

Artu sera remarquée, car pleine de « senifiance » :

Si tost come Galaad fu deviez avint illuec une grant merveille. Qar li dui
compaignon virent apertement que une mein vint devers le ciel ; mes il ne virent
pas le cors dont la mein estoit. Et elle vint droit au seint Vessel et le prist, et la
Lance ausi, et l'enporta tot amont vers le ciel, a telle eure qu'il ne fu puis hons si
hardiz qu'il osast dire qu'il eust veu le Seint Graal.⁵⁰ (*La Queste* 279)

La vision du Graal demeure dans le domaine de l'extase mystique, car ses effets résultent dans un désir d'approfondir la foi de même qu'ils transforment les personnages possédés par la notion de quête. Selon le philosophe et médiéviste Etienne Gilson, « voir apertement le graal » renvoyait à « pénétrer les secrets de Dieu par l'extase mystique » (Frappier, *Etude sur La Mort le roi Artu* 121). Le prix pour atteindre cette extase se fixera plus tard dans la tradition théologique de la *Quête du saint-Graal*, et il sera la chasteté absolue, ce que Lancelot le meilleur chevalier du monde n'accomplira guère, ayant besoin de créer la figure d'un fils illégitime qui le remplacera.

Ayant fini ce bref survol sur les aspects du cycle qui nous ont paru pertinents à cette recherche, puisqu'ils sont chargés d'éléments esthétiques qui se multiplieront dans des exemples ekphrastiques, passons maintenant aux rapports existants entre une esthétique et une mystique du Graal et comment celles-ci s'interpénètrent.

⁵⁰ « Dès que Galaad fut mort, il se produisit une chose extraordinaire : les deux compagnons virent en effet très distinctement une main descendre du ciel (mais il ne virent pas le corps auquel elle appartenait). Elle alla droit vers le Saint-Vase et le prit, ainsi que la lance, puis l'emporta dans le ciel et personne, depuis lors, n'a eu assez d'audace pour prétendre avoir vu le Saint-Graal » (*La Quête du saint-Graal*. Trad. Emmanuèle Baumgartner 246).

* * * * *

IV.2. La quête du Graal ou comment le mystique et l'esthétique s'interpénètrent

« Peut-être la vue s'accommode-t-elle plus aisément du merveilleux ou de l'incompréhensible que la lecture : l'objet représenté sur la toile a une présence irréfutable, tandis que le récit, qui ne fait pas voir et ne cesse d'appeler au savoir, réclame d'une certaine clarté logique sans laquelle il déconcerte » (Mikel Dufrenne II, 461)

« Sans la mystique, le Graal n'est qu'un gobelet... » (Jean Mabire)

Nous avons vu que le Graal s'associe au premier abord à la matière de Bretagne, aux sources celtiques d'origine païenne. Dans la version christianisée que nous étudions, le Graal est lié à la lance qui saigne, le sang du Christ, retrouvé également dans la coupe ou le vase creux dont il est l'essence même. Deux aspects sont à remarquer dans les traditions de la coupe du Graal : le premier veut que les apparitions du Graal dans les romans arthuriens soient entourées d'une présence solaire, d'une *lumière éblouissante*. Le second aspect, c'est le siège du Graal : à chaque apparition, nous le retrouvons dans *un château*. Or, le château en tant que bâtiment architectural n'évoque pas des qualités mystiques, il est dépourvu d'une connotation sacrée que l'église même paraît refuser. Il se peut que l'origine païenne de cet objet soit la raison pour laquelle on le place sous les auspices de rois et de chevaliers au lieu de le situer dans un bâtiment mystique par excellence. Une certaine crainte de mélanger le sacré et le profane transparait derrière ce choix. Nous souhaitons questionner la qualité « mystique » même de l'objet, qui avant d'incorporer cette qualité sacrée n'était qu'une

« chose ». Dans le cas du Graal, nous rencontrons une coupe, un vase, voire un plat creux. Il est intéressant que ce simple calice devienne par la suite l'objet de convoitise de rois et de chevaliers, des personnages qui ne se voient purgés de tout péché qu'une fois devant l'objet de leur affection, en faisant promesse de se purifier de tout désir charnel.

En tant qu'objet esthétique, soulignons que ce qu'il y a de vrai, de tangible dans la coupe du Graal, c'est *sa forme*. Comme l'a suggéré Mikel Dufrenne dans son analyse de l'objet esthétique face au monde : « la forme, c'est la vérité de l'objet esthétique ; et elle a cette vertu d'intemporalité qui est propre à la vérité, à la vérité en tant qu'être du vrai et non en tant qu'événement produit dans une histoire » (I, 220). Toujours est-il que pour qu'un objet esthétique livre ce à quoi l'on s'y attend, il faut qu'il soit apparent : l'être présent ou absent révèle des traces de sa stabilité, de son incarnation, de sa corporéité. Le Graal est rarement présent, mais souvent absent : et c'est grâce à son absence même qu'autant de caractéristiques divines lui sont attribuées. Le Graal dépasse la qualité d'objet ordinaire dans la mesure où on lui convoite d'autres qualités absentes qui paradoxalement ne cessent de se faire présentes. Désormais une espèce de possession de l'objet sur le sujet s'annonce: ce dernier n'existe point : son être revêtu d'une existence ne se révèle que dans la mesure où il lui est donné des pouvoirs pour apercevoir le Graal. Voir, c'est donc posséder, car il n'y a nulle autre possibilité d'atteindre les sommets de la mystique du Graal : ou bien on le conçoit dans sa plénitude et sa lumière, ou bien l'objet demeure dans le domaine fuyant de l'invisible, on est aveuglé par cette lumière éblouissante. Indiquons que ce manque apparent de mi-chemin entre raison et foi dénote un mysticisme exacerbé par la qualité esthétique que l'objet même représente, connote. Dans *La Queste del saint Graal*, pour que le Graal apparaisse tout un défilé d'éléments est censé le précéder : une jeune fille vierge, immaculée, un roi malade, des

chevaliers appartenant à une table ronde sidérés par une vision. Enfin, il est vrai que plus d'un événement sert à établir une qualité qui ne peut plus être qualifiée uniquement de mystique, qui se dévoile en tant qu'une quête esthétique. L'objet appartient à un monde auquel il semblait s'exclure ; simultanément il requiert notre attention et notre détachement afin de l'apercevoir en entier : « En même temps qu'il le propose, l'objet esthétique semble s'exclure du réel ou le convertir en sa propre substance : il ne peut nous engager dans son monde qu'en nous détournant du monde, même si nous ne le quittons pas tout à fait » (Dufrenne I, 224). Cette communion entre le réel inatteignable et la convoitise qu'exprime le regard humain rend au Graal ses qualités les plus mystérieuses, car intouchables.

En outre, l'esthétique dans le cas du calice du Graal se lie directement à une éthique du désir des chevaliers. Ceux-ci sont guidés par un objet qui se dérobe à la manière d'un signe venant d'un monde qu'ils croient plus grand et plus vertueux que le leur. Celui qui le voit doit posséder donc l'objet vu à condition que lui aussi soit objet de possession : celui qui voit et celui qui est vu sont unis par l'intérêt du regard. Merleau-Ponty a traduit cette affirmation : « celui qui voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé, s'il en *est*, si, par principe, selon ce qui est prescrit par l'articulation du regard et des choses, il est l'un des visibles, capable, par un singulier retournement, de les voir, lui qui est l'un d'eux » (*Le visible et l'invisible* 175-176). L'apparition du Graal se soumet ainsi au regard de celui qui désire le voir ; puisque désirer c'est participer activement à un phénomène qui exige la croyance, au-delà de la simple perception visuelle. L'histoire des chevaliers du Graal, c'est une histoire *des désirs visuels tyranniques* qui s'emparent de leurs sujets, désirs esthétiques, de même que désirs spirituels renvoyant à la foi. L'histoire du Graal ne saurait s'éloigner d'aucun de ces éléments ci-dessus, parce que son existence première en dépend. Le Graal se situe en effet du

côté du désir ; cependant il n'y a que le Graal qui s'y trouve ainsi placé : toute l'histoire des chevaliers de la Table Ronde, de l'ascension du royaume du roi Arthur suivie par sa chute, c'est l'expression d'une histoire des désirs qui hantent les participants. En discutant la thématique des dénouements dans le cycle, Francis Dubost démontre que la mort n'est que le reflet d'un dérèglement interne (87) qui conduit le groupe à une autodestruction, à commencer par les rêves prémonitoires d'Arthur avant sa chute, rêves qui exprimeraient à la fois la vision d'un avenir noir et le résultat des désirs vers la mort qui se traduisent encore par une image, cette fois-ci d'un serpent sortant du ventre du roi :

L'image onirique du serpent qui sort du ventre du roi pour l'attaquer et le déposséder de son royaume est emblématique de cette fatalité intérieure qui pousse les héros arthuriens vers la mort. Tous sont victimes de leurs propres désirs, de leurs propres passions, de leur propre aveuglement, à quoi s'ajoute la malignité de la « mescheance », fatalité plus extérieure, qui place les personnages devant la nécessité de répondre d'actes qu'ils ont accomplis sans les avoir vraiment voulus. (Dubost 87-88)

Proposer une esthétique de la mystique du Graal, c'est suggérer que cette mystique ne saurait s'exprimer sans un regard d'envie sur l'objet, regard donc esthétique, cause de perturbations et de querelles. C'est en effet ce regard que nous jetons sur l'objet esthétique qui le distingue des autres objets. De même que le Graal, l'objet esthétique se place devant nous et attend l'hommage qu'on lui rend: or il n'en est pour rien, comme Mikel Dufrenne l'a démontré:

L'objet esthétique ne promet rien, ne menace ni ne flatte ; il n'a pas de pouvoir sur moi, sinon par cet attrait qu'il exerce (...) je n'ai pas de pouvoir sur lui, sinon en lui échappant ou en le détruisant, et je sais que ces comportements sont

illicites : l'objet se recommande à moi d'une tradition qui m'interdit de le détruire et m'invite à lui prêter attention (...) Ainsi l'objet esthétique est là, tout simplement, et n'attend de moi que l'hommage d'une perception. (Dufrenne I, 135)

Insistons que le Graal fonctionne comme un objet esthétique dans la mesure où il dévoile l'aspect sensoriel qui renvoie le sujet à lui-même ; toutefois l'objet ne reste point exclusif du domaine sensoriel : il renvoie à la perception et prouve son existence unique grâce à elle ; mais cet objet dépasse le domaine du sensible pour devenir matière éthique. Lancelot, Galaad, Bohort et d'autres chevaliers sont partis à la recherche de ce calice parce qu'ils avaient compris que sa fonction transcendait celle de la perception sensorielle, renvoyant à d'autres perceptions mystiques. Une des fonctions souhaitées du Graal serait celle d'ordonner le monde selon les qualités chevaleresques les plus raffinées. Pour les agents de cette recherche, le Graal s'investit des qualités du « vrai » déduites néanmoins à partir de l'expérience du beau. La quête du Graal se résumerait donc dans une quête qui embrasserait à la fois vérité et beauté, soumise à un désir de posséder des éléments qui ne cesseraient d'échapper aux possessions de chacun. La vérité du Graal ne peut finalement se traduire que dans le sens d'une vérité métaphysique comme l'a comprise Mikel Dufrenne :

il y a une autre forme au moins de vérité devant laquelle l'attitude du sujet est plus proche de l'attitude esthétique. Les vérités métaphysiques au sens le plus large, qui d'une part ne se résolvent pas en savoirs rigoureux et universellement valables, (...) d'autre part, en appellent à moi et sont autant une vocation qu'une contrainte (...) ces vérités procèdent d'une attitude qui n'est pas sans affinité avec l'attitude esthétique. (II, 531-32)

Finissons cette section en affirmant que l'affinité ultime du Graal avec ses chevaliers demeure dans leurs désirs, dans leurs sens physiques qui interrogent la vue d'un objet incompréhensible. Ce désir qui n'était que sensoriel se transforme dans un désir de connaissance voire de possession des vérités qui abritent la mystique médiévale, parfois courtoise et souvent esthétique.

IV.3. Etat présent des recherches sur l'ekphrasis au Moyen Age

Passons de l'objet mystique à un autre aspect de nature pragmatique, l'établissement de l'état actuel des recherches sur l'ekphrasis au Moyen Age. Afin d'éclairer ces éléments, il est clair qu'un choix s'impose. En plus du livre de Linda Clemente, que nous avons cité dans l'Introduction, notre étude a comme antécédents quelques articles consacrés à l'ekphrasis dans les romans allégoriques, antiques et arthuriens. La présente sous-division du chapitre III prétend avoir sélectionné des articles et des livres significatifs, dans le but d'indiquer au lecteur ce qui a été produit jusqu'ici dans le domaine.

Stephen Nichols souligne le problème de l'image dans sa discussion de l'ekphrasis : « Ekphrasis also problematizes the image itself. It calls attention to the vulnerability of the referential claims made by the image. Visual representations were held to be natural rather than conventional signs » (135). Comme nous l'avons déjà mentionné, les tableaux du *Roman de la Rose* qui illustrent cette citation furent déjà l'objet d'une étude compréhensive autour de l'ekphrasis. Ce que l'article de Nichols établit, c'est que ces tableaux fournissent des leçons pour le héros de façon à mettre en relief la différence qui se pose entre un personnage parlant et un texte, en ne perdant pas de vue le fait que les portraits créent un système de représentation unique (150). La représentation créée à travers l'image demeure dans le champ de ce que l'historien de l'art Ernst Gombrich, parmi d'autres critiques, classifica

dans un premier moment comme « signe naturel ». Signe naturel dans la mesure où l'image permet qu'un nombre moins limité de spectateurs ait accès à sa signification, alors que la langue occupe un domaine plus problématique, nécessitant d'autres moyens intermédiaires pour faciliter sa compréhension : « For Gombrich, the verbal inscription gets to its meaning through an indirect, circuitous route, the mediation of an arbitrary code known only to a few scholars. The picture, on the other hand, reaches right out to the object it presents, and to the viewer it addresses » (Mitchell 79). Il est vrai que Gombrich changea sa position à propos des signes naturels et conventionnels,⁵¹ car la discussion sur les signes plus facile à acquérir ou à comprendre va au-delà de simples conventions ; l'origine même de l'image et des signes remontant à un ancestral commun, comme des pictogrammes, par exemple (*Art and Illusion* xxxi). Toujours est-il que, en ce qui concerne le Moyen Age, l'illétrisme était l'obstacle logique auquel un auteur devrait faire face ; ce qui nous mènerait à inférer donc que dans un premier moment l'image se prêtait à une lecture immédiate. Cette assertion est confirmée par Gombrich, qui cite la célèbre formule du pape Grégoire le Grand, citée auparavant dans cette thèse, car répétée tout au long du Moyen Age: « painting presents to the illiterate what writing offers to those who can read » (xxxiv). Le caractère incontournable de cette discussion ainsi que son rapport aux images, partant à l'art, a été traité dans le chapitre I.

Il nous faudra ainsi mentionner quelques études déjà faites sur le roman antique, dans le but d'expliquer la manière par laquelle les auteurs ont abordé l'ekphrasis médiévale jusqu'ici.

Parmi les articles recherchés, l'on mentionnera premièrement celui d'Emmanuèle

⁵¹ W. J. T. Mitchell consacre tout un chapitre de son livre *Iconology* à Gombrich et l'illusion de signes naturels ou conventionnels. Il atteste le changement de la position de l'historien de l'art, mais affirme qu'à son avis, Gombrich reste attaché à ses concepts initiaux : « My view is that his position has not changed in fundamentals, and that he was committed to the nature-convention distinction from the first. What has changed is the audience and context for Gombrich's work » (81).

Baumgartner, « Peinture et écriture : la description de la tente dans les romans antiques au XIIe siècle », article dans lequel l'auteur propose une analyse des descriptions de la tente en tant qu'un objet imaginaire (179) récurrent dans les romans d'antiquité. Baumgartner dépeint la sophistication avec laquelle les auteurs des romans proposés (*Thèbes*, *Roman d'Alexandre* et le roman d'aventures *d'Athis et Prophilias*) élaborent leurs descriptions, jusqu'à y incorporer l'élément temporel, comme c'est le cas dans le *Roman de Thèbes*; « Introduisant le temps dans l'espace pictural, la description langagière produit un « surplus » impossible à montrer autrement que par la « lettre » et marque peut-être ainsi – (...) son essentielle supériorité sur les autres pratiques figuratives » (181). En effet, Baumgartner suggère que c'est le temps qui permet d'établir un rapport avec la mémoire, à travers l'interpénétration de deux arts, peinture et écriture (185), et c'est encore le temps qui fait ressortir la qualité de l'écriture, considérée un « Médium engagé dans le devenir du temps » (187). Voilà qu'une ébauche du débat temps / espace se présente, où l'on reconnaît le parti pris de Baumgartner, lorsqu'elle catégorise le temps en tant qu'une partie intégrante du texte. Le traitement qu'en donnent Baumgartner suggère maintes ouvertures. Lorsque l'auteur examine les romans antiques, *locus* courant pour les descriptions, ils introduisent aux lecteurs la réflexion suivante :

Au-delà de leur fonction ornementale tout permet ainsi de penser que les longues descriptions des romans antiques et notamment, dans le roman de *Thèbes*, la description de la tente d'Adraste, image du monde, celle du char d'Amphiaras, où sont représentés les neuf sphères célestes et les sept arts ou dans le *Roman d'Alexandre*, et surtout, [...] l'évocation de sept merveilles de l'Orient [...] De même, et sans que cela épuise sa signification, on peut lire le

Roman de Troie comme une sorte de *Légende dorée de dieux et des héros de l'Antiquité* ou voir dans les descriptions des effets de l'amour que proposent l'*Enéas* ou les adaptations d'Ovide un modèle d'analyse psychologique, de méthode d'introspection, très voisin de la pratique religieuse, alors en développement, de l'examen de conscience. (« Peinture et Ecriture » 103)

Cette citation nous dévoile toute une lecture imagétique du monde qui introduit des descriptions, méthode quelque peu exhaustive pour certains, mais qui devient la clef des mystères contenus dans les légendes et les profils psychologiques insérés dans le texte. La citation ci-dessus prouve également les multiples possibilités à être exploitées dans le domaine de la description par rapport au roman antique, tout en nous permettant d'étendre ces expériences à un autre domaine de recherche. Baumgartner et Méla démontrent l'étendue de l'analyse sur la description insérée dans le roman antique.

Mais, à la suite du roman antique le roman arthurien apparaît sur scène, ayant pour nouveauté un cadre non point historique, mais plutôt magique, mystique, se traduisant dans une quête, responsable pour exploiter de nombreuses aventures, quasi-nécessaires pour que ses héros parviennent à leurs objectifs chevaleresques. Michel Zink observe que dans les romans considérés arthuriens, le lecteur retrouve « un monde de signes » (*Introduction à la littérature française du Moyen Age* 67), dont l'espace est un « donné immuable » (66).

Baumgartner et Méla insistent sur l'importance du roman arthurien, en ajoutant que Chrétien de Troyes fut le premier, dans le genre, à apporter « une structure narrative originale » (114). Quêtes chevaleresques et aventures ne cessent de se succéder parmi les chevaliers de la Table Ronde du roi Arthur. Romans qui s'initient par la revendication d'une quête et dont la clôture

revient à la structure initiale, le point de départ tel l'*ouroborus*⁵², la cour d'Arthur occupe cet espace essentiel : « Dans l'ensemble du roman arthurien, la cour est en effet l'espace fondamental du récit, son centre de gravité » (Baumgartner et Méla 115). En dehors de la cour, toutes sortes d'aventures ont lieu dans le monde des merveilles, des forêts qui cachent des fées et d'autres éléments significatifs dans la recherche que poursuit, en général, le héros. La troisième catégorie romanesque du Moyen Age, celle du roman d'aventures dépeint aussi une multitude de déplacements, mais, *grosso modo*, dans des cadres autres que le monde arthurien. Si l'aventure était centrale dans les romans arthuriens, lorsqu'elle fait apparition dans les romans d'aventures, elle glisse hors de ce monde mystique où se plaçait le roman arthurien, hors de ce monde magique, de ce monde « de brumes » (*Introduction à la littérature du Moyen Age* Zink 76), vers une tendance plus « réaliste » ou comme l'explique Michel Zink, vers une « conception de [...] vraisemblance » (*Introduction à la littérature* 77) différente de celle de ces prédécesseurs.

Michel Zink est l'un des seuls auteurs à avoir traité des exemples d'ekphrasis dans le *Lancelot* en prose. Son article « Les toiles d'Agamanor et les Fresques de Lancelot » propose une analyse des toiles du roman de chevalerie du XIV^e siècle, *Méliador ou le chevalier au soleil d'or* par Froissart, tout en introduisant une comparaison avec les fresques existantes dans la branche du *Lancelot Propre*. Zink s'occupe de nouvelles techniques picturales, en particulier, l'introduction de l'art du portrait dans le cadre tardif (XIV^e siècle) de la tradition

⁵² L'*ouroborus* est représenté symboliquement par un serpent qui mord sa propre queue. Cela se réfère à un cycle, d'après le *Dictionnaire des Symboles*, « Ce symbole renferme en même temps les idées de mouvement, de continuité, d'autofécondation et, en conséquence d'éternel retour. La forme circulaire de l'image a donné lieu à une autre interprétation : l'union du monde chthonien, figuré par le serpent, et du monde céleste, figuré par le cercle (...). Parmi les définitions, on en retrouve encore une qui pourra s'appliquer à l'idée de cycle, telle qu'elle sera présentée dans le *Lancelot-Graal* : « Une autre opposition apparaît dans une interprétation à deux niveaux : le serpent qui se mord la queue, en dessinant une forme circulaire, rompt avec une évolution linéaire, marque un changement tel qu'il semble émerger à un niveau d'être supérieurs, le niveau de l'être céleste ou spiritualisé » (716).

arthurienne (45). L'analyse de Zink demeure unique parmi les rares études dédiées à l'ekphrasis dans le cycle *Lancelot-Graal*.⁵³ Malgré cela, Zink entame son étude en comparant l'exemple du cycle à un roman « qui se rattache au cycle arthurien » (*Dictionnaire du Moyen Age. Littérature et Philosophie* 364), mais qui lui est postérieur. Zink s'intéresse de façon extensive à la technique picturale de la mise en scène, et à ses dédoublements dans les romans traités. Froissart provoque un effet quelque peu démodé lorsqu'il choisit d'utiliser le roman arthurien comme genre, et ce qui surprend la critique c'est la modernité de la technique employée, vis-à-vis la peinture :

il met une technique de pointe de la peinture du temps au service de la tradition déjà ancienne du roman arthurien. Cette technique toute nouvelle, c'est la peinture de chevalet sur une toile qui peut être roulée autour d'un bâton, permettant de la transporter sans peine. (Zink, « Les toiles... » 45)

Aussi suprenante que cette analyse paraisse, voilà que Michel Zink retrace cette technique à l'instar du *Lancelot*, l'épisode de la *chambre aux images*, un « topos romanesque de la *figuration* par l'amant de ses amours » (45). L'intérêt de Zink pour les techniques picturales permet de comprendre les procédés littéraires utilisés par Froissart, aussi bien que ceux de l'auteur du *Lancelot*. Le critique conclut son article en démontrant que pour

⁵³ Malgré la difficulté de retrouver du matériel concernant l'étude des ekphrasis dans le cycle du *Lancelot-Graal*, on a repéré l'article de Paul Rockwell « Remembering *Troie* : the Implication of *Ymages* in the *Roman de Troie* and the Prose *Lancelot*. Cette étude examine elle aussi, comme M. Zink, l'épisode de la salle aux images, i.e., les fresques peintes par Lancelot pendant son séjour dans la prison de Morgue. Ces fresques réapparaîtront dans le dernier tome *La Mort le roi Artu*. Il s'agit de l'exemple le plus classique et le plus cité qui soit dans le cadre des rapports entre la peinture et l'écriture, concernant le cycle. Rockwell établit une analogie entre ce texte et un exemple du roman d'antiquité ; pour l'auteur, l'épisode dans le *Lancelot* serait une réécriture de la *Chambre de Beautés* : « The question to be addressed here is the possibility that the episode of the *salle aux ymages* in the thirteenth-century prose *Lancelot* represents just such a rewriting. Given the assumptions governing medieval composition, it would be not surprising to find that the *Chambre de Beautés* had become a *locus* at which Benoît's detractors might impose modifications » (23).

l'Agamanor de Froissart, la peinture est un moyen de parvenir à sa bien-aimée, alors que pour Lancelot, c'est une compensation pour l'absence de la reine (54-55) :

(...) ces toiles peuvent se rouler pour le transport (...) Ce point est de toute évidence important aux yeux de Froissart, qui ne cesse de faire jouer ses personnages la possibilité qui leur est ainsi donnée de dérouler et d'enrouler la toile, d'en faire mystère et de la découvrir peu à peu, de ressentir une émotion soudaine à la vue du tableau inattendu qu'elle dévoile, de s'en détourner avec impatience en demandant qu'elle soit roulée à nouveau. (46)

Cet exemple diffère de la « chambre aux images » de Lancelot dans la mesure où les personnages se rencontrent grâce aux toiles qui furent peintes, alors que Lancelot doit utiliser une autre image, celle de son imagination même, pour mimer la présence de Guenièvre : « Cependant, deux ans s'écourent. Lancelot, chaque matin, contemple son oeuvre, et l'image de la reine, devant laquelle il accomplit de véritables dévotions, le réjouit et lui arrache des larmes » (Zink, « Les toiles... » 54). Zink compare cet épisode du *Lancelot* avec un autre, celui du *Tristan* de Thomas qui a fait pareil⁵⁴ « dans la grotte, dont il n'a cependant pas sculpté lui-même les statues » (54). L'auteur insiste encore sur la « matérialité » des oeuvres chez Froissart, ce qui rend l'épisode plus actif et tangible : « la peinture est pour Agamanor un moyen de parvenir jusqu'à Phénocée et peut-être de la conquérir (...) Agamanor peint sur une toile, la roue, la met sous son bras et va la porter à celle qu'il aime. Lancelot peint à fresque sur le murs mêmes qui le retiennent prisonnier » (Zink, « Les toiles... » 55).

⁵⁴ Zink démontre comment l'épisode du *Tristan* de Thomas et celui du *Lancelot* s'interpénètrent : « Les fresques peintes par Lancelot ont donc pour fonction, de compenser, autant que faire se peut, l'absence de la reine. Faute de la voir, il repaît ses yeux de son portrait, comme le fait aussi Tristan dans la grotte, dont il n'a cependant pas sculpté lui-même les statues ». Pour plus de détails, référons-nous à l'article d'Aurelio Roncaglia : « La statua d'Isotta », *Cahiers Neolatina*, anno XXXI, pp. 41-67. (54)

Nous comprenons que l'article de Michel Zink soulève la discussion de la « peinture comme langage » (58) dans deux moments de l'histoire littéraire : le XIII^e et le XIV^e siècles. Il remarque la différence entre la fresque et la toile, l'extérieur et l'intérieur y sont présents : « l'art traditionnel de la fresque consacre le suspens de la vie au profit de la contemplation intériorisée d'un passé auquel on se heurte sans pouvoir lui échapper et sans que le présent puisse en prolonger le cours » (55). Son étude ne repose néanmoins point sur le traitement d'ekphraseis, de figures de rhétorique dans les deux cas, mais plutôt sur l'importance de la peinture et de son évolution en tant qu'une partie du récit romanesque : « De même que le passage de la fresque au tableau de chevalet, le passage de la représentation conventionnelle d'un personnage à son portrait ressemblant modifie l'usage que la littérature fait de la peinture » (57-58). Et la conclusion mène Zink à affirmer que les auteurs analysés, en fin de compte, « subordonnent la peinture à l'écriture » (61) et que les images restent quelque part « décevantes » (61), car enfin de compte, « il ne saurait s'agir, dans un roman, de la peinture comme mode de communication, mais bien plutôt de la transposition de ce mode de communication dans un autre, celui de la littérature » (59).

Le deuxième article consacré à l'étude des images dans le cycle arthurien que nous traiterons est attribué à Paul Rockwell qui lui aussi, choisit de comparer la *Chambre aux Images* dans le *Lancelot* avec une autre chambre, celle d'un roman antique, c'est-à-dire, la *Chambre de Beautés* du *Roman de Troie*. L'approche de Rockwell indique que le premier exemple cité s'avère une réécriture du second. Encore une fois, nous reconnaissons la présence des ekphraseis dans le roman antique et son influence sur d'autres écrits subséquents. La *Chambre de Beautés*, de par sa popularité, serait devenue un *locus* dans la littérature médiévale, suite à l'exemple du *Roman de Troie* de Benoît de Saint-Maure (23).

Rockwell aborde les deux exemples en tant qu'images, les qualifiant en tant que matière pour la mémoire ou pour l'oubli ; tout de même le critique ne se concentre guère sur le genre rhétorique de la description dans son analyse : « Through several episodes of the cycle, the reader of the prose *Lancelot* is trained to interpret *ymages* as inadequate vehicles of *remembrance*. *Ymages* are portrayed as the site of a potential *oubli* » (28). Il démontre également la correspondance existante entre les images peintes par Lancelot et les épisodes du cycle (24), ce qui ferait de Lancelot un type de « chronicler » (24), responsable de la disposition des faits. Suivant ce raisonnement, les *ymages* de Lancelot seraient des ekphraseis parfaites, puisqu'elles décrivent avec précision les épisodes qui se déroulent devant nos yeux de lecteurs, comme nous l'examinerons plus tard dans le chapitre IV.

L'article de Paul Rockwell et celui de Michel Zink font preuve de la richesse d'éléments picturaux à être encore analysés de même que recherchés, sous des approches variées. Enfin, il y a un troisième article auquel nous faisons allusion, à propos du *Parfait du Paon*, morceau inséré dans les branches III et IV du *Roman d'Alexandre*, de 1340. L'auteur de l'article, Renate Blumenfeld-Kosinski, reconnaît l'ekphrasis, tel Michel Zink, comme un élément de la mémoire « expressing a kind of nostalgia » (193). L'intérêt de cet article pour notre travail, se résume dans deux faits : 1) la possibilité de démontrer encore une fois la richesse du roman antique par rapport au nombre d'ekphraseis présentes ; 2) l'accent mis sur le même *locus amoenus* que nous avons repéré dans les autres études, c'est-à-dire, la *chambre amoureuse* a room with elaborate wall paintings, described in a lengthy ekphrasis » (193). La chambre fonctionne comme prétexte, celui qui introduit aux lecteurs l'histoire du cycle, la vie d'Alexandre le Grand. La « pause ekphrastique » sert de miroir aux notions de mémoire et de traditions littéraires (194). La mémoire, encore un autre *topos* récurrent au

Moyen Age⁵⁵ hérité des anciens, était considérée l'une de cinq parties traditionnelles de la rhétorique (Baldwin 68): *inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio* (97). Dans l'exemple de Blumenfeld-Kosinski, la mémoire s'interpose entre l'image et l'écriture, démontrant ce qui est véhiculé par l'auteur, autrement dit, un désir de re-raconter les exploits de héros littéraires. Le rôle de la mémoire en conjonction à la discussion de l'utilisation des images didactiques durant la période médiévale eut son importance.

L'exemple d'ekphrasis de la *chambre aux images* retrouvé dans le *Lancelot en prose* exprime un genre qui a ses origines dans la tradition classique et se dévoile sous la forme de fresques sur les murs, ayant pour fonction de raconter une histoire. Cette tradition de peintures sur les murs s'avère assez courante pendant la période médiévale :

Perhaps the most prominent – (...) manifestation of persisting classical pictorialism was the medieval habit of telling stories by means of describing wall pictures and of expressing allegories by means of describing temples or palaces and their artistic appointments. (Hagstrum 41)

C'est en poursuivant le fil de cette citation que l'on proposera des types différents d'ekphrasis, repérées parmi les exemples du cycle. L'idée est d'observer leurs fonctionnements, ainsi que de définir des catégories d'*ekphrasis descriptive* ou bien de *description ekphrastique*, description qui serait à la limite d'une oeuvre d'art, sans l'être.

Le corps du poète appartient à une volonté de créer et de visualiser un nouveau genre qui émerge, hypothèse problématisée dans l'article de Michel Zink sur les fresques de Lancelot. L'ekphrasis devient un trope qui modifie les résultats du contact entre la production

⁵⁵ Dans son livre *The Art of Memory*, Frances A. Yates remarque l'immense usage pratique de la mémoire, non seulement dans l'Antiquité, mais aussi au Moyen Age, où le sujet prend une importance aussi religieuse et éthique : « Augustine, the great Christian rhetor, had made Memory one of the three powers of the soul, and Tullius – that Christian soul before Christianity – had made it one of the three parts of Prudence » (79).

littéraire et la participation du poète / écrivain dans un espace qui s'avère plutôt dynamique. Un exemple de ce schéma corps / description, vient de Jean Hagstrum qui définit l'ekphrasis antique par la prémisse : « Pictorialism of this sort was *bred in the very bone* of the Roman boy » (29)⁵⁶. Citation métaphorique certes, mais qui mène le lecteur au cœur de la question que l'on aimerait susciter : i.e. les rapports entre l'espace de l'œuvre et l'espace de l'écrivain ; comment l'ekphrasis devient le médium d'accomplissement de ce passage. Le fait que l'ekphrasis se présentait comme un exercice courant dans la Rome Antique, anticipe ce qui viendra par la suite, au Moyen Age. Le corps ne laisse jamais de faire partie de cet exercice ekphrastique.

* * * * *

Les ornements dont nous parlons contribuent à former l'esthétique même du récit, et dans le cas plus spécifique des ekphraseis du *Lancelot-Graal*, ils ajoutent à la transposition d'une idée artistique, la mystique prédominante au XIIIe siècle. En étant témoin de ces deux aspects, l'esthétique et le mystique, l'ekphrasis contribue à une compréhension d'un être dans le monde formé par les images et déformé par les lectures de ces images mêmes. Le choix était là depuis toujours, c'était aux actants d'affirmer leur rôle.

⁵⁶ C'est moi qui souligne.

CHAPITRE V

Ekphraseis : Une trinité traverse le cycle : des corps, des arts et du mystique

Le chapitre IV imposait un choix limité d'exemples ekphrastiques qui pourrait caractériser une catégorie cohérente. Il nous est venu à l'esprit que la 'trinité' représente un sens propre au Moyen Age, à savoir, la trinité chrétienne et le chiffre trois qui renvoient tout d'abord à une tradition théologique. Au-delà de cette tradition, une trinité évoque également un aspect récurrent dans le cycle *Lancelot-Graal*, trinité qui s'est offerte sous les signes des corps, des arts et du sacré-mystique. En nous servant de ces trois éléments, nous avons voulu créer une division dans les ekphraseis repérées ; à chacun des aspects suggérés un moment ekphrastique correspondant.

V.1. Des Ekphraseis et des corps

« L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au coeur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair. » (Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* 176)

Suite à ce survol des recherches que firent les spécialistes sur l'ekphrasis dans le cycle *Lancelot-Graal* et dans des romans antiques qui le précédèrent, reprenons les ekphraseis qui s'inscrivent dans la première catégorie à laquelle nous voulons faire référence : le *corps*. Dans leur livre *Une Histoire du Corps au Moyen Age*, Jacques Le Goff et Nicolas Truong nous

rappellent que la société médiévale faisait sa distinction hiérarchique justement par rapport aux activités liées au corps :

Les trois ordres qui composent la société tripartite médiévale, *oratores* (ceux qui prient), *bellatores* (ceux qui combattent) et *laboratores* (ceux qui travaillent), sont en partie définis par leur rapport au corps. Corps sains des prêtres qui ne doivent ni être mutilés ni estropiés ; corps des guerriers ennoblis par leurs prouesses guerrières ; corps des travailleurs accablés par le labeur. Les rapports entre l'âme et le corps sont à leur tour dialectiques, dynamiques, et non antagoniques. (36)

Si nous avons choisi de traiter l'image du corps dans ses desseins littéraires, c'est grâce à l'intérêt que le corps éveille dans la mesure où il interroge l'être : car c'est le corps qui nous signale notre existence et notre mortalité ; le corps dévoilé dans son propre mystère se dérobe en tant qu'image plate dans la forme de fresques ou en tant qu'image appartenant au monde, fruit d'une perception qui exprime la virtualité de l'autre en traduisant le moyen par lequel notre image et celle d'autrui se laissent apercevoir par le monde. Malgré le désir que cet autrui éveille en moi ou que ce sujet dépeint puisse provoquer, nous revenons cependant au noyau plus représentatif que le corps désigne : la vue. La vue était considérée au Moyen Age comme l'« un des cinq sens les plus essentiels (...) car un rêve est un acte, un récit où l'on voit (...) » (Le Goff et Truong 91) à la différence des « nobles « visions » (*visiones*) qui font entrevoir une vérité cachée, à l'état de veille ou de sommeil » (Le Goff et Truong 91). Pourtant, si la vision est facteur décisif pour faciliter la perception des images corporelles, il reste que c'est le moi qui la gouverne dans le sens le plus profond en apportant ce narcissisme inhérent à l'être. Merleau-Ponty indiqua le narcissisme essentiel exprimé par la curiosité humaine: « Il y

a un narcissisme fondamental de toute vision » (Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* 181). Mais au-delà de la connaissance de ce que c'est que le moi, ce que mon corps fabrique, produit, enregistre dans le monde, c'est l'ekphrasis qui traduit ce que le monde apporte à mon corps. Asphyxiée entre sa figuration propre et la déformation produite par la projection de la chair, nous « regardons / lisons » les images transcrites par l'ekphrasis. Il est ainsi que nous découvrons dans le cycle *Lancelot-Graal* un premier motif récurrent : le corps, ce « lieu d'un paradoxe » au Moyen Age (Le Goff et Truong 35).

a. Guenièvre – Morgain

Pour cette analyse qui envisage des exemples relatifs aux corps, trois exemples seront traités : un exemple qui se réfère à des femmes, à savoir : Guenièvre et Morgain ; par la suite l'exemple du nain et de la jeune fille, et enfin une description de Lancelot en opposition à Galaad. Commençons en examinant les ekphraseis relatives aux corps de femmes qui reviennent avec intensité dans le texte, en l'occurrence deux femmes auxquelles nous nous intéressons particulièrement car elles sont représentatives de l'existence même du cycle, grâce à leur présence marquante et irréfutable ; dans son absence, le récit n'existerait point: Guenièvre et Morgain. Regardons de près quelques exemples d'ekphraseis descriptives de ces femmes dans des circonstances différentes. Il est essentiel de reprendre ici ce que nous avons établi comme étant le sens de l'ekphrasis tel que nous le poursuivons, c'est-à-dire une approche qui envisage le corps des personnages comme partie intégrante du processus ekphrastique. Nous reprendrons cette thèse au fur et à mesure que nous analyserons les exemples suggérés. La première description de Guenièvre renvoie à sa première apparition

dans le cycle, lorsque, encore jeune elle est présentée au roi Arthur. Lisons la citation tirée de la suite du *Merlin*, tome établi par Philippe Walter comme *Les Premiers Faits du roi Arthur* :

Et la fille au roi Leodegan servi del vin a la coupe son pere le roi Artu. Et li rois Artus le regarde molt durement si plot molt et embelist ce qu'il le vit devant lui. Car ce estoit la plus bele feme qui fust en toute Bretagne au tans dés lor. Et la pucele estoit de joie empur le cors, sor son chief un chapel d'or en sa teste de pierres precieuses, et ses vis fu frés et encoulourés de blanc et de vermeil si naturellement qu'il n'i connut ne plus ne mains. Et ele ot les espaulles droites et polies com un jonc et fu a mervelles bien faite de cors, car ele fu graille par les flans, et ot les hanches basses qui a merveilles furent bien faites et bien seant. Si ot les piés blans et voltis et le cors lonc et doit, et le bras lonc et gros et les mains blanches et crassetes.⁵⁷ (*Les Premiers Faits du roi Arthur*. §127-128. 935-6).

Les qualités physiques de Guenièvre sont ici soigneusement dépeintes. Nous remarquons qu'au-delà de ses qualités morales, c'est le physique qui frappe les yeux du roi lors de la première rencontre. Les couleurs « blanc et vermeil » servent à qualifier la jeune fille qui est comparée à un *jonc*, « jeune roseau ». Il importe également que Guenièvre soit couverte par une guirlande de pierres précieuses, indication de sa haute naissance. Cette guirlande de pierres fonctionne comme le cadre de présentation de cette jeune femme qui aura un rôle

⁵⁷ La traduction en français moderne : « La fille du roi Léodegan offrit au roi Arthur du vin dans la coupe de son père : le roi Arthur la regardait avec attention ; elle lui plaisait beaucoup et il appréciait de la voir ainsi devant lui. Car c'était sans conteste la femme la plus belle qui fût en Grande-Bretagne à cette époque. Elle était simplement vêtue de soie, et avait sur la tête une guirlande de pierres précieuses. Sur son frais visage le blanc et le vermeil se mêlaient si naturellement que cela ne laissait rien à désirer ; elle se tenait droite comme un jeune roseau, et ses épaules étaient lisses et polies. Elle était remarquablement bien faite : en effet, elle était mince, et avait des hanches basses qui lui seyaient fort ; ses pieds blancs étaient gracieusement cambrés, ses bras étaient fins et arrondis, ses mains blanches et dodues ». (*Les Premiers Faits du roi Arthur*. Trad. Anne Berthelot et Philippe Walter § 127, 935-6). Toutes les traductions seront tirées de cette édition.

prépondérant dans le cycle. La description continue en soulevant cette fois-ci des aspects extensifs à la beauté physique, des qualités qui faisaient néanmoins partie de ce jeu ekphrastique :

Que vous iroie je devisant la bialté de la pucele ? Si ele ot biauté, en li plus i ot bonté et largesse et courtoisie et sens et valour de cuer et debonaireté. Quant li rois Artus voit la pucele as jenous devant lui qui estoit de si grant biauté si l'esgardoit molt volentiers. Car adonc primes li venoient les mameles dures et roides come pomete et ele avoit la char plus blanche que noif negie, si ne fu trop crasse ne trop maigre.⁵⁸ (*Les Premiers Faits du roi Arthur* §128, 936)

Une jeune fille comme Guenièvre ne serait pas dépourvue de « bonté, largesse et de courtoisie », les trois adjectifs qui forment le *leitmotiv* du vrai chevalier et de la vraie dame dans le roman médiéval arthurien. Mais tout de suite une surprise : à l'aspect sacré qui est l'acte de s'agenouiller, se mêle l'aspect profane qui est le regard de convoitise du roi, regard qui dépasse les frontières du physique superficiel pour juger la fille de par ses atouts les plus intimes : hanches, seins et rondeur du corps.

Si ces ekphraseis renvoient à une Guenièvre avant le mariage, l'exemple suivant décrit ce qu'elle portait lors de son mariage :

Et li rois Leodegans fist apareillier sa fille si richement c'onques fille de roi ne fu mix apareillie. Et ele fu de si grant biauté plainne que tous li mondes l'esgardoit a merveilles. Et fu samblant a tous ciaus qui l'avoient veü qu'ele fu

⁵⁸ « Qu'irais-je décrivant la beauté de la jeune fille ? Si elle était belle, elle avait encore plus de bonté, de générosité et de courtoisie, d'intelligence et de valeur, de douceur et de gentillesse. En voyant agenouillée devant lui cette si ravissante jeune fille, il n'y avait rien d'étonnant à ce que le roi Arthur se laisse aller complaisamment à la regarder. » (§ 128, 936).

et crute et embarnie. Et après aus vint li rois Bans et li rois Boors qui menoient la demoisele. Et fu toute desasfublee et ot le plus biau chief que nule feme porroit avoir, un chapel en son chief d'or le plus riche que on seüst. Et ele fu vestue d'une robe a or batue de sigamor si longe que ele li trainoit plus de demie toise. Si li fist si bien que tous li mondes s'esbahissoit de sa grant biauté.⁵⁹ (*Les Premiers Faits du roi Arthur* § 474,1273-4)

Notons que le portrait de Guenièvre avant le mariage la déshabille en révélant ses atouts féminins : elle a encore la « char plus blanche que noif neige ». Il lui faut conquérir cet espace, passer cette sorte d'épreuve aux yeux d'Arthur et de la cour. L'ekphrasis relative à la cérémonie du mariage se concentre beaucoup plus sur des détails extérieurs et maintient cette fois-ci la future reine bien habillée : ses vêtements ainsi que toute sa parure nuptiale, qui au premier abord provoque le regard de toute la cour qui l'approuve et « l'esgardoit a merveilles », ensuite à son passage les gens « s'esbahissoit de sa grant biauté ». Les deux moments sont traduits en français moderne par « émerveillé », ce qui appauvrit l'ekphrasis rendue en détail de ce moment crucial, car Guenièvre possède ce don d'enchanteresse.

Par contraste, la description de Morgain s'enrichit de détails qui font appel à un ton plutôt sombre, ton métonymique de sa condition marginale [au sens moderne du terme], puisque Morgain est investie de ce rôle d'être une femme sans l'être, à sa façon elle donne voix au surnaturel grâce à ses connaissances magiques.

⁵⁹ « Le roi Léodegan fit habiller sa fille si somptueusement que jamais fille de roi ne fut aussi bien vêtue. Sa beauté était si parfaite que tout le monde la regardait, émerveillé. Il sembla alors à tous ceux qui la voyaient qu'elle avait grandi et forci. (...) Ensuite s'avançaient le roi Ban et le roi Bohort qui emmenaient la demoiselle. Elle ne portait pas de manteau et sa coiffe était plus belle qu'une femme ait jamais portée. Son chapeau était de l'or le plus somptueux et sa robe tissée d'or était si longue que la traîne mesurait bien une demi-toise. Elle lui allait si bien que tout le monde s'émerveillait de sa grande beauté. » (§ 474, 1273-4)

Icele Morgain iert jouene damoisele et gaie durement et molt envoisie. Mais molt estoit brune de vis et d'une reonde charneüre, ne trop maigre ne trop crasse, mais molt estoit aperte et avenant de cors et de membres et estoit droite et plaisans a merveilles. Mais ce estoit la plus chaude feme de toute la Grant Bretaingne et la plus luxurieuse. Et estoit a merveilles bone clergesse et d'astrenomie savoit ele ja a cel jour assés. Car Merlins l'en avoit appris et puis l'en appris il assés (...) Et ele i mist molt sa cure et tant aprist que puis fu ele des gens del païs et de la terre apelee Morgain la Fee, la serour le roi Artu, par les merveilles que ele fist puis el païs.⁶⁰ (*Les Premiers Faits du roi Arthur* § 563, 1358-9)

Ainsi des éléments tels que la description sombre de son visage, sa volupté et sa supposée luxure se laissent entrevoir dès la première apparition descriptive du personnage. Les adjectifs « aperte et avenant de cors et de membres » projettent Morgain dans une situation vulnérable, car tout son corps y est exposé, de plus ouvert aux yeux du monde. Remarquons aussi qu'on l'aperçoit « d'une reonde charneüre » à la différence de Guenièvre dont la chair n'est pas mentionnée, sauf pour confirmer sa blancheur, sa pureté. La chair est ce que l'on possède de plus extérieur, de plus visible et donc susceptible d'être examinée.

Si Morgain est aperçue plutôt comme le côté sombre de Guenièvre, il va de soi qu'elle possède des pouvoirs rares chez les femmes du cycle *Lancelot-Graal* ; un élément que nous devons souligner dans ce portrait de Morgain c'est son instruction qui correspond à des

⁶⁰ « Cette Morgain était une jeune demoiselle, fort gaie et très enjouée. Elle était très brune de visage mais bien en chair, ni trop maigre, ni trop grosse. Elle était très franche et avenante de corps et de manières, bien droite et séduisante à merveille. Avec cela, c'était la femme la plus sensuelle et la plus luxurieuse de toute la Grande-Bretagne. Elle était merveilleusement instruite et, en matière d'astronomie, elle savait à l'époque beaucoup de choses que Merlin lui avait enseignées (...) Elle s'y était appliquée de son mieux et elle apprit tant que, par la suite, les gens du pays appelèrent la soeur du roi Arthur Morgain la Fée, en raison des merveilles qu'elle accomplit ensuite dans le pays. » (§ 563, 1358-9)

qualités plutôt mentales que physiques : elle est « bone clergesse et d'astrenomie savoit », science à la rigueur réservée à un public masculin. Il faut tout de même que nous sachions que Morgain a reçu sa connaissance de Merlin, fait qui contribue à qualifier cette instruction de manière quelque peu douteuse, voire négative. Non seulement Morgain transgresse les règles du rôle attribué aux femmes vis-à-vis la société de son temps, en plus elle se métamorphose en « fée », indicatif de ses pouvoirs. Soulignons qu'une femme instruite ne saurait échapper à l'accusation d'un « pêché ». En se faisant fée, Morgain se détache des stéréotypes féminins en créant le sien et en se plaçant au-dessus des hommes, plus précisément aux côtés de Merlin ; du coup elle devient son égale. N'oublions point que Morgain est située à l'extrême opposé de Guenièvre, caractéristique dont la cause est attribuée à une querelle avec celle-ci, sa belle-soeur, à cause d'un ancien amant de la fée.

Dans les deux cas, celui de Guenièvre et de Morgain, nous remarquons que les ekphraseis indiquent de quel côté les percevoir ; du côté sombre, foncé et de la connaissance, Morgain ; du côté blond, rose, physiquement parfait, la future reine Guenièvre. Malgré cette dichotomie, il reste qu'aucune des femmes n'est décrite dans son intégrité : on choisit des morceaux de corps, on les écartèle; leurs corps demeurent dans le domaine de l'inatteignable, ou de l'inachevé comme Michael Camille l'a proposé : « Theirs [des femmes] became the Bakhtinian body that is 'never finished, never completed ; it is continually built, created and builds and builds and creates another body' » (*Image on the Edge* 54). Lisons le portrait de Morgain:

Et ouvriere estoit ele de ses mains, la mellor que on seüst en nule terre. Et si avoit ele le plus biau chief qui covenist a feme avoir et les plus beles mains desous ciel et espaulles trop bien faite a devise, et aperte estoit ele sor toute rien,

et sa char estoit plus souef que nul lars. Et encore avoit ele une autre teche en li qui ne fait mie a trespasser, car ele avoit une loquence douce et souef et parlant bien, et atrait et debonaire estoit ele sor toute rien tant com ele estoit en son bon sens. Mais quant ele se coureçoit envers aucun home, noient estoit de l'acorder. Et si fu bien fist ele puis plus si grant anui et si grant blasme dont il fu puis parlé tous les jors de sa vie. Ce fu la gentille Genievre, ensi com li contes le vous devisera ça avant et comment et pour coi.⁶¹ (*Les Premiers Faits du roi Arthur* § 563, 1359)

Parmi les caractéristiques de Morgain, c'est la tête qui est dépeinte de manière la plus représentative de sa beauté : « le plus biau chief », de même que le « bon sens », traduit en français moderne par « sang-froid », qualités qui mettent en relief les atouts de la fée. Depuis les débuts du cycle, déjà dans le *Merlin*, il paraît évident qu'une femme dont la tête, autrement dit, les qualités de l'esprit se détachent du reste, cette femme sera l'un des pylônes du récit. Le contraste établi entre Morgain et Guenièvre évoque une technique du récit qui apparaîtra souvent et que nous démontrerons lors de cette analyse, l'opposition à travers laquelle les personnages se décrivent les uns par rapport aux autres : à Morgain s'oppose Guenièvre ; à Lancelot son fils illégitime Galaad ; à Arthur le meilleur chevalier du monde Lancelot ; à la plus belle jeune fille, le nain le plus affreux et à Merlin s'oppose Niniane, une autre femme lettrée qui sera responsable pour la fin du *Merlin*. Voilà que Niniane elle aussi représente des

⁶¹ « C'était la meilleure ouvrière de toute la terre. Elle avait la plus belle tête qui convenait à une femme et les plus belles mains qui puissent exister sous le ciel, des épaules parfaitement proportionnées. Elle était habile en tout et sa peau était plus douce qu'aucune autre. Il y avait en elle une autre qualité qu'il ne faudrait pas passer sous silence car elle s'exprimait avec une douceur et une suavité parfaites. Elle était plus attirante et plus distinguée que personne au monde lorsqu'elle conservait son sang-froid. Mais, quand elle en voulait à quelqu'un, il était impossible de l'apaiser. On le vit bien par la suite, car celle qu'elle aurait dû aimer le plus au monde, elle lui fit tant de peine et tant de honte qu'on en parla ensuite tout le restant de ses jours. Il s'agissait de la reine Guenièvre ; le conte vous rapportera plus loin comment et pourquoi cela arriva ». (§ 563, 1359).

pouvoirs de connaissance de façon négative, car elle prétend aimer Merlin pour accéder à tous ses pouvoirs jusqu'au moment final, où elle l'envoûtera en l'attirant à un buisson d'aubépine chargé en fleurs (§ 810, 1632), où elle l'emprisonnera.

Les oppositions citées auparavant marqueront les deux côtés de l'être, présents dans la mentalité médiévale et ici représentés par des binômes : sombre et clair ; rouge et blanc ; beauté et laideur ; esprit et chair ; sacré et profane et pourquoi pas féminin et masculin. En l'occurrence, Guiomar, l'amant de Morgain, possède des qualités opposées à celles de sa dame, exposant le manque d'harmonie, faute majeure chez le couple, peut-être responsable de cet amour inachevé. En effet, si nous regardons de près, l'ekphrasis de la description physique de Guiomar le rapproche d'un modèle de jeune fille plutôt que celui d'un chevalier. Dans la logique de contrastes que nous poursuivons, il paraît raisonnable que le garçon présente un côté fragile alors que Morgain, on le sait, représente tout le contraire. Voici le portrait de Guiomar:

Cil chevaliers estoit biaux et grans et bien tailliés de tous membres. Si ot le vis fres et colouré et les chevels crespés et blons. Et fu biaux et plains de cors et de membres et rians et debonaires sor tous chevaliers. Et il mist la pucele a raison de toutes choses. Et ele le regarda molt volentiers, car molt le vit bel, se li plot et embeli quanque il faisoit et disoit. Si parlerent tant qu'il la pria d'amors. Et quant cele plus l'esgardoit plus li plaisoit, tant que ele l'acueilli en si très grant amour que ele ne li refusa riens de quanque il li requist.⁶² (*Les Premiers Faits du roi Arthur* § 564, 1359-60)

⁶² « C'était un beau chevalier, grand et bien fait de sa personne. Il avait le visage frais et un joli teint, des cheveux blonds et bouclés. Il était beau et délié de corps et de membres, riant, distingué entre tous les chevaliers. Il parla à la jeune fille de toutes sortes de choses. Elle le regarda très volontiers car elle le trouvait beau. Tout ce qu'il faisait ou disait lui plaisait et la séduisait. Ils parlèrent tant qu'il finit par lui demander son amour. Plus elle

Guiomar est ainsi dépeint de manière à attirer le regard de Morgain : fragile quoiqu'il soit bien formé, car sa blondeur et l'aspect du côté de la lumière, le cadre de son visage « le vis fres et colouré », ce sont des facteurs qui contribuent à renforcer le contraste que nous avons souligné auparavant. Dans cette ekphrasis, tout le pouvoir de Morgain repose sur l'autre qui semble plutôt passif. Car notons que c'est Morgain qui observe Guiomar et de plus, c'est elle qui le choisit. Guiomar lui plaît : « plus l'esgardoit plus li plaisoit » et c'est elle qui prend le devant de la situation en faisant de lui son amant et en ne refusant aucun de ses désirs : « ele ne li refusa riens de quanque il li requist ». Alors que la perception de Morgain renvoie l'image d'un être amoureux, il ne faut pas négliger que c'est elle qui forme et qui constitue l'autre qui se trouve devant elle : « il peut y avoir pour moi un regard d'autrui, cet instrument expressif que l'on appelle un visage peut porter une existence comme mon existence est portée par l'appareil connaissant qu'est mon corps » (Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* 404). Toujours est-il que les pouvoirs de Morgain lui accordent cette licence de se montrer active, de construire ses choix dans le domaine sentimental, voire sexuel, domaine traditionnellement masculin. En dépit de cela, les connaissances de Morgain demeurent dans le cadre intellectuel et rien que pour cette raison-ci, l'idylle amoureux avec Guiomar ne durera guère longtemps. La reine Guenièvre apprendra cette aventure et séparera le couple.⁶³

le regardait et plus il lui plaisait. Aussi, elle lui porta un si grand amour qu'elle ne lui refusa rien de ce qu'il lui demandait. » (§ 564, 1359-60).

⁶³ Dans ce volume le lecteur ne reçoit jamais d'explication à propos du comportement de Guenièvre envers Morgain et son souhait de séparer le couple. Selon l'éditeur, il s'agit d'une « allusion à la rivalité amoureuse entre Morgain et Guenièvre à propos de Lancelot. Cet épisode sera rapporté dans le *Lancelot et La Mort Artu (Le Livre du Graal* 1884).

b. Le nain et la jeune fille

Le domaine du corps s'étend à plusieurs autres exemples ekphrastiques, celui qui se réfère aux femmes étant significatif de la représentation d'un idéal de beauté, idéal qui se laisse appréhender par le regard. C'est à travers le corps que l'on éprouve le monde de sensations :

Mais l'objet que je perçois se révèle à mon corps, et non pas en tant que ce corps est un objet anonyme justiciable d'un savoir, mais en tant qu'il est moi-même, corps plein d'âme capable d'éprouver le monde. Ce n'est point pour ma pensée d'abord qu'il y a des objets, mais pour mon corps (...) (Dufrenne II : 423)

La vision demeure le sens le plus prisé comme nous avons cité auparavant, car maintes fois l'estime même de la cour se doit à une apparence physique ou à des ornements qui encerclent le personnage, créant une espèce d'aura magique et dans certains cas même un halo mystique. L'épisode du nain et de la belle jeune fille qui se trouve amoureuse de lui malgré son aspect physique, évoque cette frontière sur laquelle la vision assume un degré d'importance tel qu'il est presque impossible de dénouer la méprise.⁶⁴ Le manque total d'harmonie que représente ce couple inattendu, exprime un concept cher à l'esthétique du XIIIe siècle, dans ses désirs de fuite, dans son intention d'échapper à un idéal classique dans ses représentations de nains et de monstres. En littérature comme en architecture il y a une place distincte pour le grotesque et le déviant ; Michael Camille a souligné dans son ouvrage *Image on the Edge : The Margins*

⁶⁴ Nous rappelons au lecteur que l'épisode du nain et la belle jeune fille dépeint l'épisode du jeune homme qui avait été transformé en nain: « 'Et coment li avint li ? fait li rois Artus. – Sire, fait il, ce fist une damoisele pour ce qu'il ne le voloit amer. Et est aterminés, si come on le m'a dit, par maintes fois' » (§ 818, 1641). La traduction en français moderne : « 'Et comment cela lui est-il arrivé ? demanda le roi. 'Seigneur, fait-il, c'est à cause d'une demoiselle qu'il ne voulait pas aimer. Il a été envoûté, selon ce que me l'on m'a dit, à plusieurs reprises'. » (§ 818, 1641).

of Medieval Art l'importance de cet élément qui parcourt l'espace médiéval : « In Romanesque, as in later Gothic art the realm of marginal monstrosity is irrevocably linked with the capacity of the human imagination to create and combine » (65).

L'épisode du nain et de la jeune fille illustre à merveille cette curiosité humaine qui consiste à regarder la laideur en face et l'interroger, tout en exprimant une incompréhension. Dans le *Merlin*, on raconte comment la cour du roi Arthur s'étonna fortement qu'une créature si affreuse, le nain en question, puisse appartenir à un haut lignage. Il faut dire que le nain auquel nous nous référons est fils de roi et qu'en réalité il était « si biaux et si gens c'on ne trovast nul plus bel en .II. roiaumes »⁶⁵ (§ 835, 1658), toutefois il avait été envoûté à cause de son refus d'aimer une certaine demoiselle. Mais devant la cour d'Arthur, ce qui compte pour les uns et pour les autres, c'est la métamorphose finale du nain en prince, fait qui lui permet enfin de se présenter au roi Arthur, couvert de joie. Souvenons-nous avec Merleau-Ponty que la « vision est un acte à deux faces » (*Phénoménologie de la Perception* 82), c'est-à-dire que l'identification du nain en tant qu'un « objet affreux au regard » vient de toutes parts : de ceux qui fixent leur regard sur lui en lui attribuant cette dysfonction, de lui même qui s'identifie en tant que tel, de nous lecteurs qui l'apercevons tel que l'ekphrasis nous le recommande : « Voir, c'est entrer dans un univers d'êtres qui se *montrent* » (Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception* 82).

Le dénouement de l'épisode entre le nain et la belle jeune fille prête enfin hommage à la fille qui n'a point méprisé le nain malgré son apparence physique première : « Et li rois Artus et sa baronnie parlerent assés del nain et de la pucele. Et disent entr'aus que molt seroit grant

⁶⁵ « Enadain qui, âgé de vingt-deux ans, était si beau et si noble qu'on n'aurait pas trouvé de plus bel homme dans deux royaumes ». (§ 835, 1658).

joie se li nain revenoit en sa biauté. Et molt proisierent la demoisele de ce que onques son ami ne haï pour la laidece »⁶⁶ (§ 819, 1642).

c. Lancelot - Galaad

Le troisième exemple d'un couple antithétique, c'est Lancelot / Galaad qui se découvrent père / fils grâce à une ressemblance visible. Cet exemple renvoie d'abord à Bohort, et ensuite à la reine qui le prévient de sa parenté avec Lancelot. Dans la *Quête du Saint Graal*, Bohort est l'un de trois chevaliers, compagnons de Lancelot, qui partiront à la recherche du saint vase. Bohort reconnaîtra le jeune Galaad et le placera dans un passé lointain, passé dans lequel Lancelot aurait correspondu aux attraits et aux caractéristiques d'innocence désormais attribués à Galaad : « Mes Boorz, qui tant est liez que nus plus et qui bien conoist que ce est Galaad, li filz Lancelot, cil qui doit les aventures mener a chief »⁶⁷ (*La Queste del saint Graal*, Ed. Albert Pauphilet 9). La beauté qui s'est traduite dans un idéal de connaissance et de beauté respectivement chez Morgain et Guenièvre évoque un idéal de Bien chez Galaad. Nous savons que c'est lui le chevalier choisi pour retrouver le Graal, car seul lui est dépourvu de péchés et de souillures. Galaad sera l'unique chevalier capable de prêter hommage au calice sacré. Lisons un moment ekphrastique où se donne la rencontre entre Lancelot et Galaad :

⁶⁶ « Le roi Arthur et ses barons parlèrent beaucoup du nain et de la jeune fille. Ils se disaient entre eux que la joie serait grande si le nain recouvrait sa beauté première. Ils louèrent beaucoup la jeune fille de n'avoir pas détesté son ami à cause de sa laideur ». (§ 819, 1642).

⁶⁷ « Quant à Bohort, qui plus que tout autre éprouve une immense joie lorsqu'il comprend que c'est là Galaad, le fils de Lancelot, celui qui doit achever les aventures » (*La Quête*. Trad. E. Baumgartner, 25). Toutes les traductions sont tirées de ce texte.

Il [Lancelot] regarde l'enfant, si le voit garni de toutes biautez si merveilleusement qu'il ne cuide mie qu'il veist onques mes de son eage si bele forme d'ome. Et par la simplece qu'il i voit i espoire il tant de bien qu'il li plest molt qu'il le face chevalier.⁶⁸ (*La Queste del saint Graal* 2-3)

Ainsi Lancelot se retrouve sidéré par la ressemblance frappante tout en reconnaissant les éléments qui constituent la beauté parfaite de Galaad, réminiscences de son propre passé. Sa reconnaissance de Galaad passe aussi bien par la vision que par son corps en tant que lieu de souvenirs. La vue de Galaad projette Lancelot dans un temps où il n'avait pas encore été frappé par la démesure que son amour pour Guenièvre provoquera. Le corps de Lancelot, cause de maints obstacles dans la recherche qu'il entame, devient du coup porteur de cette autre réalité : un être qui malgré sa naissance illégitime a poursuivi le chemin du Graal et qui accomplira les exploits que Lancelot autrefois aurait voulu entamer. Le corps de Lancelot fonctionne ainsi comme une ouverture pour comprendre le passé, incarné par Galaad :

Le rôle du corps dans la mémoire ne se comprend que si la mémoire est, non pas la conscience constituante du passé, mais un effort pour rouvrir le temps à partir des implications du présent, et si le corps, étant notre moyen permanent de « prendre des attitudes » et de nous fabriquer ainsi pseudo-présents, est le moyen de notre communication avec le temps comme avec l'espace. (Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception* 211)

L'importance du corps de Lancelot ne s'arrête pas sur cet exemple, car c'est encore lui le symbole du péché qui l'empêche de visionner le Graal. A Lancelot le narrateur attribue trois

⁶⁸ « Lancelot regarda l'adolescent qui lui paraît d'une beauté si parfaite et si exceptionnelle qu'il pense n'avoir jamais vu un être de son âge qu'on puisse lui comparer. D'autre part, l'innocence qu'il lit dans son regard lui en fait augurer tant de bien qu'il se réjouit de le faire chevalier. » (19)

caractéristiques qui qualifient son être. Poursuivant la notion de contrastes, ici nous en retrouvons encore un signe classique qui est la Sainte Trinité représentée par le chiffre trois, les trois chevaliers Perceval, Bohort et Galaad qui eux seuls atteindront le Graal.⁶⁹ Ce chiffre trois apparaît néanmoins converti en trois aspects négatifs référant au corps de Lancelot. Autrefois le plus beau et vaillant chevalier du monde, dans le roman *La Quête*, Lancelot est comparé à trois éléments péjoratifs : la pierre, le bois et le figuier, chacun symbolisant des raisons contraignantes : aussi dur que la pierre, car jamais aucune douceur n'est sortie de lui ; semblable au bois mort et pourri, d'où toute douceur a disparu ; enfin il est comparé à un figuier qui ne portait aucun fruit : « Lancelot, plus durs que pierre, plus amers que fuz, plus nuz et plus despris que figuiers » (*La Queste* 61). Lancelot coupable de trahison envers son roi, assume ces défauts-ci dans une tentative désespérée de se repentir :⁷⁰

- « Certes, sire, fet Lancelot, tant m'avez dit et mostré apertement que je a droit sui apelez pierre et fust et figuiers : car toutes les choses que vos m'avez dites sont herbergiees dedenz moi (...) se je me vueil garder de renchaoir en pechié mortel, creant je premierement a Dieu et a vos après que ja mes a la vie que je ai menee si longuement ne retournerai, ainz tendrai chastée et garderai mon corps au plus netement que je porrai. Mes de sivre chevalerie et de fere d'armes ne me porroie je tenir tant come je fusse si sains et si haitiez come je sui ». ⁷¹ (*La Queste del saint Graal* 70-71)

⁶⁹ « (...) en dernier ressort trois chevaliers de très grande valeur raviront la gloire de la Quête à tous les autres : deux seront vierges et le troisième chaste. » (79).

⁷⁰ « Aussi se repent-il [Lancelot] d'avoir éprouvé pour la reine un amour coupable et d'avoir ainsi gaspillé sa vie. Il s'accuse et se blâme et jure bien en son coeur de ne plus jamais retomber dans ce péché. » (78)

⁷¹ « ' Seigneur, dit Lancelot, me voici pleinement convaincu que c'est à juste titre que je suis appelé pierre, bois et figuier car tous les défauts que vous m'avez rappelés sont en moi (...) si du moins je prends soin de ne plus commettre de péché mortel, je promets à Dieu d'abord, à vous ensuite, de ne plus vivre comme je l'ai longtemps

Désormais la trinité relative à Lancelot, le chevalier autrefois le plus beau, vaillant et courageux, dans la *Quête* n'est plus chargée de connotations positives ; Lancelot initie ainsi la chute qui finira, entre autres, par sa mort.

V.2. Ekphraseis d'oeuvres d'art, d'architectures et des peintures

« L'objet esthétique est d'abord l'apothéose du sensible, et tout son sens est donné dans le sensible : il faut bien que le sensible soit accueilli par le corps. Aussi l'objet esthétique s'annonce-t-il d'abord au corps et l'invite très instamment à être tout de suite de la partie (...) c'est d'abord le corps en nous qui est mû par le rythme et comblé par l'harmonie. » (Dufrenne II 425)

Puisque les oeuvres d'art sont les premiers objets de l'ekphrasis, il est essentiel de les traiter ici. Les exemples que nous avons sélectionnés, sont les suivants : deux qui se réfèrent à des objets d'art : l'écu fendu et le peigne de la reine tirés du *Lancelot Propre* ; trois châteaux représentatifs de différents moments architectoniques : le Château des Marais dans le *Merlin*, le Château de Morgain dans *La Mort le roi Artu* et le château de Corbrnic dans *La Queste* ; enfin les fresques peintes par Lancelot dans l'épisode célèbre du *Lancelot* repris vers la fin de *La Mort le roi Artu* : la « chambre aux images ».

fait mais d'observer la chasteté et de préserver de mon mieux mon corps de toute souillure. Quant à quitter la chevalerie et le métier des armes, cela je ne pourrai le faire tant que j'aurai ma force actuelle' » (77)

a. L'écu fendu et le peigne de la reine

Dans le monde d'objets esthétiques de ce cycle vaste, référons-nous tout d'abord à l'écu fendu, objet qui est offert à la reine durant l'absence de Lancelot, lorsque celui-ci est parti en Sorelois. Situons sa présence :

The split-shield is one of the most curious shields in all of romance literature. It is brought to court as a gift for Queen Guenevra from the Dame du Lac. It arrives while Lancelot is residing with his friend Galehaut in Sorelois, where separation from the queen brings on lovesickness. The shield is delivered by a damsel accompanied by an injured knight. (Dover 84)

Nous savons que l'union de deux parties de l'écu résultera dans l'union charnelle du couple Lancelot-Guenièvre. Cependant, lorsque la reine reçoit l'écu des mains de la jeune fille envoyée par la Dame du Lac, elle démontre sa surprise et son étonnement :

Lors li oste ele meisme l'escu do col, si le regarde moult et amont et aval et voit que il est tous fendus des le pié jusqu'en la pene amont ne ne tienet les .II. moitiés si loig l'une de l'autre que l'en puet entre .II. fichier sa main sans touchier as .II. moitiés. En l'une des parties des l'escu avoit .I. chevalier si richement armé com chil le sot miex faire que le fist, fors la teste ; et en l'autre moitié estoit portraite une si bele dame com on la pot plus bele portraire, si estoient par en haut si pres a pres que li uns tenoit ses bras au col a l'autre et s'entrebaisoient, se ne fust la fendeure de l'escu, mais par desous estoient si loing li uns de l'autre com plus pooient. (...) Et la pucele li dist : « Dame, chist est uns chevaliers, li mieudres qui orendroit soit au mien quidier. Tant fist li chevaliers que par amor que par oevre que la dame li dona s'amor. Mais plus n'i

a encore que de baisier et d'acoler, si com vous veés en cest escu ; et quant li
avenra que l'amor sera enterine, si saciés que chis escus que vous veés si
desjoins se rejoindra et tenra ensamble les .II. parties ; et sachiés que vous serois
lors delivre del gringnour duel qui onques vous avenist et serois en la grignor
joie que vous eussiés onques ». ⁷² (*Lancelot VIII. §15-16 206-207*)

Le clivage existant entre les amants est rendu visible dans cette ekphrasis représentative de l'écu fendu. En l'absence de cet espace vide qui les sépare, le chevalier et la belle dame auraient pu s'embrasser. Une fois réunies, les deux parties de l'écu deviennent des métaphores de l'union de Guenièvre et Lancelot qui se reproduira par la suite. Au-delà d'une ekphrasis métaphorique significative de l'amour adultère des amants, l'écu fendu évoque en effet cet espace dont nous parlions, espace constitutif de leur aventure qui s'annonce avant qu'elle ne soit réalisée, puisqu'à l'arrivée de l'écu, Guenièvre ne connaît pas encore le chevalier mentionné, il n'est encore qu'une image, un *phantasmata* pour elle. Toutefois, pour qu'un monde à eux soit bâti, il leur est nécessaire de commencer par un espace : « La constitution d'un niveau spatial n'est qu'un des moyens de la constitution d'un monde plein » (Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* 289). L'écu dans son intégrité occupe ce niveau

⁷² Encore un extrait dont la traduction en français moderne semble ne pas exister. La traduction en anglais fait partie de l'édition du *Lancelot-Grail* accomplie par Norris Lacy : « Then the queen herself removed the shield from the maiden's neck, examined it closely, up and down, and saw that it was completely split, from the base right up to the top, and only the cross-piece of the boss, which was both rich and beautiful, kept the two parts from falling apart ; they were so far from one another that one could stick one's hand between them without touching either side. On one of the parts of the shield there was a knight, as richly armed as the artist's skill could make him, except for his head ; on the other half was the most beautiful lady ever portrayed. At the top they were so close that he had his arms around her neck, and they would have been kissing, had it not been for the split in the shield, and below they were as far from one another as they could be (...) And the maiden replied, 'My lady, this is a knight, the best presently alive, who asked for a lady's love, the worthiest presently alive in my opinion. The knight was so successful, through both his love and his deeds, that the lady gave him her love. But so far there have been only kisses and embraces, as you see on this shield ; when it comes to pass that their love is complete, then be assured that this shield, which you see so broken apart, will be whole again, and the two parts will hold together. They you will be freed from the greatest sorrow that ever befell you, and you will experience the greatest joy you have ever known.' » (*Lancelot*, part II. Trad. Carleton W. Carroll, 168).

nécessaire pour la constitution d'un monde qui s'achèvera lors de l'union du couple : l'écu divisé en deux n'est que le reflet de sa vraie signification : partagé, il est ôté de son élément fondamental, l'union. La reconnaissance de l'écu en tant qu'objet figuratif de l'amour de Lancelot et de Guenièvre dépendra de leurs désirs comme annoncé par la citation : « ‘une fois saciés li avenra que l'amor sera enterine, si saciés que chis escus que vous veés si desjoins se rejoindra et tenra ensamble les .II. parties’ ». L'espace s'avère essentiel dans la compréhension de cet objet esthétique, espace d'ailleurs qui s'annonce également imposant dans d'autres exemples d'ekphrasis, comme celui de la « chambre aux images » par exemple. La réflexion spatiale que l'écu suggère prouve que la présence d'une ekphrasis ne se restreint point à une description temporelle vide de perception spatiale, au contraire elle se nourrit de l'espace même qui dans ce cas-ci est fondateur de l'aventure esthétique.

Le second objet d'art en question ici, c'est le peigne de la reine Guenièvre. Lancelot le retrouve lorsqu'il lui faut transpasser une digue et le chevalier qui la garde lui raconte comment la reine avait laissé son peigne comme droit de péage, en passant par ce lieu sombre :

Que fu ce, fait Lancelos, que la roine i paia ? – Certes, fait li chevaliers, ce fu li plus biaux pingnes que je onques veïsse, et si ot plains les grans dens et les menus des chaveus la roïne. – Se vous me moustrés le pingne, fait Lancelos, je mousterrai le mien paiage. – Fi, fait cil, vous le verrés ? A vous ne le mousterrai je ja, ne a home qui honnis soit, et si est il sor le perron de la chaucie. (...) Atant sont venu au perron et Lanselos voit le pingne. Si n'a tant de pooir qu'il le prenge, ains est del veoir si esbahis que mot ne dist. Et li oel li esbleuissent, si qu'il oublie tous ou il est et pour poi qu'il ne se pasme, et fust a terre cheüs se la

damoisele ne l'eüst tenu. Quant il fu revenus et il voit la damoisele, se li demande qu'ele voloit. « Je vous vouloie, fait ele, bailliers icel pingne, car vous le voliés prendre, ce m'est avis. » Et il li dist grans mercis. Il prist le pingne, si traist les chavels fors, puis il dist : « Damoisele, ces pigne me garderés vous em bone foi. » Et ele dist : « Volentier. » Et il prent les chaveus et les met de joustes sa char, et bien volsist que la damoisele fust plus loing.⁷³ (*La Première Partie de la Quête de Lancelot* 1343-1344)

Encore un exemple de fétichisation, (comme celui que nous analyserons dans l'exemple de la « chambre aux images »), dont les caractéristiques renvoient à la présence de la reine, une synecdoque du corps qui du coup se matérialise par la présence de ses cheveux. L'ekphrasis du peigne l'introduit comme « li plus biaux pingnes que je onques veusse, et si ot plains les grans dens et les menus de chaveus la roïne »; l'amplification lors de la description de cet objet sert comme prélude à l'angoisse de Lancelot qui désire le capturer comme si c'était un remplacement du corps de celle qu'il aime. Pourtant, à ce moment-là, Lancelot n'est plus le chevalier respecté qu'il fut autrefois, ce qui rend difficile l'accès à l'objet désiré. A sa vue, Lancelot perd conscience, le peigne se métamorphose en un objet d'art mystique qui à l'instar du Graal provoque des conséquences à celui qui ose le regarder de près. Lors de la 'capture' du peigne, Lancelot enlève immédiatement les cheveux de la reine qui s'y trouvent figés et les

⁷³ « Qu'est-ce que la reine a laissé en péage ? – Assurément, c'est le peigne le plus beau que j'aie jamais vu : les grandes dents et les petites sont toutes pleines des cheveux de la reine. – Si vous me montrez le peigne, je vous montrerai mon droit de péage. Fi ! Vous, le voir ? Je ne vous le montrerai jamais, ni à aucun homme déshonoré, et pourtant le peigne est sur le montoir de la digue'. (...) Ils arrivèrent alors au montoir et Lancelot vit le peigne. Mais il n'avait pas assez de force pour le prendre. Le voir le troublait même au point qu'il ne disait mot. Ses yeux en furent si éblouis qu'il perdit conscience du lieu où il était et que, pour un peu, il se serait évanoui et serait tombé à terre si la demoiselle ne l'avait retenu. Revenu à lui, voyant la demoiselle, il lui demanda ce qu'elle voulait. 'Je voulais vous donner ce peigne, répondit-elle, car il m'avait semblé que vous vouliez le prendre.' Il la remercia vivement. Il saisit le peigne, en retira les cheveux, puis lui dit : 'Demoiselle, vous me garderez fidèlement ce peigne.' Elle répondit qu'elle le ferait volontiers. Il s'empara des cheveux et les posa contre sa peau. Il aurait bien voulu que la demoiselle fût plus loin. » (Trad. Jean-Marie Fritz 1343-45)

pose contre sa peau : « il prent les chaveus et les met de jouste sa char » (1345). L'ancien français « char » rend le moment plus érotique, en dévoilant l'intention de Lancelot, qui fait glisser la personne de Guenièvre dans son espace tout en remplaçant ses cheveux par l'idée de sa présence même. Comme l'on verra plus tard, cette pratique n'est point étrangère à notre héros. Par l'acte charnel, Lancelot prouve que l'objet dont la vue rend sensible le voyeur agit au-delà de la diégèse, extrapolant le champ du texte et passant au champ du mouvement, du toucher du corps. Le renoncement à la chair, élément nécessaire pour le maintien de la pureté dans la quête du Graal, est d'ores et déjà cassé chez Lancelot. Celui-ci devra passer son temps à se racheter de son désir pour la reine. Toujours est-il que le simple geste d'approcher les cheveux de Guenièvre à son corps en dit plus long sur le désir qu'aucun autre moment. Comme l'ont indiqué Jacques Le Goff et Nicolas Truong « d'un côté le geste (*gestus*) est codifié et valorisé par la société médiévale, de l'autre la gesticulation (*gesticulatio*) est assimilée au désordre et au péché (...) Mais le corps ne cesse d'être en mouvement, en débordement » (162). Les prouesses que Lancelot a dû entamer à la recherche de ce peigne : lutte contre le chevalier qui le gardait, violence qui le mène à renverser l'autre, suivi par son évanouissement, tous ces éléments laissent deviner le désordre dans lequel Lancelot est plongé. Il n'est plus le meilleur chevalier du monde et par conséquent, il semble qu'il n'a plus de maîtrise sur son corps.

b. Trois châteaux, trois images : Marais, Morgain et Corbenic : forteresse, merveille et mystique

L'oeuvre architecturale abordée ici suggère un monde médiéval de batailles, de rois et de chevaliers. C'est le château, espace royal qui jalonne les moments clefs de la quête. La première ekphrasis que nous traiterons dans cette catégorie, introduit le château du roi Agravadain le Noir, ce qui permet au lecteur d'apercevoir ce bâtiment comme il devrait l'être : une forteresse. Et encore faut-il remarquer que la forteresse se ferme en elle-même : souvenons-nous que c'est de sa solidité que l'on dépend : ainsi elle ne dépeint pas de couleurs ni d'ornements détaillés :

Quant li rois Bans et li rois Boors et lor compaignon vinrent au pin et virent le cor qui i pendoit, si disent entr'aus que pour noient n'i estoit mie li cors pendus. Si quident et croient que ce soit pour le gué passer ou pour demander joute. Mais il virent le castel si loing qu'il ne quidoient mie que la vois del cor peüst aler jusques la. Et d'autre part virent le chastel qui tant estoit biaux et riches et si bien assis qu'il n'avoient onques mais si biau veü de son grant. Et virent la chaucie et l'entrée si forte et si estroite que il en furent tout esmerveillé. Et disent ensamble li .II. roi a Merlin s'il savoit comment le chastel avoit non qui si estoit biaux et bien seans. Et Merlins lour dist que ce estoit li chastiaus des Marés et estoit a un chevalier qui molt estoit de grant poissance et de grant renon et prous et hardis as armes. « Et a a non Agravadain li Noirs (...) »⁷⁴ (*Les Premiers faits*, § 709,1515)

⁷⁴ « Quand le roi Ban, le roi Bohort et leurs compagnons arrivèrent près du pin et qu'ils virent le cor qui y était suspendu, ils s'avisèrent qu'il n'était pas là sans raison. Ils pensaient et croyaient que c'était pour traverser le gué ou demander une joute. Mais, en voyant le château si loin, ils n'imaginaient pas possible que le son du cor puisse se propager là-bas. Au loin, ils aperçurent le château si beau, si imposant et si bien fortifié qu'ils n'en avaient

L'idée transmise par l'ekphrasis ci-dessus propose que l'endroit décrit ne sera point aisément déchiffré et qu'il enserme d'autres secrets. Comme le philosophe Mikel Dufrenne l'a indiqué : « est obscure l'oeuvre dont l'objet représenté apparaît mal et ne se laisse pas identifier » (Dufrenne II : 508). Ici le château équivaut à la protection majeure dont ses habitants disposaient : son entrée incorpore deux qualités par principe contradictoires : « forte et étroite », mais c'est l'opposition même qui rend la forteresse insurmontable, car l'opposition désigne la tension qui y circule. De plus, la seule couleur à laquelle l'on fait allusion, c'est le surnom du roi de cette forteresse : « Agravadain le Noir ». D'ailleurs la couleur dans ce cas-ci agit en tant que phénomène qui sert à expliquer tout ce qu'il y a autour :

La couleur est d'ailleurs une variante d'une autre dimension de variation, celle de ses rapports avec l'entourage : ce rouge n'est ce qu'il est qu'en se reliant de sa place à d'autres rouges autour de lui, avec lesquels il fait constellation, ou à d'autres couleurs qu'il domine ou qui le dominent, qu'il attire ou qui l'attirent, qu'il repousse ou qui le repoussent. (Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* 172)

Dans le cas du château des Marais, l'élément noir qui qualifie Agravadain confirme le potentiel qu'enferme l'oeuvre architectonique, le noir renvoie également au marais qui entoure le château, corrélation dominante qui renforce la notion de forteresse impénétrable. Agravadain se montrera très hospitalier envers ses hôtes, le surnom noir n'étant point relatif à sa personne, plutôt à sa propriété. Pourtant, le roi Agravadain n'apparaît guère comme un composant métonymique du château, celui-ci domine le paysage.

jamais vu de tel. La chaussée et l'entrée du château si fortifiée et si étroite les étonnèrent. Les deux rois demandèrent alors à Merlin le nom de ce château si beau et si bien fortifié. Merlin leur répondit que c'était le château des Marais qui appartenait à un chevalier très puissant, de grand renom, preux et vaillant au combat : il s'appelait Agravadain le Noir. » (§ 709, 1515).

Le deuxième château auquel nous ferons référence, c'est celui de Morgain dans *La Mort le roi Artu* ; Morgain personnifie à la fois la présence du merveilleux et la puissance magique d'une femme, ce qui risque de provoquer l'étonnement de la part des chevaliers lors de la découverte qu'elle y règne seule. Encore faut-il dire que l'apparition du château de Morgain précède l'épisode de la « chambre aux images ». Dans ce dernier, c'est le roi Arthur en personne qui a besoin d'abri, et qui trouve comme par hasard ce mystérieux château, lieu de merveilles et d'abondances :

Quant li rois ot ce dit, si monterent tuit ; et Sagremors les conduit cele part ; et quant il vindrent a la porte, si la trouverent ouverte ; si entrerent enz et voient le leu si bel et si delitable et si riche et si bien hebergié que il n'orent onques veü en leur aage si bel ostel ne si bien seant, ce leur semble. Et il avoit leanz si grant plenté de cierges, dont li luminaires estoit si granz, que il se merveillierent tuit que ce pooit estre, ne il n'avoit leanz de mur ne paroit qui touz ne fust couverz de dras de soie. Et li rois demande a Sagremor : « Veïstes vos ore ici riens de cest apareil ? – Certes, sire, fet il, ge non. » Et li rois se seingne de la merveille que il ot, car il n'avoit onques veü plus richement encortinee eglise ne mostier que la cort de leanz estoit encortinee. (...) Si tost comme li rois fu assis et il ot ses meins lavees, si furent les tables mises tout errant ; si fist l'en asseoir touz ceus qui en la compaignie le roi estoient venu, por quoi il fussent chevalier. Et lors commencerent damoiseles a apporter mes, comme s'il fussent bien porveü de la venue le roi et de touz ses compaignons un mois devant, ne li rois n'avoit onques veü en sa vie nule table si plenteïve de riche vesselemente d'or et d'argent comme cele estoit, et se il fust en la cité de Kamaalot et il feïst son poor

d'avoir grant richesse de mes, si n'en eüst il pas plus que il on ot la nuit a cele table ne plus biau ne plus cointement ne fust il serviz. Si se merveillierent dont si grant plenté pooit venir.⁷⁵ (*La mort le roi Artu.* § 48-49, 57-58)

Durant les moments de la découverte du château merveilleux de Morgain, le roi Arthur ne cesse de faire des louanges : des adjectifs qui qualifient le château se succèdent, le lieu est « bel, delitable, riche, bien hebergié ». Mais la qualité la plus remarquée, c'est l'abondance qui y règne. L'on déduira qu'une telle « plenté » ne pourrait qu'appartenir à une fée, car même des rois comme Arthur dans sa « cité de Kamaalot » ne disposent d'une abondance pareille. Cette plénitude se traduit dans l'ekphrasis, par le moyen des ornements qui décorent l'endroit comme par le repas copieux qu'on sert au roi Arthur et à son entourage et qui semble surgir du néant. Outre la beauté, une comparaison du château de Morgain à une église ou à un monastère se présente, et dans les deux cas, église ou monastère, la comparaison soulève la richesse des murs tapissés, jamais vus même dans des lieux sacrés. Les endroits sacrés, on le sait, exemplifiaient la splendeur de l'art de la période. Aucun autre bâtiment ne serait orné d'un art si riche et luxueux. Ces éléments font du château de Morgain un lieu merveilleux : comme si on attendait l'arrivée du roi et de ses chevaliers. De plus, le fait que le seigneur du

⁷⁵ « A peine le roi avait-il achevé de parler que tous montèrent en selle, conduits de ce côté-là par Sagremor. A leur arrivée, ils trouvèrent la porte ouverte ; ils pénétrèrent à l'intérieur et découvrirent un endroit si beau, si charmant, si luxueux et si bien aménagé qu'il leur semblait n'avoir jamais vu de leur vie une demeure aussi magnifique et aussi bien arrangée. Il y avait à l'intérieur une telle abondance de cierges qui diffusaient une lumière si vive que tous se demandaient avec surprise ce que ce pouvait être. Il n'y avait là ni mur ni paroi que ne fût entièrement recouvert de tissus de soie. Le roi demanda à Sagremor : - 'Avez-vous jamais vu semblable décoration ? – Non, Sire, répond-il, non.' Et le roi devant ce spectacle, fait le signe de croix, car il n'avait jamais vu d'église ou de monastère plus luxueusement tapissé de tentures que l'était la cour de cette demeure. (...) Dès que le roi fut assis et qu'il se fut lavé les mains, les tables furent dressées sans retard ; on fit asseoir, pourvu qu'ils fussent chevaliers, tous ceux qui étaient venus en compagnie du roi. Des jeunes filles se mirent alors à apporter des plats, comme si, depuis un mois, ils avaient prévu l'arrivée du roi et de tous ses compagnons. Le roi n'avait jamais vu de sa vie une si belle table si abondamment garnie de vaisselle d'or et d'argent ; s'il avait été en la cité de Kamaalot et s'il avait été en mesure d'offrir une aussi grande profusion de mets, il n'y en aurait pas eu plus qu'il n'y en avait cette nuit-là à cette table ; et le roi n'aurait pu être servi ni mieux ni avec plus de raffinement. Aussi tous se demandèrent-ils avec émerveillement d'où pouvait venir une si grande abondance. » (*La Mort du roi Arthur.* Trad. Monique Santucci § 48-49, 70-73).

château s'avère être Morgain, ajoute à la surprise de l'entourage du roi : « - Comment, fet Sagremors, n'i a il point de seigneur ? » (§ 48, 56). Merveille des merveilles, le seigneur du château est une femme et une fée, ce qui contribue à entrevoir d'autres aventures qui s'y passeront, comme celle de la découverte de la « chambre aux images. » L'ekphrasis du château de Morgain fonctionne comme présage de la chute du royaume dirigé par un homme : la chute de Kamaalot vient accompagnée de la chute d'un monde chevaleresque dominé par le pouvoir masculin : C'est vers l'île d'Avalon qu'iront ceux qui n'assisteront point aux luttes finales : « Quant au roi Arthur, (...) on peut imaginer que son âme est emmenée dans l'au-delà celtique, l'île d'Avalon, par la nef de Morgane, dans laquelle il a pris place après s'être assuré que son épée avait bien disparu, saisie par une main surgie mystérieusement d'un lac » (Santucci, « Préface », *La Mort du roi Arthur* 17). Suivant la tradition d'une lecture psychanalytique, on dirait que l'épée d'Arthur véhicule en fait, une image de pouvoir phallique, alors que l'eau représentée par le lac, traduit les pouvoirs féminins. Il est ainsi qu'Avalon, après l'emprisonnement de Merlin et de la chute d'Arthur, incarnera le symbole du pouvoir magique féminin, « porteur de vérité »⁷⁶ (Santucci, « Préface », 20).

La dernière ekphrasis traitée parmi celles des châteaux, c'est le château de Corbenic, ou le château du Graal, retrouvé dans *La Queste*. C'est par le regard de Lancelot que nous voyons ce représentant du sacré :

Un soir entor mie nuit li [Lancelot] avint qu'il ariva devant un chastel qui molt
ert riches et biax et bien seanz ; et au derriere dou chastel avoit une porte qui

⁷⁶ Monique Santucci soulève la thèse selon laquelle le château de Morgain apparaît dans un instant où « l'on croit être en pleine réalité. » Selon l'auteur, « non seulement le merveilleux surgit au coeur de situations réalistes, mais encore est-il porteur de vérité. Chez la fée Morgane, la Chambre aux Images fournit à Arthur la preuve visuelle de son infortune conjugale. » (« Préface », *La Mort du roi Arthur* 20).

ovroit par devers l'eve, et estoit toz dis overte, de nuiz et de jorz. Ne de cele part n'avoient cil de laienz garde, car il i avoit adés deus lions qui gardoient l'entrée li uns devant l'autre, en tel maniere que len ne poïst laienz entrer se par mi ax non, por que len i volsist entrer par cele porte (...) Maintenant que Lancelot ot ce dit, si resgarde devant lui et voit l'uis de la chambre overt, et a l'ovrir que ele fist en issi une si grant clarté come si li soleux feïst laienz son estage. Et de cele grant clarté qui de laienz issoit fu toute la meson si clere come se tuit li cierge del monde i fussent espris.⁷⁷ (*La Queste* 253-55)

De prime abord, Lancelot identifie les aspects de richesse et de beauté qui doivent appartenir au château, mais par la suite il passe à la description des portes et comment celles-ci se trouvent toujours ouvertes, gardées par deux lions. Château mystique, Corbenic se prouve mystérieux, dans son manque de crainte des étrangers : l'endroit où l'on garde le Saint-Vase ne se fait pourtant nullement une forteresse fermée en soi-même, comme nous avons vu dans notre premier exemple. Au contraire, ce château s'ouvre sur le monde, en attendant qu'un chevalier pur y arrive et puisse transmettre les trésors qui s'y trouvent celés. Voilà que Lancelot découvre la chambre qui lui est interdite, car lieu du Graal, ultime élément sacré qui se dévoile devant le chevalier désormais dans une quête imbriquée d'opacité. Au beau milieu de toute cette clarté, de cette lumière qui se traduit dans une vision possible du Graal, Lancelot est empêché d'approcher son objet de désir. La conséquence de cette aventure pour Lancelot sera la perte de sa voix. C'est le regard qui produit cette mystérieuse maladie qui

⁷⁷ « Un soir vers minuit, il [Lancelot] arriva devant un château fort de belle allure et très solidement bâti. Derrière le château, une porte, qui donnait sur la mer, restait ouverte de nuit comme de jour. Les habitants n'avaient pas besoin de la garder car deux lions étaient là en permanence et, si l'on voulait pénétrer dans l'enceinte, il fallait passer entre eux (...) A peine eut-il fini de prier que, regardant devant lui, il vit la porte de la chambre s'ouvrir et en jaillir une lumière aussi violente que si le soleil s'y trouvait enclos. Aussitôt toute la maison en fut illuminée comme si brûlaient là tous les cierges du monde ». (*La Quête*, 224-26).

approche le chevalier de la mort : la voix, ce qui nous rend humains, la capacité d'articuler une émotion ou une pensée lui est retirée. Par l'absence de voix de Lancelot, nous reconnaissons un désir fustigé, désir qui a été amené à ses derniers degrés. On dirait que Lancelot a été temporairement aveuglé par la profusion de lumière que cette chambre recouvre. Le secret du Graal demeure dans « une » perception, dans « une » vue qui l'entoure. Le château de Corbenic et l'épisode de Lancelot en sont les preuves.

c. La chambre aux images

Le troisième exemple analysé dans le cadre des oeuvres d'art, ce sont les fresques peintes par Lancelot lorsque celui-ci s'est fait emprisonner par Morgain :

Aprés Noël, quant la froidor fu passee, si avint .I. jor a Lancelot qu'il fu alez a une fenestre de fer apoer, dont l'an veoit bien el palais. Il oevre la fenestre et voit leanz .I. home qui poingnoit .I. ancienne estoire et desus chaucunne ymage amoit letres si connoist que c'est l'estoire d'Eneas, coment il s'anfoui de Troie. Lors se porpense que se la chambre ou il gisoit estoit portraite de ses faiz et de ses diz, moult il plairoit a veoir les biaux contentement de sa dame et moult li seroit grant alegement de ses maux. Lors dist au prodome qui poingnoit qu'il li donnast de ses colors a faire .I. ymage an la chambre ou il gist et cil dist que si feroit il volentiers. Il l'am beille et les estrumenz qui aferoient a cel mestier. Il prant ce que il li baille et referme l'uis sor lui, que nus ne voie comment il fera. Lors conmanche a poindre premierement comment sa dame del Lac l'anvoia a cort por estre chevalier nouvel et comment il vint a Kamaalot et comment il fu

esbahiz de la grant biauté de sa dame, quant il la vit premierement et comment il ala fere secours a la damoisele de Noant. Itex fi la jornee Lancelot ; si i furent les ymages si bien faites et si soltivement com s'il eust touz les jorz de sa vie fait cest mestier. Au matin, quant Lanceloz fu levez et il o les fenestres ouvertes par devers le jardin et il vint el la chambre peinte, si vit l'ymage de sa dame, si l'ancline et la salue et vait pres et l'ambrace et la baise en la bouche, si se delite assez plus qu'il ne feist en nule autre fame fors en sa dame. Lors conmance a paindre comment il vint a la Dolerouse Garde et comment il conquist le chastel par sa prouesce. A l'autre jour après portraist tou ce qu'il fist jusqu'au tornoiement ou il porta les armes vermeilles, celui jor que li rois des .C chevaliers le navra. Après il portraist de jor en jor toute l'estoire ne mie de lui seulement, mes des autres, si com li contes a devisé. Si i entandi toute la saison tant que la Pasque fu passee.⁷⁸ (*Lancelot*, tome V 51-4)

⁷⁸ Encore une fois, puisqu'il n'y a pas de traductions officielles en français moderne de cet extrait, nous présentons la traduction en anglais dont l'édition établie par Norris Lacy reprend le texte originel tout en lui restant fidèle: « After the cold of the Christmas season was passed, it happened that one day Lancelot went to rest against one of the iron windows, from which one could easily see into the palace. He opened the window and saw a man there painting a mural depicting an ancient legend, and over each picture was writing, and he recognized the story of Aeneas and how he had fled from Troy. Then he thought that if the room he was in were decorated with his own feats and words, he would be most pleased to behold the fair deeds of his lady, and this would be a great comfort in his sufferings. So Lancelot asked the man who was painting to give him some of his paint to make a picture in the room where he slept, and he said he would be glad to. He offered him some paint and the necessary implements of the trade. Lancelot took what the man gave him and closed the door so that no one could see what he was doing. Then he began to paint first how his Lady of the Lake sent him to court to become a knight, and how he came to Camelot and was overwhelmed by the great beauty of his lady, when first he saw her, and how he went to rescue the lady of Nohaut. This took all of Lancelot's day ; and the paintings were as skillfully and well done as if he had practiced this trade all the days of his life. (...) In the morning after Lancelot had risen and opened the windows onto the garden, he came into the painted room. When he saw the image of his lady, he bowed in front of it, saluted it, came over and kissed it on the mouth, and took much more pleasure in that image than in any woman except his lady. The he began to paint how he came to Dolorous Guard and won the castle and by his prowess. The following day he painted all he had done up to the tournament in which he wore the red armor, that day when the king of the Hundred Knights wounded him. Next he painted his story day by day, not only his own, but that of the others as well, as the tale has related. He kept at it all season until after Easter.» (*Lancelot* part V. Trad. William Kibler 218-19).

Soulevons initialement la temporalité de cette ekphrasis qui s'initie à Noël et finit à Pâques, deux moments précis dans le récit, deux jours fériés importants dans la tradition chrétienne qui marquent une évolution – naissance, mort et résurrection de Jésus-Christ. Lancelot dépeint également trois passages contenus dans son parcours, renforçant l'idée de trinité : son entrée dans la chevalerie lorsqu'il est envoyé par la Dame du Lac chez Arthur pour se faire adouber ; l'amour immédiat pour la reine et enfin l'adultère qu'il commet et qui surgit reproduit devant l'image qu'il a peinte : « si vit l'ymage de sa dame, si l'ancline et la salue et vait prés et l'ambrace et la baise en la bouche, si se delite plus qu'il ne feist en nule autre fame fors en sa dame » (54). En faisant montre de son désir envers la reine face à cette image, Lancelot devient à la fois iconophile et blasphème, succombant à l'amour envers une image, faute de la présence réelle de Guenièvre. Comme Paul Rockwell l'a observé : « Not only do they [the images] depict erotic encounters of the adulterous couple, but in Guenevere's absence, the *ymages* become the object of Lancelot's affection. Lancelot has reproduced on the walls such faithful portraits of his lady that, in her absence, they become a surrogate for the queen » (25). De plus Lancelot incarne le motif de l'iconophilie car il aime l'image comme si c'était la femme en chair et en os ; de même blasphème car Guenièvre est adorée par lui comme la Vierge serait adorée dans une église. Guenièvre est mise à la place d'un icône suprême de la chrétienté. Pour Paul Rockwell, the image « gives rise to fetishization » (25). Dans le monde renversé de Lancelot, l'image assume le rôle de chair. Il reste que ses intentions demeurent vides de sens :

Ainsi le monde ne nous est présent en chair et en os que parce qu'il nous est en même temps présent en image, implicitement ; si nous voulons développer le contenu empirique de ces images, nous devons faire appel aux savoirs qui

constituent notre expérience ; mais dans la perception ces savoirs restent à l'état latent, et c'est en quoi on peut parler d'intentions vides. (Dufrenne II : 438)

Le sanctuaire où tout cela se passe c'est bien la chambre dans laquelle Morgain avait enserré Lancelot. Espace bien défini, huis clos, avec ses « fenestres de fer qui ouvroient en un jardin » (*Lancelot*, tome V, 50), la chambre devient l'espace pour la création autobiographique de Lancelot. Aux risques de paraître anachronique, il est tout de même à remarquer que deux siècles avant les *Essais* de Montaigne et cinq siècles avant que Jean-Jacques Rousseau n'écrive ses *Confessions*, les deux ouvrages modèles de la genèse de l'autobiographie par excellence, l'auteur du *Lancelot* avait compris la notion et l'avait mise en pratique dans l'épisode connu par « la chambre aux images ». Le raconter sur « soi » fait son entrée en littérature en forme ekphrastique au Moyen Age, technique qui sert à soulager les douleurs du chevalier.

Poursuivant la stratégie d'antithèses, notons qu'encore ici l'auteur nous réserve une surprise, car les images dépeintes par Lancelot seront découvertes par le roi Arthur dans un autre tome du cycle, *La Mort le roi Arthur*. Comme prévu, c'est Morgain qui prépare le terrain pour que le roi « lise » les images révélatrices d'une vérité jusqu'alors cachée. Il est vrai qu'Arthur aurait pu comprendre la trahison des amants dans d'autres moments, mais il lui est impossible d'assimiler ce qu'il refuse d'accepter. Avec l'image et la lecture simultanées, il y a du coup un aspect irréfutable qui se présente, on ne peut les dénier comme on l'a fait auparavant par rapport aux rumeurs. Le médiéviste Michael Camille nous rappelle le sens qu'avait la lecture à l'aube du XIII^e siècle : « Reading meant speaking words aloud. (...) The monk was meant to feed not on the flesh of animals but on the Word of God in a muscular mastication – a *ruminatio*, so-called, that released the full flavour or meaning of the text »

(*Image on the Edge* 63-64). Arthur lit et voit à la fois les images, ce qui lui permet de « digérer » les nouvelles alors que le processus de la lecture se donne. Avec l'image, il n'est plus question d'avoir des doutes. Comme Rockwell l'a souligné : « The *ymages* convince the king of Guenièvre's infidelity and lead, ultimately, to the final destruction of the realm » (24). Est-ce une caractéristique de la vue celle d'exposer les faits de manière plus osée que les mots ne le sauraient présenter ? Voilà l'argument de Mikel Dufrenne sur cette rencontre avec l'objet qui autrefois demeurait invisible :

Peut-être d'ailleurs la vue s'accommode-t-elle plus aisément du merveilleux ou de l'incompréhensible que la lecture : l'objet représenté sur la toile a une présence irréfutable, tandis que le récit, qui ne fait pas voir et ne cesse d'en appeler au savoir, réclame une certaine clarté logique sans laquelle il déconcerte. (Dufrenne II : 461)

Examinons par la suite l'ekphrasis qui propose une réponse à la chambre aux images du *Lancelot propre* : il s'agit de la réaction du roi Arthur lors de la découverte des fresques chez sa soeur Morgain dans le dernier volet du cycle, *La Mort le roi Artu* :

Atant si lieve maintenant li rois, et eles s'en vont en la chambre meïsmes ou Lancelos avoit jadis tant demoré ; (...) et il furent seul a seul, car il se delitoient moult a parler ensemble entr'eus deus ; et quant il orent assez demandé li uns a l'autre de son estre, si avint que li rois commença a regarder entor lui et vit les peintures et les ymages que Lancelos avoit portretes tandis comme il demora leanz en prison. Li rois Artus savoit bien tant de letres qu'il pooit auques un escrit entendre ; et quant il ot veües les letres des ymages qui devoient les senefiances des portretures, si les commença a lire, et tant que il connut

apertement que cele chambre estoit peinte des oeuvres Lancelot et des chevaleries que il fist tant comme il estoit noviax chevaliers. Si n'i vit onques chose que il ne conneüst a voire par les noveles que l'en li aportoit toute jor a cort de ses chevaleries, si tos comme il avoit fete la proesce. Einsin commença li rois a lire les oeuvres Lancelot par les peintures que il veoit ; et quant il voit les ymages qui devoient l'acointement Galeholt, si en fu touz esbahiz et touz trespansez ; si commence a regarder ceste chose et dist a soi meïsmes tout basset : « Par foi, fet il, se la senefiance de ces lettres est veraie, donques m'a Lancelos honni de la reïne, car ge voi tout en apert que il s'en est acointiez ; et se il est veritez ainsi com ceste escriture le tesmoigne, ce est la chose qui me metra au greigneur duel que ge onques eüsse, que plus ne me pooit Lancelos avillier que de moi honnir de ma fame. » (...) Voirs est, fet soi Morgue, ge ne sei se vos le savez encore, que Lancelos ainme la reïne Guenievre des le premerain jor que il la reçut l'ordre de chevalerie, et por l'amour de la reïne, quant il fu noviaus chevaliers, fist il toutes les proescs qu'il fesoit.⁷⁹ (*La Mort le roi Artu*. Ed. Jean Frappier. § 50-2, 59-62)

⁷⁹ « Le roi se lève et elles s'en vont dans la chambre même où Lancelot avait jadis longtemps séjourné (...) Ils se retrouvaient en tête à tête, car ils prenaient beaucoup de plaisir à s'entretenir tous les deux. Lorsqu'ils furent bien enquis mutuellement de leur vis, il advint que le roi se mit à regarder autour de lui et il vit les peintures et les dessins que Lancelot avait brossés pendant le temps qu'il était resté ici prisonnier. Le roi Arthur avait assez d'instruction pour pouvoir comprendre un peu ce qui était écrit. Et lorsqu'il aperçut que les légendes inscrites sous les peintures donnaient la signification de ces représentations, il commença à les lire et comprit clairement que cette chambre offrait les peintures des hauts faits et des exploits chevaleresques que Lancelot avait accomplis, alors qu'il venait d'être nouvellement fait chevalier. Il n'y vit rien qu'il ne sût déjà parfaitement par les nouvelles qu'on lui apportait chaque jour à la cour des exploits de Lancelot, aussitôt qu'il avait accompli ses prouesses. C'est ainsi que le roi se mit à déchiffrer les actions de Lancelot grâce aux peintures qu'il voyait ; lorsqu'il découvrit les peintures racontant la rencontre ménagée par Galehaut, il en fut tout interloqué et se perdit dans ses pensées ; il commence à tout bien examiner et se dit tout bas en lui-même : - ' Ma foi, si le sens de ces légendes dit vrai, c'est donc que Lancelot m'a déshonoré avec la reine, car je vois à l'évidence qu'il a eu des rapports avec elle ; et s'il en est comme cet écrit en témoigne, c'est ce qui me causera le plus grand chagrin que j'aie jamais eu, car Lancelot ne pouvait m'humilier davantage qu'en me déshonorant avec ma femme' (...) C'est vrai, se décide à dire Morgane, je ne sais si vous êtes déjà au courant, Lancelot aime la reine Guenièvre depuis le

La réaction du roi se déroule sur quelques pages dans lesquelles il prend le temps de lire et de regarder les « lettres des ymages que Lancelot avoit portretes ». Ce que l'on vérifie dans cette longue ekphrasis qui transperce plutôt les pensées du roi sur une réalité qui lui échappe, c'est le besoin impératif d'une confirmation. D'abord il regarde les peintures, ensuite il lit les exploits de Lancelot qui se réfèrent aux mêmes fresques et finalement il interroge Morgain sa soeur pour avoir un dernier mot à propos de la trahison de Lancelot et de la reine. En découvrant cette chambre aux images, Arthur envisage en même temps passé et futur :

« Contempler, c'est revenir au passé pour surprendre le futur » (Dufrenne, vol 2, 434) ; le passé est exposé devant les yeux du roi à travers les fresques, tandis que le futur le frappe en l'incitant à se commencer la plus grande bataille qu'il n'aurait jamais eue. En accompagnant le processus de la découverte par Arthur des fresques, nous observons le temps qui s'étend pour que le roi lise et examine les peintures qui s'y présentent. Durant ce laps de temps, Arthur ne se met jamais en colère, ne cède point à une furie démesurée, ni ne menace qui que soit. On peut imaginer que la vue qu'il a n'est que la conclusion d'une attente qui pesait sur lui. Une sorte d'éblouissement causé par l'objet esthétique – les fresques - se produit chez le roi et chez le lecteur : « devant l'objet esthétique, tout spectateur est à sa façon exécutant » (Dufrenne II 428). Les images, de pair avec la lecture, sont le véhicule d'une découverte qui se faisait nécessaire. On aura compris que la perception du roi était depuis longtemps imbue de morceaux de vérités qui se sont éclatés lors de la découverte de la chambre. Car si avant, Arthur refusait d'accepter les messages codés qu'on lui offrait, cette fois-ci il cède, peut-être séduit par le pouvoir des fresques :

premier jour où il fut armé chevalier. Et c'est par amour pour la reine que, nouvellement adoubé, il a accompli toutes ses prouesses. » (*La Mort du roi Arthur*.§ 50-52, 73-76).

Percevoir n'est pas enregistrer passivement des apparences en elles-mêmes insignifiantes, c'est connaître, c'est-à-dire découvrir, à l'intérieur ou au-delà des apparences, un sens qu'elles ne livrent qu'à qui sait les déchiffrer, et c'est tirer de cette connaissance les conséquences qui nous conviennent selon l'intention qui préside à notre comportement. (Dufrenne II : 421)

C'est lorsque le roi Arthur se découvre prêt à déchiffrer les signes accordés par son entourage, que la proposition de Morgain s'ajuste à merveille au désir d'achever un passage. Ce que la cour avait depuis longtemps aperçu ne frappe le roi que lorsqu'il confronte les faits accomplis : « (...) chaque regard découvre un spectacle nouveau, mais parce que chacun se suffit à lui-même et n'est pas lié aux autres par la continuité d'une action. » (Dufrenne II : 453). Pour connaître il ne suffit point que toute une communauté veuille dévoiler les faits, la reconnaissance d'une vérité repose sur le temps et sur la perception de chacun. Comme dans le cas des ekphraseis dépeintes par Philostrate, c'est l'impression que les fresques provoquent dans et en dehors de la diégèse qui soulève des questions : le lecteur, à la fois avec Arthur et avec le jeune hôte, personnage des *Images* du sophiste Philostrate autrefois à l'Antiquité, devient un composant intra-diégétique de l'expérience descriptive. Le travail de l'imagination se heurte sur l'objet visualisé, nous entrons dans le monde que cet objet représente, monde merveilleux ou concret dans le cas des fresques de Philostrate. L'image établit le pont entre les paroles dans le cas du sophiste et les fresques de la chambre de chez Morgain. Du coup, la chose dite devient la chose réelle, comme le proposait la sophistique; nous en tant que lecteurs agissons avec les personnages afin de participer de cette transformation. On a dit que l'ambition ultime des sophistes qui pratiquaient l'ekphrasis était de remplacer le tableau existant par l'acte de paroles, fait qui se traduit par l'*enargeia*, l'image mise en toute son

évidence. Ainsi le regard s'avère-t-il décisif dans ce jeu, la vérité que l'ekphrasis propose étant douteuse : il s'agit de fabriquer une parole, une écriture et y croire, comme l'a souligné Françoise Graziani : « L'ekphrasis ne peut pas dire proprement l'objet, car elle est fondée sur une relation au lecteur-spectateur qui est celle que le maniérisme italien nommera *inganno* : elle est faite pour séduire en trompant, comme la peinture elle-même » (Graziani, « Introduction » viii). L'ekphrasis demeure le regard que pose le jeune hôte ou le roi Arthur sur les images dépeintes aussi bien que le mouvement fait vers la connaissance. Philostrate lui-même confirma cela en indiquant l'importance de la présence d'un « quelqu'un » qui écoute et visualise ses paroles.

Les ekphraseis corporelles ont démontré, de par leur irréfutabilité, que les corps des personnages traités se trouvent attachés à un désir qui est le leur : on peut essayer de leur imposer une vérité quelconque, mais c'est le regard individuel qui permettra de mettre à point une histoire, de déchiffrer l'énigme qui se pose. Dans le cas des images de Philostrate et dans la chambre aux images d'Arthur, le même désir de proposer une explication d'un certain monde se manifeste ; un désir qui n'est pas éloigné de la volonté de savoir, de prendre les risques que la connaissance d'une vérité peut engendrer. L'objectif de l'ekphrasis que Philostrate voulait pédagogique ne fut en fin de compte qu'un masque qui servait à annoncer une notion du monde moins accessible. Chez Philostrate une transformation se met en marche constamment annonçant que la vie court parallèlement aux fresques, grâce à la présence du jeune hôte dont la jeunesse indique cet espoir de vie ; chez Arthur l'énigme des fresques recouvre une vérité plus douloureuse qui est la chute définitive de son royaume. Dans les deux cas, une énigme possède des implications : l'ekphrasis exécute son but originel, celui que le verbe *ekphrazein* cache : expliquer, dévoiler (Graziani, Introduction, vii).

V.3. Ekphraseis Mystiques : du *Graal* et d'autres visions

« Celui qui voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé, s'il *en est*, si, par principe, selon ce qui est prescrit par l'articulation du regard et des choses, il est l'un des visibles, capable, par un singulier retournement, de les voir, lui qui est l'un d'eux » (Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* 176)

Suite à ces exemples qui ont examiné le corps et l'oeuvre d'art comme centre de référence, penchons-nous maintenant sur le Graal. Ce qui frappe, c'est que le graal ne se révèle guère à première vue, il demeure caché à tous ceux qui sont exclus ou ne possèdent point de pouvoir pour le voir. C'est dans *La Queste du Saint Graal*, roman le plus théologique du cycle, que surgissent des éléments mystiques les plus prodigieux. Nous examinerons tout d'abord deux exemples de l'apparition du Graal en tant qu'objet sacré et la répercussion de ces apparitions. On peut songer au Graal à la façon dont Dufrenne a défini l'objet esthétique profond : en réalité, on ne peut parler d'objet esthétique caché, car sa fonction première est justement d'apparaître ; pourtant on peut parler d'objet difficile à saisir ou à se faire voir, cela dû à sa profondeur (Dufrenne II : 505). Le Graal paraît appartenir au monde d'objets obscurs ou étranges, comme les a catégorisés Dufrenne : « il y a deux aspects de l'objet esthétique qui viennent relancer et semblent justifier cette idée du caché : il est souvent étrange, et difficile » (Dufrenne II : 506).

a. Première et Deuxième Apparitions du Graal

Le premier soupçon de la présence du Graal se manifeste en évoquant deux sens : l'ouïe et le toucher. On n'a pas encore accès à la vue, car c'est justement dans le but de voir le calice que les chevaliers de la Table Ronde partent à sa quête. L'ouïe joue le rôle de mettre l'audience en suspens en même temps qu'un présage de lumière se laisse apercevoir. Personne n'aurait touché aux portes et aux fenêtres de la salle où le Graal s'annonce, malgré cela les fenêtres se mettent en mouvement créant un élément de mystère autour de l'événement :

Quant il orent eu le premier mes, si lor avint si merveilleuse aventure que tuit li huis dous palés ou il mengoient et les fenestres clostrent par eles en tel maniere que nus n'i mist la main ; et neporquant la sale ne fu pas ennuble ; et de ceste chose furent esbai et li fol et li sage.⁸⁰ (*La Queste* 7)

La deuxième apparition du Graal poursuit le même schéma : c'est le sens de l'ouïe qui joue encore le rôle de l'annoncer à travers deux stratégies: par le silence extrême l'on ressent sa présence et par l'incapacité de dire aucune parole l'on comprend sa puissance. Les corps des personnages réagissent devant la présence mystique du Graal en empêchant momentanément tout le discours : « La signification n'est vraiment saisie que lorsque le corps s'accorde avec le signe, lorsqu'il est présent du fond de lui-même à l'objet esthétique ; cette présence vécue n'est pas le sentiment, elle en est la condition » (Dufrenne II : 516). De par

⁸⁰ « Après le premier service, il se passa quelque chose de tout à fait extraordinaire : toutes les portes et toutes les fenêtres de la salle où ils mangeaient se fermèrent d'elles-mêmes, sans que personne y touchât. La salle pourtant n'était pas sombre, ce qui emplit d'étonnement toute l'assistance ». (*La Quête* 23).

cette citation, nous comprenons que les corps des personnages se livrent entièrement à ce qui se produit devant eux. Voilà comment l'image du calice apparaît une seconde fois :

Et quant il se furent tuit asis par laienz et il se furent tuit acoisiez, lors oïrent il venir un escroiz de tonnoire si grant et si merueilleus qu'il lor fu avis que li palés deust fondre. Et maintenant entra laienz uns rais de soleil qui fist le palés plus clers a set doubles qu'il n'estoit devant. Si furent tantost par laienz tot ausi come s'il fussent enluminé de la grace dou Saint Esperit, et comencierent a resgarder li un les autres ; car il ne savoient dont ce lor pooit estre venu. Et neporquant il n'avoit laienz home qui poïst parler ne dire mot de sa bouche : si furent tuit amui grant et petit. Et quant il orent grant piece demoré en tel maniere que nus d'aux n'avoit pooir de parler, ainz s'entresgardoient autresi come bestes mues, lors entra laienz li Sainz Graal covers d'un blanc samit ; mes il n'i ot onques nul qui poïst veoir qui le portoit. Si entra par le grant huis dou palés, et maintenant qu'il i fu entrez fu li palés raempliz de si bones odors come se totes les espices terriennes i fussent expandues. Et il ala par mi le palés tout entor les dois d'une part et d'autre ; et tout ainsi come il trespassoit par devant les tables, estoient eles maintenant raemplies endroit chascun siege de tel viande come chascuns desirroit. Et quant tuit furent servi et li un et li autre, li Sainz Graax s'en parti tantost, que il ne sorent que il pot estre devenuz ne ne virent quel part il torna. Et maintenant orent pooir de parler cil qui devant ne pooient mot dier.⁸¹ (*La Queste* 15)

⁸¹ « Ils étaient tous assis et le silence s'était établi lorsque éclata un coup de tonnerre d'une force et d'une violence telle qu'il leur semblât que le château s'écroulait. Puis aussitôt apparut un rayon de soleil qui répandit dans la salle une éblouissante clarté. Tous ceux qui se trouvaient là furent comme illuminés par la grâce du Saint-Esprit. Ils se regardèrent les uns les autres, se demandant ce qui avait bien pu se produire, mais tous

La perte de l'usage de la parole précédée par un bruit de tonnerre illustre un contraste nécessaire à indiquer le drame de la situation : cet événement rendra les chevaliers de la Table Ronde impuissants, mais dans le sens que, dépourvus du pouvoir d'articuler le langage, ils perdent accès au raisonnement logique, logique qui leur permettrait d'entamer des explications rationnelles ou de les amalgamer à d'autres événements inexplicables.

Néanmoins ce qui se passe lors de l'arrivée du Graal ou de sa deuxième apparition, c'est plutôt un retour aux sens : au-delà de l'ouïe, la vue intervient, cette fois-ci interpellée par la présence d'une lumière éblouissante et claire, et enfin un autre sens y participe, c'est l'odorat, stimulé par la présence du Graal qui promet toute une série d'odeurs qui viennent de la terre et qui sont aussi suaves qu'on nous les décrit. Comme l'expliqua Mikel Dufrenne, la parole est substituée aux sens, et du coup, « comprendre n'est plus expliquer, mais sentir » (II : 509).

En exemplifiant le sentir ainsi provoqué à l'aide d'un poème, Dufrenne ajoute que suite à cette lecture « le poème porte alors en nous ses fruits » (II : 509). En somme, le Graal en tant qu'objet à la fois esthétique et épistémologique ne cèle au spectateur cette expérience sensorielle que dans la mesure où on ne la désire point. De l'objet esthétique, on attend qu'il se dérobe à la vue ; cela constitue une partie d'une expérience qui finit par se traduire dans un « miracle » ; comme le philosophe Mikel Dufrenne a proposé sur cet objet esthétique qui se produit là, devant nous, en toute sa « densité d'être » :

Il est essentiel à l'objet esthétique d'avoir déjà, sur le plan de l'en-soi, cette densité d'être par laquelle il est nature. Il ne doit pas tricher et se parer de

restaient silencieux, incapables de dire un mot. Ils demeurèrent longtemps ainsi sans pouvoir parler, à se regarder comme des bêtes privées de parole. Alors apparut à l'intérieur de la salle le Saint-Graal que recouvrait une étoffe de soie blanche. Personne ne put voir qui le portait. Il entra par la grand-porte et aussitôt la salle fut emplies d'odeurs si suaves qu'il semblait que toutes les senteurs de la terre y avaient été répandues. Le Saint-Graal passa dans la salle en faisant le tour de chaque table et, chaque fois qu'il passait, apparaissaient à chaque place les mets que chacun désirait. Puis, quand tous furent servis, le Saint-Graal disparut. Nul ne put voir ce qu'il était devenu et où il était parti. Ils retrouvèrent aussitôt l'usage de la parole (...) » (*La Quête* 30).

plumes du paon : c'est en tant qu'objet, sans se dérober aux prises de l'entendement, qu'il doit en même temps nous parler, en sorte que ce pouvoir apparaît toujours comme un miracle. (Dufrenne II : 511)

Le Graal apporte aux personnages ce ton qui s'étend dans la tension qu'il annonce, en apportant avec sa présence des sens jusqu'alors inaperçus.

b. La Faute de Lancelot, la vision de Perceval et la serviette de Véronique

Passons à un autre exemple d'ekphrasis mystique liée au Saint-Graal, exemple qui met Lancelot sur le premier plan et là, encore une fois, nous voyons que le chevalier ne répond guère de manière satisfaisante, car il commet la faute majeure : il s'endort alors que le calice passe devant lui. C'est une des fautes de Lancelot qui apportera des conséquences pendant la quête :

Et quant li chevaliers a grant piece attendu en tel maniere, si se resgarde Lancelot et voit venir devers la chapele le chandelabre d'argent que il avoit veu en la chapele o les cierges, et il resgarde le chandelabre qui vient vers la croiz, mes il ne voit mie qui le porte, si s'en merveille trop. Et après voit venir sor une table d'argent le Saint Vessel que il ot jadis veu chiés le Roi Pescheor, celui meismes que len apeloit le Saint Graal. (...) Lancelot ne sot ne a l'aler ne au venir par cui il i pot estre aportez. Et neporquant einsi li avint, ou parce qu'il ert trop pesanz dou travail que il avoit eu, ou par pechié dont il ert surpris, que il ne se remua por la venue del Saint Graal ne ne fist semblant qu'a riens l'en fust ; dont il

trouva puis en la Queste que mainte honte l'en dist et assez l'en mesavint en maint leu.⁸² (*La Queste* 58-9)

Le saint vase apparaît paré de caractéristiques d'une oeuvre d'art ; il est précédé par un candélabre d'argent et s'approche également d'une table d'argent. Mais comme d'habitude, le Graal demande une réaction à celui qui est censé lui prêter hommage : Lancelot ne se trouve pas à la hauteur, se laissant endormir au lieu d'agir en signe de reconnaissance. La nécessité d'être déchiffré imposée par l'objet évoque l'oracle de la Grèce Antique, une épreuve pour le héros qui seul mérite la récompense ultime après s'être prouvé digne devant l'honneur qui se présente à lui. Néanmoins, Lancelot n'est pas prêt à percevoir la scène : il a besoin d'un moment intérieur qu'il n'a pas encore atteint ou comme Merleau-Ponty l'a suggéré, son corps metteur en scène de sa perception n'a pas ouvert la voie pour accéder à cette vision :

Déjà mon corps, comme metteur en scène de ma perception, a fait éclater l'illusion d'une coïncidence de ma perception avec les choses mêmes. Entre elles et moi, il y a désormais des pouvoirs cachés, toute cette végétation de fantômes possibles qu'il ne tient en respect que dans l'acte fragile du regard. Sans doute, ce n'est pas tout à fait mon corps qui perçoit : je sais seulement qu'il peut m'empêcher de percevoir, que je ne peux percevoir sans sa permission ; au moment où la perception vient, il s'efface devant elle et jamais elle ne le saisit en train de percevoir. (*Le visible et l'invisible* 23-24)

⁸² « Un long moment s'écoule ainsi jusqu'à ce que Lancelot, regardant attentivement autour de lui, voie sortir de la chapelle le candélabre d'argent aux six cierges qu'il avait auparavant aperçu. Il suit du regard le candélabre qui s'approche de la croix mais, à son extrême surprise, il ne voit pas qui le porte. Il voit ensuite s'avancer sur une table d'argent le Saint-Vase qu'il avait contemplé jadis chez le Roi Pêcheur et que l'on appelait le Saint-Graal. (...) Lancelot ne put savoir qui l'avait apporté. Soit parce qu'il était recru de fatigue, soit parce qu'il était accablé par ses péchés, il ne bougea pas lorsqu'apparut le Saint-Graal et n'eut aucune réaction en le voyant. Attitude qui, durant la suite de la Quête, lui fut bien souvent reprochée et qui lui attira maintes mésaventures ». (*La Quête* 67-68).

Alors que Lancelot se perd dans son sommeil, un autre chevalier de la *Queste*, Perceval, confronte la vision d'un homme qui a subi les effets de la vengeance suprême. En effet, la vision de Perceval se lie au roi Mordrain, autrefois nommé Evalach, qui lui aussi a péché à cause de son fervent désir de regarder le Graal. Même en connaissant l'interdiction qui pesait sur le saint Vase, le roi Mordrain s'approche plus qu'il ne lui était permis. Le résultat, c'est une punition divine qui l'aveugle et lui enlève l'usage de ses membres (*Queste* 84-85). Toutefois le roi demande le pardon du Christ et reçoit la grâce de ne pas mourir avant que le neuvième chevalier descendant de son lignage, celui qui pourra contempler le Graal, n'apparaisse devant lui :

« Biaux sire Diex Jhesucrist, qui a cest point m'avez mostré que folie est de trespasser le vostre comandement, einssi veraïement com sueffre [...] volentiers, einssi m'otroiez vos par vostre plaisir, en guerredon de mon service, que je ne muire jusqu'a cele hore que li Bons Chevaliers, li noviemes de mon lignage, cil qui doit les merveilles dou Saint Graal veoir apertement, me viegne visiter, si que je le puisse acoler et besier ». ⁸³ (*La Queste* 85)

Perceval aperçoit un homme âgé de quatre cents ans, dont le corps nu couvert de plaies, étendu dans un lit couvert d'une étoffe blanche, ne peut se traduire que comme l'équivalent d'une vision du Christ même : c'est le roi Mordrain qui attend qu'il vienne. Tous les éléments mystiques ainsi qu'esthétiques sont présents dans cette ekphrasis: les plaies, l'élévation du pain représentant le corps du Christ, une couronne d'or sur la tête, une étoffe blanche sur le lit somptueux. De plus, les habitudes du roi se sont modifiées depuis qu'il a reçu la grâce : la

⁸³ « Jésus-Christ, mon doux Seigneur, vous venez de montrer que c'est folie d'enfreindre vos ordres, mais, de même que j'accepte de grand coeur le châtement que vous m'avez envoyé, daignez m'accorder, en récompense de mes services, de ne pas mourir avant que ne vienne me visiter le Bon Chevalier, le neuvième descendant de

douleur de plaies qui ne se sont pas renfermées et des membres paralysés ainsi que le jeun dont le roi fait témoin, ne se nourrissant que du corps du Christ offert pendant la messe.

Malgré tous ces éléments concrets, la vision de Perceval ressemble plutôt à une hallucination quoiqu'il soit réveillé, par contraste à Lancelot qui lors du passage du Saint-Graal n'avait point résisté au sommeil :

Et quant il fu entrez ou mostier, si vit a destre partie une prones de fer ou il avoit un frere revestu de armes Nostre Seignor et vouloit comencier la messe. Il torne cele part come cil qui talent avoit l'oïr le servise, et vient as prones, et cuide dedenz entrer ; mes non fera, ce li est avis, car il ne puet point trover d'entree. Et quant il voit ce, si s'en sueffre et voit un lit molt richement atorné si come de dras de soie et d'autres choses : car il n'i avoit riens se blanc non. Perceval resgarde le lit et avise tant qu'il conoist que dedenz gist uns hons ou fame, mes il ne set lequel, car il a son vis covert d'une toaille blanche et deliee, si que len nel pooit mie veoir apertement. Et quant il voit qu'il i museroit por noient, si i let a resgarder et entent au servise que li preudons ot comencié. Et quant vint a cel point que li prestres volt lever le cors Notre Seignor, si se dreça en son lit en seant cil qui se gisoit et descovri son vis. Et ce ert uns hons molt anciens et vielz et chanuz, et ot une corone d'or en sa teste et ot les espauls nues et descobertes et tout ce devant jusqu'au nombril. Et quant Perceval le resgarde, si voit qu'il a le cors plaié et navré et les paumes et les braz et le vis. Et quant ce avint que li prestres mostra apertement le cors Jhesucrist, il tendi les mains et comença a crier (...) Longuement resgarda Perceval l'ome qui ou lit seoit ; car trop li

mon lignage, celui qui pourra contempler distinctement les secrets du Saint-Graal et que je voudrais tant serrer dans mes bras et embrasser. » (*La Quête* 89).

semble mesaiesiez por les plaies que li a ; si le voit si viel par semblant qu'il cuide bien qu'il ait trois cenz ans ou plus d'aage.⁸⁴ (*La Queste* 81-82)

En effet, cet épisode de la *Quête* trouve des échos dans le *Joseph d'Arimathie*, la gènese du cycle, car on note la récupération de l'élément de « miracle » tout à fait mystique qui plonge le héros dans un espace et dans un temps qui s'avèrent irréels : en l'occurrence, l'âge du personnage couvert de plaies et sa situation physique. Poursuivant la même direction, nous nous référons maintenant à l'ekphrasis de la serviette de Véronique, serviette miraculeuse dans laquelle le visage du Christ fut autrefois imprimé :

Mais onques n'en vint nus avant qui en deïst riens, fors que une feme qui estoit de molt grant aage, qui avoit a non Verone. Cele vint a Felix, se li apporta une touaile qu'ele avoit molt longement gardee puis le crucefiement de Jhesu Crist. Et se li dist : « Sire, au jour que li Saint Prophetes fu menès, pour crucefier, si passoie je devant lui et je portioie une piece de touaile, et il le me demanda pour son vis essuer, qui degoutoit tous de suour. Et quant il fu essués si le m'envelopa ensamble et je l'en pourtai en ma maison ; si le desvolepai, et vi la figure Damedieu ausi com s'ele i eüst esté portraite ; si ne fui onques puis si malade que ausi tost que je l'eüsse veüe, que je ne fusse garie. » Et ele desvelopa la

⁸⁴ « Une fois dans la chapelle, il vit sur sa droite une grille de fer derrière laquelle un frère, revêtu des armes de Notre Seigneur, s'apprêtait à dire la messe. Perceval s'approche de la grille pour écouter le service et pense pouvoir la franchir mais il se rend compte qu'il n'y parviendra pas car il ne peut trouver de porte. Il renonce donc et s'agenouille à l'extérieur. Regardant derrière le prêtre, il aperçoit alors un lit somptueusement paré de draps de soie et d'autres étoffes, le tout parfaitement blanc. Puis, regardant mieux, il voit qu'y est étendu un homme ou une femme, il ne saurait préciser, car le visage est recouvert d'un fin tissu blanc qui empêche de bien voir. Or, au moment de l'Élévation, celui qui était étendu dans le lit s'assit et découvrit son visage. C'était un homme très âgé, aux cheveux blancs, qui portait une couronne d'or sur la tête et qui était nu jusqu'au nombril. Perceval s'aperçut alors que tout son corps, ses mains, ses bras et son visage étaient couverts de plaies. Au moment où les prêtre présenta le corps de Notre Seigneur Jésus-Christ, il tendit les mains vers lui en s'écriant (...) Perceval regarde longtemps cet homme dont les blessures lui paraissent extrêmement graves. Il lui semble si vieux qu'il a bien, à son estime, trois cent ans ou plus ». (*La Queste* 86-87).

touaile : si sambla qu'ele eüst esté tout novelement tissue, et la figure paroît ensement com s'ele eüst esté pourtraite.⁸⁵ (*Joseph d'Armathie*. § 22, 29-30)

Véronique équivaut à la « vraie image » dont son nom (vrai + icône) représente le sens. C'est elle qui possède la serviette miraculeuse, mais cette serviette n'est plus simplement un objet, c'est le nom de Véronique et le personnage tout entier qui réclament ceux qui poursuivent la quête. La serviette expose la figure, le visage du Christ autrefois soigné par Véronique. Dans la qualité de gardienne de l'étoffe miraculeuse, Véronique se situe à la hauteur d'autres héros qui partiront à la recherche du Graal, mais un autre Graal, cette fois-ci représentant un signe mystique de connaissance et d'apprentissage. A la différence des autres chevaliers, Véronique aura trouvé son Graal bien avant que ceux-là ne partent à la quête.

* * * * *

Si le trait commun parmi les différents exemples que nous avons repérés gravite autour des aspects liés au corps, de même qu'autour de la perception que celui-ci provoque et qui est soutenue et évoquée par lui, c'est parce que le choix d'une lecture à la lumière de la phénoménologie paraît bien s'accorder avec le motif ekphrastique et les répercussions de ce dernier sur les personnages et le lecteur. Depuis Philostrate jusqu'aux enluminures gothiques, nous avons observé l'importance d'un regard extérieur qui se projette sur les personnages en conjonction avec les images véhiculées. Les exemples des ekphraseis corporelles, artistiques

⁸⁵ « Mais personne ne se présenta pour en dire quoi que ce soit, à part une femme d'un très grand âge, qui se nommait Véronique. (...) ' Seigneur, lui dit-elle, le jour que le Saint Prophète fut mené à la Crucifixion, comme je passais devant lui en portant un morceau de toile, il me le demanda pour essuyer son visage qui dégouttait de sueur. Quand il se fut essuyé, il me le rendit roulé, et je l'emportai dans ma maison. Je le déroulai, pour y voir la figure du Seigneur-Dieu comme si on l'y eût représentée. Et jamais depuis lors je ne fus malade sans qu'aussitôt après l'avoir vue je ne fusse guérie.' Elle déroula la serviette. Il semblait qu'elle eût été tout nouvellement tissée, et la figure apparaissait exactement comme une représentation » (*Joseph d'Armathie*. Trad. Gérard Gros 29-30)

et mystiques se prêtent à une approche qui les renvoie au coeur de leur fonction : d'une simple description, l'ekphrasis s'élève au domaine du sensoriel exprimant toute sa potentialité – nul ne peut parler de son détachement virtuel ; elle se fait nécessaire et partie intégrante pour que du récit sorte la richesse d'éléments qu'on a ici traités.

CHAPITRE VI

CONCLUSION

« L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible » (Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit* 18)

« Mais le propre du visible (...) est d'être superficie d'une profondeur inépuisable : c'est ce qui fait qu'il peut être ouvert à d'autres visions que la nôtre » (Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* 186)

Dans son essai « Écrire la lecture », Roland Barthes évoque le caractère ludique de la lecture, caractère qui ne se traduit point dans un système auquel l'on pourrait attribuer des traits objectifs ou subjectifs. Malgré cette apparence ludique, Barthes suggère la nécessité d'envisager la lecture comme un travail du corps : « lire, c'est faire travailler notre corps (on sait depuis la psychanalyse que ce corps excède de beaucoup notre mémoire et notre conscience) à l'appel des signes du texte » (*Le Bruissement de la langue* 34). Du côté de l'ekphrasis, ce que nous avons observé dans cette étude à la lumière d'une approche phénoménologique, se concentre surtout sur les sujets-lecteurs-personnages. L'ekphrasis s'avère un phénomène qui plonge ces derniers dans une exploration de la perception d'éléments relatifs à l'image par le biais des corps. En plus, l'ekphrasis demeure cette figure qui dépasse les limites circonscrits par la critique littéraire, se définissant à la fois comme un élément esthétique, éthique et épistémologique; aboutissant dans l'image qui la suit / et qui s'ensuit, se dévoilant comme une figure qui propose des chemins et des schémas divers, marquant la richesse qu'elle apporte au texte.

Il est ainsi que la contribution de l'ekphrasis se donne en tant qu'objet esthétique qui n'est nullement fixe ou passif ; au contraire, cet objet se mêle de / dans nos sensations lorsqu'il se présente devant nos yeux – la vue des lecteurs et leur imagination cèdent des pouvoirs de représentation. Au fur et à mesure de cette recherche, l'ekphrasis s'est présentée dans une éloquente variété, ce qui confirme son rôle dans le développement du récit. Même si les choix que nous avons dûs faire se sont limités à un nombre assez restreint d'exemples dans un cycle aussi vaste, l'investigation nous a permis d'entrevoir de différentes modalités selon lesquelles la figure ekphrastique se dédouble. En traversant des châteaux et des objets, jusqu'à toucher les frontières des reliques et des vases, l'ekphrasis invite à découvrir un monde d'éléments, parfois silencieux, néanmoins souvent brillants et inattendus.

Dans une étude qui s'ouvre sur une myriade de possibilités, nous envisageons une continuité de ce travail qui pourra s'étendre à d'autres exemples, voire à d'autres ouvrages du monde médiéval. La richesse que les ekphrasis contiennent ne s'épuise guère. Elles ne cessent d'ouvrir au lecteur un monde parsemé de signes et d'illustrations à peine esquissées par la langue. Car si d'un côté, nous sommes bien d'accord pour dire que c'est toujours la langue qui produit ces descriptions riches de couleurs et de sens, d'un autre côté, nous avons indiqué que c'est la perception qui fait ressortir les illustrations de leur forme écrite vers la forme vive, l'*enargeia* qui est l'image vue par l'existence d'un corps qui les soutient.

Bref, le corps dont la présence s'est toujours fait voir / entendre ici, se donne comme une des conditions pour que l'ekphrasis se produise ; car si jamais on se trouvait dépourvu de cette matière avec laquelle nous sommes faits, nous n'aurions point d'accès aux images. Le corps demeure, ainsi, une partie de l'ekphrasis : celle-ci devient un prolongement de ce que le « je » voit, de ce que le « je » fabrique avec les mots, la figure ekphrastique touche là où mon

corps me permet de m'étendre, elle touche à ces lieux d'où jalonnent les éléments constitutifs d'une représentation qui se traduit en la création d'une image. Nous voulons dire, avec Merleau-Ponty, que les ekphraseis répondent aux corps et les interrogent, dans la mesure où les sensations et les visions du monde appartiennent à ces corps:

Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont un annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps.

(L'oeil et l'esprit 19).

Terminons par cette citation qui confirme le caractère actif de l'ekphrasis, figure de rhétorique mobile et participative dans un récit qui se veut corporel et tangible. Le phénomène de « voir » appartient à l'ekphrasis en ce qu'il ne se détache guère du corps.

BIBLIOGRAPHIE

Alpers, Svetlana. « Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's *Lives*. » *Journal of Warburg and Courtauld Institutes* 23 (1960) : 190-215.

---. « Ut Pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History. » *New Literary History* 3 (1972) : 437-59.

Andrieux-Reix, Nelly. « D'amour, de vérité, de mort. Signes et enseignes. » *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*. Ed. Jean Dufournet. Coll. Unichamp. 41. Paris : Honoré Champion, 1994. 9-25.

Baldwin, Charles S. *Medieval Rhetoric and Poetic*. New York : The Macmillan Company, 1928.

Bann, Stephen. *The True Vine. On Visual Representation and the Western Tradition*. Cambridge : Cambridge University Press, 1989.

Barthes, Roland. *Le Bruissement de la langue. Essais Critiques IV*. Paris : Seuil, 1984.

---. *Le Plaisir du Texte*. Paris : Seuil, 1973.

---. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.

Bartsch, Shadi. « The Philosopher as Narcissus: Vision, Sexuality, and Self-knowledge in Classical Antiquity ». *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*. Ed. Robert S. Nelson. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 70-98.

- Bastide, Mario. «*La Mort le Roi Artu*, roman de l'obstination et du gâchis. » *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*. Ed. Jean Dufournet. Coll. Unichamp. 41. Paris : Honoré Champion, 1994. 219-241.
- Baumgartner, Emmanuèle. *L'Arbre et le Pain*. Ed. Jean Dufournet. Bibliothèque du Moyen Age. Paris : Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1981.
- . « La très belle ville de Troie de Benoît de Sainte-Maure. » *De L'Histoire de Troie au Livre du Graal. Le Temps, le récit (XIIe –XIIIe siècles)*. Orléans : Paradigme. 203-209.
- . « Lancelot et le royaume ». *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*. Ed. Jean Dufournet. Coll. Unichamp. 41. Paris : Honoré Champion, 1994. 25-45.
- . « Peinture et Ecriture: La Description de la Tente dans les Romans Antiques. » *De L'Histoire de Troie au Livre du Graal. Le Temps, le récit (XIIe –XIIIe siècles)*. Orléans : Paradigme, 1994. 179-189.
- . « Tombeaux pour guerriers et amazones: sur un motif descriptif de l'*Eneas* et du *Roman de Troie*. » *De L'Histoire de Troie au Livre du Graal. Le Temps, le récit (XIIe –XIIIe siècles)*. Orléans : Paradigme, 1994, 189-203.
- . « Vocabulaire de la technique littéraire dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure. » *De L'Histoire de Troie au Livre du Graal. Le Temps, le récit (XIIe –XIIIe siècles)*. Orléans : Paradigme, 1994. 27-37.
- Bäuml, Franz H. « Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy. » *Speculum* 55, 2 (1980) : 237- 265.
- Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*. New York : Oxford University Press, 1972.

- . *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven : Yale University Press, 1985.
- Beaujour, Michel. « Some Paradoxes of Description. » *Yale French Studies* 61 (1981) : 27-59.
- Bernhard, Thomas. *Maîtres Anciens. Comédie*. Trans. Lambrichs, Gilbert. Paris : Gallimard, 1988.
- Bezzola, R.R. *Les Origines et La Formation de la Littérature Courtoise en Occident*. Paris : Champion, 1944.
- Bianchi- Bandinelli, R. *La Pittura Antica*. Rome : Editori Riuniti, 1980.
- Billaut, Alain. « L'Univers de Philostrate. » *Latomus*. Revue d'Etudes Latines 252 (2000) : 32-61.
- Blancandin et L'Orgueilleuse D'Amour. Roman d'Aventure du XIIIe siècle*. Ed. Franklin P. Sweester. Genève : Droz, 1964.
- Blanchard, M. E. « Philostrate : Problèmes du texte et du tableau. Les limites de l'imitation à l'époque hellénistique et sous l'empire. » *Les Plaisirs de Parler*. Ed. Barbara Cassin. Paris : 1986. 131-154.
- Blanchot, Maurice. *L'Espace Littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.
- Bolvig, Axel and Philip Lindley. Ed. *History and Images. Towards a New Iconology*. Turnhout : Brepols Publishers, 2003.
- Bongiorni, Kevin. « Balzac, Frenhofer, Le Chef-d'oeuvre inconnu: Ut Poesis Pictura. » *Mosaic* 33 (2000) : 87-99.
- Boutet, Dominique. « Arthur et son mythe dans *La Mort le Roi Artu* : visions psychologique, politique et théologique. » *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*. Ed. Jean Dufournet. Coll. Unichamp. 41. Paris : Honoré Champion, 1994. 45-67.

Brault, Gérard. *Early Blazon: Heraldic Terminology in the Twelfth and Thirteenth Centuries with Special Reference to Arthurian Literature*. Oxford : Clarendon, 1972.

Bréhier, Louis. *La Querelle des Images*. New York : Burt Franklin, 1969.

Bruyne, Edgar de. *Etudes d'Esthétique Médiévale. Le XIIIe siècle. Vol III*. Geneva : Slatkine Reprints, 1975.

Bryson, Norman. *Vision and Painting : The Logic of the Gaze*. New Haven : Yale University Press, 1983.

Camille, Michael. « Before the Gaze: The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing. » *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*. Ed. Robert S. Nelson. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 197-224.

---. *Gothic Art. Glorious Visions*. New York : Calmann and King, Ltd., 1996.

---. *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. Cambridge : Harvard University Press, 1992.

---. « Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy. » *Art History* 8 (1985) : 26-49.

---. « The Image and the Self: Unwriting Late Medieval Bodies. » *Framing Medieval Bodies*. Ed. Sarah Key and Miri Rubin. Manchester : Manchester University Press, 1994. 43-62.

Cammaggio, M. « Le Immagini filostratee e la pittura pompeiana. » *Historia* IV (1930) : 481-506.

Casey, Edward S. *Imagining: A Phenomenological Study*. Bloomington : Indiana University Press, 1976.

--- . « Literary Descriptions and Phenomenological Method. » *Yale French Studies* 61 (1981) : 176-201.

Cassin, Barbara. *L'Effet Sophistique*. Paris : Gallimard, 1995.

--- . *Le Plaisir de Parler. Etudes de Sophistique Comparée*. Actes du Colloque de Cerisy. Paris : Vrin, 1986.

Chrétien de Troyes. *Cligès*. Ed. and trans. Charles Méla and Olivier Collet. *Lettres Gothiques*. 4541. Paris : Librairie Générale Française, 1994.

--- . *Erec et Enide*. Ed. and trans. Jean-Marie Fritz. *Lettres Gothiques*. 4526. Paris : Librairie Générale Française, 1991.

--- . *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*. Ed. Mireille Demaules and trans. Daniel Poirion. *Folio Classique*. 2902. Paris : Gallimard, 1994.

--- . *Le Chevalier au lion*. Ed. and trans. David F. Hult. *Lettres Gothiques*. 4539. Paris : Librairie Générale Française, 1994.

--- . *Le Conte du Graal ou Le roman de Perceval*. Ed. and trans. Charles Méla. *Lettres Gothiques*. 4525. Paris : Librairie Générale Française, 1990.

Classen, Constance. *Worlds of Sense, Exploring the Senses in History and Across Cultures*. London : Routledge, 1993.

Clemente, Linda. *Literary Objets d'Art: Ekphrasis in Medieval French Romance 1150-1210*. New York : Peter Lang Publishing Inc., 1992.

Clüver, Claus. « Quotation, Enargeia, and the Function of Ekphrasis. » *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. Valerie Robillard and Els Jongeneel. Amsterdam : VU University Press, 1998, 35-53.

Conan, Michel. « The *Imagines* of Philostratus. » *Word & Image* 3, 2 (1987) : 156-62.

- Conybeare, F.C. *Philostratus: The Life of Apollonius of Tyana*. Cambridge : Harvard University Press, 1912.
- Copleston, F.C. *Medieval Philosophy. An Introduction*. New York : Dover Publications, 2001.
- Corrigan, Kathleen. *Visual Polemic in the Ninth-Century Byzantine Psalters*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.
- Cosgrove, Brian. « Murray Krieger: Ekphrasis as Spatial Form, Ekphrasis as Mimesis. » *Text into Image: Image into Text*. Eds. Morrison Jeff and Florian Krobb. Amsterdam and Atlanta : Rodopi, 1997.
- Curtius, Ernst Robert. *La Littérature Européenne et le Moyen Age Latin*. Trans. Jean Bréjoux. Intro. Alain Michel. Agora. 14. Paris : PUF, 1991.
- Da Vinci, Leonardo. *Il Paragone delle Arti*. Ed. and Intro. Claudio Scarpati. Milan : Vita e Pensiero, 1993.
- Damish, Hubert. *Théorie du Nuage. Pour une Histoire de la Peinture*. Paris : Seuil, 1972.
- Debray Genette, Raymonde. « Narration et Description. » *Métamorphoses du Récit*. Paris : Seuil, 1988. 209-311.
- Dictionnaire du Moyen Age. Littérature et Philosophie*. Ed. and Intro. Jean Favier. Paris : Albin Michel, 1999.
- Dictionnaire Etymologique et Historique du Français*. Ed. Jean Dubois, Henri Mitterand and Albert Dauzat. Paris : Larousse, 1993.
- Dover, Carol R. « Imagines Historiarum. Text and Image in the French Prose Lancelot. » *Word and Image in Arthurian Literature*. Ed. Keith Busby. New York : Garland Publishing, Inc., 1996. 79-105.

- Dubost, Francis. « Fin de partie : les dénouements dans *La Mort le Roi Artu* ». *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*. Ed. Jean Dufournet. Coll. Unichamp. 41. Paris : Honoré Champion, 1994. 85-113.
- Dufournet, Jean. Ed. *Approches du Lancelot en prose*. Coll. Unichamp 6. Paris : Champion, 1984.
- Dufrenne, Mikel. *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique*. Epiméthé. 2 vols. Paris : P.U.F., 1992.
- Duggan, Lawrence G. « Was Art Really the 'Book of the Illiterate'? » *Word & Image. A Journal of Verbal / Visual Inquiry* 5, 3 (1989) : 227-252.
- Duby, Georges. *Art et Société au Moyen Age*. Paris : Seuil, 1997.
- Eco, Umberto. *Art and Beauty in the Middle Ages*. New Haven and London : Yale University Press, 1986.
- Elkins, James. *The Object Stares Back : On the Nature of Seeing*. New York : Harcourt Brace, 1996.
- Elsner, Jás. *Art and the Roman Viewer : The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.
- . *Art and Text in Roman Culture*. Ed. Cambridge : Cambridge U Press, 1996.
- . « Between Mimesis and Divine Power: Visuality in the Greco-Roman World. » *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*. Ed. Robert S. Nelson. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 45-70.
- Encyclopaedia Universalis*. Pickford, Cedric E. « Arthurien Cycle ». Vol 3. 82-86.
- Eygun, François-Xavier. « L'Art et la Littérature: Autour de Sallenave, Quignard et Sollers. » *Dalhousie French Studies* 31 (1995) : 91-96.

Farago, Claire J. *Leonardo Da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*. Brill's Studies in Intellectual History. Vol 25. New York : E.J. Brill, 1992.

Faral, Edmond. *Les arts poétiques du XIIIe et XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*. Genève : Slatkine, 1982.

Féry-Hue, Françoise. « La description de la "pierre précieuse" au Moyen Age: encyclopédies, lapidaires et textes littéraires. » *La Description au Moyen Age: Bien Dire et Bien Apprendre*, 11. Centre d'Etudes Médiévales et Dialectales de Lille III (1993) : 147-176.

Foucault, Michel. *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier : Fata Morgana, 1973.

Fowler, D. P. « Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis. » *Roman Constructions: Readings in Postmodern Latin*, Oxford : Oxford University Press, 2000, 64-86.

Frappier, Jean. *Etude sur la Mort le roi Artu*. Paris : Droz, 1936.

--- . *Histoire, Mythe et Symboles*. Genève : Droz, 1982.

---. *La Mort Le Roi Artu. Roman du XIIIe siècle*. Ed. and intro. Genève : Droz, 1996.

--- . « Remarques sur la peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XIIe et du XIIIe siècle. » *L'Humanisme médiéval dans les Littératures Romanes du XIIe au XIVe siècle*. Paris : 1964. 13-54.

Freud, Sigmund. *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*. Trans. Bernard Féron. Paris : Gallimard, 1988.

Gefen, Alexandre. Ed. and Intro. *La Mimèsis*. Corpus. 3061. Paris : Garnier Flammarion, 2002.

Genette, Gérard. *Nouveau Discours du Récit*. Coll. Poétique. Paris : Seuil, 1983.

- Gilson, Etienne. « La mystique de la grâce dans la *Queste del Saint Graal*.» *Romania* LI (1925): 321-47.
- . *Les Idées et les Lettres*. Paris : Vrin, 1932. 59-91.
- . *Peinture et Réalité*. Paris: Vrin, 1972.
- Godefroy, Frédéric. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*. 2nd ed. 10 vols. Paris : Librairie des Sciences et Arts, 1937-1938.
- Gombrich, Ernst H. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton and Oxford : Princeton University Press, 2000.
- Gouttebroze, Jean-Guy. « La conception de Mordret dans le *Lancelot propre* et dans *La Mort le Roi Artu*. Tradition et originalité. » *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*. Ed. Jean Dufournet. Coll. Unichamp. 41. Paris : Honoré Champion, 1994. 113-133.
- Grabar, André. *The Art of the Byzantine Empire. Byzantine Art in the Middle Ages*. Trans. Betty Forster. New York : Crown Publishers, Inc., 1963.
- Graham, John. « Ut Picura Poesis. » *Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal ideas*. Ed. Philip P. Wiener. Vol IV. New York : Charles Scribner's Sons, 1973. 465-476.
- Graziani, F. « Les tableaux parlants de Philostrate. » *Actes du Colloque Récits-Tableaux*. Lille : J.P. Guillerm, 1994.
- . « La Peinture Parlante: ecphrasis et herméneutique dans les *Images* de Philostrate et leur postérité en France au XVIIIe siècle. » *Saggi e ricerche di letteratura francese* XXIX (1990) : 11-44.
- Grimal, Pierre. *Essai sur L'Art Poétique d'Horace*. Paris : SEDES, 1968.

- Hagstrum, Jean H. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago : University of Chicago Press, 1958.
- Hamon, Philippe. *Du Descriptif*. Paris : Hachette Supérieur, 1993
- . *Imageries. Littérature et Image au XIXe siècle*. Paris : José Corti, 2001.
- . *La Description Littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*. Paris : Macula, 1991.
- . « Qu'est-ce qu'une description? » *Poétique* 3 (1972) : 465-85.
- . « Rhetorical Status of the Descriptive. » *Yale French Studies* 61 (1981) : 1-26.
- Heffernan, James. A. W. « Ekphrasis and Representation. » *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 22 (1991): 297-316.
- . « Speaking for Pictures: The Rhetoric of Art Criticism. » *Word & Image. A Journal of Verbal / Visual Inquiry*, 15 (1999) : 19-33.
- . « Entering the Museum of Words: Ashberry's 'Self Portrait'. » *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. Valerie Robillard and Els Jongeneel. Amsterdam : VU University Press, 1998. 189-213.
- Hellerstein, Nina. « Phenomenology and Ekphrasis in Claudel's *Connnaissance de L'Est*. » *Nottingham French Studies* 36 (1997) : 34-44.
- Henry, Michel. *Philosophie et phénoménologie du corps*. Epiméthée. Paris : P.U.F., 2001.
- Hollander, John. *The Gazer's Spirit : Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago : University of Chicago Press, 1995.
- Horace. « Art Poétique. » *Oeuvres*. Trans. François Richard. Paris : GF Flammarion, 1967. 257-273.
- Huchet, J.- Ch. *Le Roman Médiéval*. Paris : PUF, 1984.

- Huizinga, Johan. *Autumn of the Middle Ages*. Trad. Rodney J. Payton and Ulrich Mammitzsch. Chicago: U of Chicago Press, 1996.
- Jones, Catherine M. « Blazon and Allegory in the *Livre du Cœur d'Amours Espris* ». *Conjunctures: Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*. Ed. Keith Busby and Norris J. Lacy. Atlanta and Amsterdam : Rodopi, 1994. 193-204.
- Kay, Sarah and Miri Rubin. « Introduction. » *Framing Medieval Bodies*. Manchester : Manchester U Press, 1994. 1-10.
- Kelly, Douglas. « The Art of Description. » *The Legacy of Chrétien de Troyes*. Ed. Norris Lacy, D. Kelly et Keith Busby. Vol I. Amsterdam : Rodopi, 1987. 191-221.
- . *The Conspiracy of Allusion. Description, Rewriting, and Authorship from Macrobius to Medieval Romance*. Studies in the History of Christian Thought. Ed. Heiko A. Oberman, Vol XCVII. Leiden : Brill, 1999.
- . « Mirages et miroirs de sources dans le *Roman de Troie*. » *Roman Antique au Moyen Age*, Actes du Colloque du Centre d'études médiévales de Picardie (14-15 janvier 1989). Ed. Danielle Buschinger. Amiens : Göppingen. 101-110.
- Kitzinger, Ernst. « The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm. » *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954) : 85-150.
- Klarer, Mario. « Ekphrasis: Introduction. » *Word & Image. A Journal of Verbal / Visual Inquiry* 15 (1999) : 1-4.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1992.
- . « The Problem of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time – and the Literary Work. » *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*.

Ed. Valerie Robillard and Els Jongeneel. Amsterdam : VU University Press, 1998. 3-21.

Kristeva, Julia. *Histoires d'amour*. Folio Essais. 24. Paris : Denöel, 1983.

Kurman, George. « Ecphrasis in Epic Poetry. » *Comparative Literature* 26 (1974): 1-13.

Jung, Emma and Marie-Louise Von Franz. *The Grail Legend*. Trans. Andrea Dykes. 2nd ed. New Jersey : Princeton U Press, 1998.

Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Les Quatre Concepts fondamentaux de la Psychanalyse*. Livre XI. Ed. Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil, 1973.

Lacy, Norris. « Preface ». *Lancelot-Grail. The Old French Arthurian Vulgate Cycle*. New York : Garland Publishing Inc., 1993. Vol I. ix-xiii.

Lais de Marie de France. Ed. Michel Zink. Trad. Laurence Harf-Lancner. Paris : Le Livre de Poche, 1990.

La Quête du Saint-Graal. Trans. Emmanuèle Baumgartner. XXX. Paris : Honoré Champion, 1983.

L'Estoire del Saint Graal. Ed. Jean-Paul Ponceau. Classiques français du Moyen Age. 2 vols. 120. 121. Paris : Librairie Honoré Champion, 1997.

La Mort du roi Arthur. Trans. Monique Santucci. Ed. Jean Frappier. Paris : Honoré Champion, 1991.

Lacy, Norris J., Geoffrey Ashe and Debra N. Mancoff. *The Arthurian Handbook*. 2nd ed. New York : Garland Publishing, Inc., 1997.

---. « Spatial Form in Medieval Romance. » *Yale French Studies* 51 (1974) : 160-69.

Laird, A. « Ut Figura Poesis: Writing Art and the Art of Writing in Augustan Poetry. » *Art and Text in Roman Culture*. Ed. J. Elsner, Cambridge (1996) : 75-102.

- Lancelot du Lac. Roman français du XIIIe siècle.* Trans. François Mosès. Ed. Elspeth Kennedy. 2nd ed. 2 Vols. Lettres gothiques. 4528. Paris : Librairie Générale Française, 1991.
- Lancelot. Roman en Prose du 13e siècle.* Ed. and Introduction Alexandre Micha. 9 vols. Genève : Droz, 1978-1983.
- Lee, Rensselaer W. « Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting. » *Art Bulletin* 22 (1940) : 197-269.
- Le Goff, Jacques. *L'Imaginaire Médiéval.* Paris : Gallimard, 1985.
- Le Goff, Jacques and Nicolas Truong. *Une Histoire du Corps au Moyen Age.* Paris : Liana Levi, 2003.
- Lehmann-Hartleben, K. « The *Imagines* of the Elder Philostratus. » *The Art Bulletin* 23 (1941) : 16-44.
- Le Livre du Graal.* Ed. Philippe Walter. Paris : Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade. 2 vols. 2001-3.
- Le Rider, Jacques. *Les Couleurs et Les Mots.* Paris : PUF, 1997.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon: An Essay upon the Limits of Poetry and Painting.* New York : Farrar, Straus and Giroux, 1969.
- Liz, James and Ruth Webb. « To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places : Ekphrasis and Art in Byzantium. » *Art History* 13.1 (1991) : 1-18.
- Loizeaux, Elizabeth Bergmann. « Ekprasis and Textual Consciousness. » *Word & Image. A Journal of Verbal / Visual Inquiry* 15 (1999) : 76-96.
- Lot, Ferdinand. *Etude sur le Lancelot en prose.* Paris : Champion, 1918.

- Lund, Hans. « Ekphrastic Linkage and Contextual Ekphrasis. » *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. Valerie Robillard and Els Jongeneel. Amsterdam : VU University Press, 1998. 173-189.
- Mac Allister Johnson, W. « Prologomena to the *Images ou Tableaux de Platte Peinture*. » *Gazette de Beaux-Arts* 6/73 mai-juin (1969) : 277-304.
- Maffei, Sonia. Introduction. *Luciano di Samosata. Descrizioni di Opere d'Arte*. Torino : Giulio Einaudi Editore, 1994. XV- LXXI.
- Maguire, Henry. « Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art. » *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974) : 111-40.
- Marion, Jean-Luc. *La Croisée du Visible*. Paris : La Différence, 1991.
- Markiewicz H. « Ut Pictura Poesis. A History of the Topos and the Problem. » *New Literary History* 18 (1987) : 535-58.
- Maurice, Jean. *La Mort le roi Artu*. Etudes Littéraires. Paris : P.U.F., 1995
- Méla, Charles. *La Reine et le Graal*. Paris : Seuil, 1984.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'Oeil et l'Esprit*. Paris : Gallimard, 1964.
- . *La Phénoménologie de la Perception*. Paris : Gallimard, 1945.
- . *Le Visible et L'Invisible*. Paris : Gallimard, 1964.
- Micha, Alexandre. « Couleur épique dans le *Roman de Thèbes*. » *Romania* 91 (1970) : 145-60.
- . *Essais sur le Cycle du Lancelot-Graal*. Genève : Droz, 1987.
- Mitchell, Sabrina. *Medieval Manuscript Painting*. New York : The Viking Press, 1964.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago : The University of Chicago Press, 1986.

--- . *Picture Theory*. Chicago : The University of Chicago Press, 1994.

Montserrat, Dominic. « Philostratus. » *The Grove Dictionary of Art*. 15 Jul. 2002. University of Georgia Libraries. <<http://www.groveart.com>>.

Nelson, Robert S. « To Say and To See: Ekphrasis and Vision in Byzantium. » *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*. Ed. Robert S. Nelson. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 143-169.

Nichols, Stephen G. « Ekphrasis, Iconoclasm and Desire ». *Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception*. Ed. Devin Brownlee and Sylvia Huot. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1992. 133-167.

--- . « Picture, Image, and Subjectivity in Medieval Culture. » *Modern Language Notes* : 108 (1993): 617-637.

Ollier, Marie-Louise. « Le sens du procès dans *La Mort Artu* ». *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*. Ed. Jean Dufournet. Coll. Unichamp. 41. Paris : Honoré Champion, 1994. 157-181.

Pächt, Otto. *Book Illumination in the Middle Ages. An Introduction*. Pref. J. J. G. Alexander. Oxford : Harvey Miller Publishers & Oxford U Press, 1984.

Panofsky, Erwin. *Abbot Suger. On the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures*. Ed. Trans. and annotated. Princeton : Princeton U Press, 1978.

---. *Gothic Architecture and Scholasticism*. NewYork : Meridian Books, 1957.

---. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, NewYork : Doubleday, 1955.

Pastoureau, Michel. *Figures et Couleurs: Etudes sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. Paris : Le Léopard d'Or, 1986.

- Pauphilet, Albert. *Etudes sur la Queste del Saint Graal Attribué à Gautier Map*. Paris : Champion, 1922.
- Perutelli, A. « L'inversione speculare: Per una retorica dell'ecphrasis. » *Materiali e Discussioni I* (1978) : 87-98.
- Petit, A. *Naissances du Roman. Les Techniques Littéraires dans les Romans Antiques du XIIe siècle*. 2 vol. Paris : Honoré Champion, 1985.
- Philostratus the Elder and Calistratus. *Imagines. Descriptions*. Trans. Arthur Fairbanks. Cambridge : Harvard University Press, 1960.
- Philostrate. *Les Images ou Tableaux de Platte-Peinture*. Trans. Blaise de Vigenère. Ed. Françoise Graziani. 2 vol. Paris : Honoré Champion, 1995.
- Poirion, Daniel. Ed. *Styles et Valeurs. Pour une histoire de l'Art Littéraire au Moyen Age*. Paris : Sedes, 1990.
- . *Précis de Littérature Médiévale*. Paris : PUF, 1983.
- Pollitt, J. J. *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History and Terminology*. New Haven and London : Yale University Press, 1974.
- Raynaud, Christiane. « Hector dans les enluminures du XIIIe au XVe siècle. » *Troie au Moyen Age, Bien Dire et Bien Apprendre* 10. Centre d'études médiévales et dialectales de Lille III (1992) : 137-57.
- Reinach, S. *Répertoire des peintures grecques et romaines*. Paris : Ed. Leroux, 1922.
- Rey, Alain, ed. *Dictionnaire historique de la langue française*. 2 vols. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1995.
- Riffaterre, Michael. « On the Diegetic Functions of the Descriptive. » *Style* 20 (Fall 1986) : 281-94.

- Robillard, Valerie. « In Pursuit of Ekphrasis: An Intertextual Approach. » *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. Valerie Robillard and Els Jongeneel. Amsterdam : VU University Press, 1998. 53-73.
- Rockwell, Paul. « Remembering *Troie* : the Implications of *Ymages* in the *Roman de Troie* and the Prose Lancelot ». *Arthuriana* 7.3 (Fall 1997) : 20-35.
- Le Roman de Thèbes*. Ed. and trans. Mora-Lebrun, Francine. Lettres Gothiques. 4536. Paris : Librairie Générale Française, 1995.
- Romilly, Jacqueline de. *Les Grands Sophistes dans l'Athènes de Périclès*. Paris : Ed. de Fallois, 1988.
- Rosand, D. « Ekphrasis and the Generation of Images. » *Arion*, NS I (1990) : 61-105.
- Rosenthal, Olivia & Michel Jourde. « Ce qu'on entend dans les *Images*. Philostrate, Vigenère, 1578. » *L'Inscription du Regard. Moyen Age et Renaissance*. Saint Cloud : E.N.S. Editions. 167-193.
- Rouveret, A. *Histoire et Imaginaire de la Peinture Ancienne*. Paris & Rome : Ecole Française de Rome, 1989.
- Rushing, James A. Jr. *Images of Adventure. Ywain in the Visual Arts*. Philadelphia : U of Pennsylvania Press, 1995.
- Saint John of Damascus. *On The Divine Images. Three Apologies Against Those Who Attack the Divine Images*. Trans. David Anderson. New York : St Vladimir's Seminary Press, 2000.
- Salet, Francis. *L'Art Gothique*. Paris : P.U.F., 1963.

- Santucci, Monique. « *Amour, Aimer dans La Mort le Roi Artu* ». *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*. Ed. Jean Dufournet. Coll. Unichamp. 41. Paris : Honoré Champion, 1994. 197-219.
- Schapiro, Meyer. *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. Approaches to Semiotics. Ed. Thomas A. Sebeok. The Hague : Mouton, 1973.
- Schmitt, Jean-Claude. « Écriture et Image: Les avatars médiévaux du modèle grégorien. » *Théories et Pratiques de l'Écriture au Moyen Age. Actes du Colloque Palais du Luxembourg*. Introduction. Emmanuèle Baumgartner and Christiane Marchello-Nizia. Paris : Centre de Recherches du Département de français de Paris X-Nanterre, 1988. 119-154.
- Scholz, Bernhard F. « 'Sub oculos subiectio': Quintilian on Ekphrasis and Enargeia. » *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. Valerie Robillard and Els Jongeneel. Amsterdam : VU University Press, 1998. 73-101.
- Scott, Grant F. « Review Essay: Ekphrasis. » *European Romantic Review* 3 (2) (1992) : 215-24.
- Sekules, Veronika. *Medieval Art*. Oxford : Oxford University Press, 2001.
- Sellar, W.Y., *Roman Poets of the Augustan Age: Horace and the Elegiac Poets*. Oxford : 1892.
- Sonnenfeld, Albert. « L'Ekphrasis Proustienne. » *Bulletin Marcel Proust* 41 (1991) : 91-103.
- Southworth, Marie-José. *Etude Comparée de Quatre Romans Médiévaux. Jaufré, Fergus, Durmart, Blancandin*. Paris : Nizet, 1973.
- Steiner, Wendy. *The Colors of Rhetoric*. Chicago : University of Chicago Press, 1982.
- . Ed. *Image and Code*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1981.

Stokstad, Marilyn. *Medieval Art*. Oxford : Icon Editions, 1988.

Stones, M. Alison. « Illustrating Lancelot and Guinevere. » *Lancelot and Guinevere. A*

Casebook. Ed. Lori J. Walters. New York : Garland Publishing, Inc. 1996. 125-159.

---. « Seeing the Grail: Prolegomena to a Study of Grail Imagery in Arthurian Manuscripts. »

The Grail : A Casebook. Ed. Dhira B. Mahoney. New York : Garland, 2000. 301-66.

Szkilnik, Michelle. *L'archipel du Graal. Etude sur l'Estoire del Saint Graal*. Publications

Romanes et Françaises. CXCVI. Genève : Droz, 1991.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. « Did Aesthetics Progress? » *Philosophy and Phenomenological*

Research 33, 1 (1970) : 47-59.

---. « Mimesis. » *Dictionary of the History of Ideas*. Vol III. Ed. Philip P. Wiener. New York :

Charles Scribner's Sons, 1973. 225-30.

The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Ed. J. A. Cuddon. 4th ed.

Revised C.E. Preston. London : Penguin, 1998.

Thévoz, Michel. *Détournement et Ecriture*. Paris : Les Editions de Minuit, 1989.

Tobler, Adolf and Erhard Lommatzsch. *Altfranzösisches Wörterbuch*. 11 vols. To date.

Berlin : Weidemann, 1925-.

Van Hoorn, Willem. *As Images Unwind : Ancient and Modern Theories of Visual Perception*.

Amsterdam : University Press Amsterdam, 1973.

Webb, Ruth. « Ekphrasis.» *The Grove Dictionary of Art*. 15 Jul. 2002. University of Georgia

Libraries.<<http://www.groveart.com>>.

--- . « Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre. » *Word & Image. A Journal*

of Verbal / Visual Inquiry, 15 (1999) : 7-18.

- . « Imagination and the Arousal of the Emotions in Greco-Roman Rhetoric. » *The Passions in Roman Thought and Literature*. Ed. Susanna Morton Braund and Christopher Gill. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 112-28.
- and Liz James. « To Understand Ultimate Things and to Enter Secret Places. » *Art History. Journal of the Association of Art Historians*, 14, 1 (1991) : 1-18.
- Whitaker, Muriel. *The Legends of King Arthur in Art*. Arthurian Studies XXII. Cambridge : D. S. Brewer, 1990.
- Wogan-Browne, Jocelyn. « Chaste Bodies: Frames and Experiences. » *Framing Medieval Bodies*. Manchester : Manchester U Press, 1994. 24-43.
- Wolf, Bryan. « Confessions of a Closet Ekphrastic: Literature, Painting and Other Unnatural Relations. » *The Yale Journal of Criticism* 3 (1990) : 181-203.
- Yacobi, Tamar. « The Ekphrastic Figure of Speech. » *Text and Visuality*. Eds. Heusser, Martin, Michele Hannoosha, Leo Hoek, Charlotte Schoell-Glass and David Scot. 92-101.
- . « The Ekphrastic Model: Forms and Functions. » *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. Valerie Robillard and Els Jongeneel. Amsterdam : VU University Press, 1998. 21-35.
- . « Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. » *Poetics Today* 16 (1995) : 599- 649.
- Yates, Frances A. *The Art of Memory*. Chicago : The University of Chicago Press, 1974.
- Zak, Nancy C. *The Portrayal of the Heroine in Chrétien's Erec et Enide*. Göppingen : Kümmerle, 1983.
- Zink, Michel. *Introduction à la Littérature Française du Moyen Age*. Paris : P.U.F., 1993.
- . « Les Toiles d'Agamanor et les Fresques de Lancelot. » *Littérature* 38 (1980) : 43-61.

Zumthor, Paul. *La Lettre et La Voix. De la Littérature Médiévale*. Paris : Seuil, 1987.

---. *Parler du Moyen Age*. Paris : Les Editions de Minuit, 1980.