

Des bois gravés dans l'*editio princeps* de *Lancelot du Lac* (1488)

Karine Dicharry

Tout premier roman arthurien imprimé en France, l'*editio princeps* de *Lancelot du Lac* résulte de l'association de deux éditeurs-imprimeurs : Jean Le Bourgeois, qui imprime le premier volume à Rouen en novembre 1488¹, et Jean Du Pré, pionnier de l'insertion des gravures dans les incunables², qui produit le second volume deux mois plus tôt, en septembre, à Paris³.

L'incunable regroupe la trilogie centrale du cycle *Lancelot-Graal* divisée en cinq parties distribuées en deux volumes : le premier contient les deux premières parties du *Lancelot* et le second la fin du *Lancelot*, la *Queste del Saint Graal* et *La Mort Artu*.

L'imprimé présente un ensemble iconographique intéressant constitué de six xylographies monochromes utilisées en frontispices. Cinq d'entre elles sont originales puisqu'on n'en connaît aucune occurrence antérieure⁴. Il s'agit, dans le premier volume, des gravures n°1 (frontispice)⁵ et

¹ Le colophon, qui mentionne son nom, indique la date du 24 novembre 1488.

² C'est ce qu'affirme Anatole CLAUDIN : « C'est en 1481 que l'on vit paraître, pour la première fois à Paris, chez Jean Du Pré, un livre avec des images faites autrement qu'à la main et tirées à la presse [comme] le texte. Cet essai, en quelque sorte timide, fit révolution. [...] Peu d'années suffirent pour atteindre la perfection. En 1486, Jean Du Pré produisit de véritables chefs-d'œuvre. » (*Histoire de l'imprimerie en France au XV^e et au XVI^e siècle*, Paris, Imprimerie nationale, t. 1, 1900, préface, p. V). Ce rôle de précurseur est partiellement confirmé par Dominique COQ : « Pierre et Guillaume Le Rouge, Jean Dupré [...] franchissent un nouveau pas dans la standardisation en introduisant vers 1481 la gravure sur bois et sur métal à la place des blancs autrefois laissés pour le miniaturiste. » (« Les incunables : textes anciens, textes nouveaux », in Roger CHARTIER et Henri-Jean MARTIN (dir.), *Histoire de l'édition française. Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*, Paris, Fayard/Promodis, coll. « Cercle de la Librairie », 1989, p. 219). Cependant, les *Incunabula Short Title Catalogue* et *Universal Short Title Catalogue* n'enregistrent aucune publication attribuable aux Le Rouge entre 1479 et 1483. D'ailleurs, l'archiviste-paléographe précise : « L'illustration du livre imprimé n'apparaît à Paris qu'en 1481, dans le *Missale Parisiense*, achevé d'imprimer par Jean Dupré le 22 septembre 1481. Elle se distingue de l'illustration lyonnaise par plus d'indépendance à l'égard des modèles étrangers, et par des dessins plus élaborés » (Dominique COQ, « Les incunables : textes anciens, textes nouveaux », art. cité, p. 250).

³ Le colophon porte la date du 16 septembre 1488.

⁴ Icono 15, la base de données de recensement de l'iconographie des incunables conservés à la Bibliothèque Nationale de France, n'en signale en effet aucune. Nous remercions Nathalie Coilly, conservatrice à la Réserve des livres rares de la Bibliothèque Nationale chargée des livres du XV^e siècle, qui a bien voulu nous fournir des renseignements extraits de cet outil encore inaccessible au public.

⁵ p.3 de la numérisation de l'exemplaire de la Bibliothèque nationale de France RES-Y2-46 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111059t> soit la page qui précède le f° aa.i.

2 (au début de *La première partie* du *Lancelot*)⁶, et dans le second volume des illustrations n°4 (au début de *La tierce partie de Lancelot*)⁷, n° 5 (au début de la quatrième partie, c'est-à-dire *La partie du Saint Graal*)⁸ et n°6 (au début de *La dernière partie*, correspondant à *La Mort Artu*)⁹.

La troisième gravure de l'ensemble, placée au début de la *Seconde partie*¹⁰, relève de ce que Pascale Chiron et Philippe Maupeu appellent un « réemploi exogène ¹¹ », puisqu'elle provient du programme iconographique de *La Cité de Dieu* de Saint Augustin traduite par Raoul de Presles et imprimée par Jean Du Pré et Pierre Gérard à Abbeville en 1486¹².

Bien que ces illustrations aient été conçues pour deux œuvres différentes, leur dessin est désormais reconnu comme relevant du style du Maître du Cardinal de Bourbon¹³. Elles présentent donc, malgré leur diversité, une certaine homogénéité stylistique.

Des indices sur la production des incunables

Quelques aspects techniques de la production

Les gravures nous renseignent sur la conception matérielle des premiers imprimés. Il apparaît en effet que, dans cette édition, les images et le texte n'ont pas été imprimés simultanément, mais en deux temps¹⁴. Claudin est confus sur ce point, puisque, après avoir affirmé que les « images [étaient] tirées à la presse en même temps que le texte¹⁵ », il écrit, évoquant la gravure 5, que « Le tirage de cette page [lui] paraît avoir été fait en deux fois, car on voit en dessous, imprimé au milieu de la bordure du haut et se confondant avec les ornements, le titre courant ou intitulé, *La*

⁶ *Ibid.*, p. 9, f° aa.iiii.r°. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111059t/f9.item>

⁷ p. 3. de la numérisation de l'exemplaire de la Bibliothèque nationale de France RES-Y2-47.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111060r?rk=42918;4>, f° A.i.r°.

⁸ *Ibid.*, p. 245, f° Q.vi.r°. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111060r/f245.item>

⁹ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111060r/f357.item>

¹⁰ *Ibid.*, p. 365, f° z.iii.r°.

¹¹ Pascale CHIRON et Philippe MAUPEU, « L'utilisation des bois gravés : arbitraire et signification dans les premiers textes imprimés », in Anna AZROUMANOV, Anne RÉACH-NGÔ et Tran TRUNG (dir.), *Le Discours du livre. Mise en scène du texte et fabrique de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études et Essais sur la Renaissance », 2011, p. 44.

¹² Achevé d'imprimer le 24 novembre 1486, vol. 1, f°e.i., <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1110643s/f62.image>

¹³ D'après Alexandre de Laborde, Claudin pensait que Pierre Le Rouge pouvait être l'auteur des dessins, voire des gravures de la *Cité de Dieu* (Alexandre de LABORDE, *Les Manuscrits à peintures de la Cité de Dieu de Saint Augustin*, Paris, Société des Bibliophiles français, vol. II, 1909, p. 487), mais dans sa thèse récente consacrée à Vêrard, Louis-Gabriel Bonicoli conteste cette attribution et estime que, comme celles de l'*editio princeps* de *Lancelot*, leur dessin est du style du Maître du Cardinal de Bourbon. Pour soutenir cette conclusion, il s'appuie sur la facture de la végétation, des visages, de l'architecture, et sur la composition (voir Louis-Gabriel BONICOLI, *La Production du libraire-éditeur parisien Antoine Vêrard [1485-1512] : nature, fonction et circulation des images dans les premiers livres imprimés illustrés*, thèse d'histoire de l'art, dir. Jean-Pierre Caillet, Université Paris-Ouest – Nanterre La Défense, 2015, et en particulier son *Catalogue des gravures*, p. 102 et 206).

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Anatole CLAUDIN, *op. cit.*, t. 1, préface, p. V.

*partie du Saint Graal*¹⁶ ». Ce type d'anomalie est assez fréquent dans l'*editio princeps* du *Lancelot*. Ainsi, en recoupant les observations d'Anatole Claudin, Danièle Sansy et Louis-Gabriel Bonicoli on recense trois cas de surimpression, c'est-à-dire dans la moitié des occurrences des bois gravés¹⁷. Cependant, cela ne concerne pas tous les exemplaires d'une même édition puisque, comme l'observe Bonicoli, la surimpression de la gravure 2 ne figure pas dans le témoin conservé à la bibliothèque de l' Arsenal¹⁸, pas plus, ainsi que nous l'avons constaté, que dans le témoin de la bibliothèque de Liège¹⁹. Ces observations contestent l'idée encore répandue selon laquelle l'imprimerie produisait « le même jour un grand nombre d'exemplaires rigoureusement semblables²⁰ », et il semble plutôt que l'on ait corrigé les erreurs d'impression en cours de production. Ainsi, comme l'affirme Roger Laufer si « l'invention de l'imprimerie a considérablement réduit les variations entre les exemplaires, elle ne les a pas supprimées.²¹ »

Les relations entre les éditeurs-imprimeurs

L'impression en deux temps du texte et des gravures était une pratique peu courante pour les éditions monochromes. C'est ce que révèle Bonicoli, indiquant succinctement que cela « suggère que les images et le texte n'étaient pas maintenus dans le même châssis au moment de l'impression²² »; il n'observe des cas de surimpression caractéristique que dans les ouvrages produits par Jean Du Pré ou par Jean Le Bourgeois.

Ces similitudes entre les deux volumes du *princeps* – qui utilisent en outre des caractères typographiques identiques²³ –, ainsi que la gravure 3 empruntée à *La Cité de Dieu* éditée par Du Pré confirment l'attribution à ce dernier de l'installation d'ateliers d'imprimerie en Normandie

¹⁶ *Ibid.*, p. 275.

¹⁷ Danièle Sansy signale une surimpression concernant la deuxième gravure, au f° aa4v° : « Le livre imprimé et ses illustrations », in Christiane PRIGENT (dir.), *Art et société en France au XV^e siècle*, Paris, 1999, p. 425), Louis-Gabriel Bonicoli en remarque une au f° A1r° du tome 2 (gravure n°4, cf. sa *Synthèse, op. cit.*, p. 66) et A. Claudin en relève une dernière au f° Q6r° du même volume (gravure n°5, *op. cit.*, t. 1, p. 274-275).

¹⁸ BNF-Ars. Fol. BL 925.

¹⁹ XV.B131.

²⁰ C'est ce qu'affirme Robert Marichal dans l'article « Livre manuscrit » du *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Robert BOSSUAT, Louis PICHARD et Guy RAYNAUD de LAGE (dir.), éd. revue sous la dir. de Geneviève HASENOHR et Michel ZINK, Paris, Fayard, 1992, p. 941.

²¹ Roger LAUFER, *Introduction à la textologie : vérification, établissement, édition des textes*, Paris, Larousse Université, 1972, p. 52. Il précise même : « Le texte, qui varie toujours d'une édition à une autre, peut aussi varier d'un exemplaire à un autre à l'intérieur d'une même édition. Aux époques ancienne et classique de l'imprimerie (des origines à 1800), l'éventualité est si commune qu'un exemplaire quelconque est en principe suspect. La vérification de plusieurs exemplaires est donc une procédure de routine. » (p. 51-52)

²² Louis-Gabriel BONICOLI, *Synthèse, op. cit.*, p. 67.

²³ Le *Typenrepertorium der Wiegendrucke* précise que le premier volume présente des caractères de type 1 : 109G, le second des caractères de type 10 : 109G, et que ce sont des caractères semblables (*Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, <http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/GWEN.xhtml>, consultation du 29/06/2018).

entre 1480 et 1490²⁴. On admet également qu'il a prêté ses presses à Jean Le Bourgeois pour imprimer le premier volume du *Lancelot*.

Le recensement des occurrences des bois gravés dans les incunables apporte enfin un nouvel éclairage sur la thèse ou l'hypothèse de la participation du célèbre éditeur parisien Antoine Vérard à cette édition. L'idée apparaît d'abord tel un postulat sous la plume de Cedric Pickford, au motif que les mêmes caractères typographiques ont été utilisés, mais aussi que Jean Le Bourgeois était un provincial novice dans *l'ars artificialiter scribendi* et que chacun des deux imprimeurs a travaillé pour ou avec Vérard : Jean Du Pré a en effet imprimé les *Cent Nouvelles* de Boccace en 1485 et Jean Le Bourgeois a produit pour l'éditeur parisien l'*editio princeps* du *Tristan* en 1489. Pickford formule son point de vue sur le mode de la nécessité : « Pour le financement de la composition d'un grand texte tel le *Lancelot*, pour en assurer la vente, il faut [nous soulignons] plus qu'un imprimeur de Paris aidé par un imprimeur qui fait des débuts en province, il faut un éditeur, ou un marchand-libraire²⁵. » Mary Beth Winn reprend la thèse de son prédécesseur : « Although Vérard's name is absent from the *editio princeps* of *Lancelot*, Pickford conjectures that the Parisian libraire may nonetheless have helped to produce it.²⁶ » Elle recourt certes aux mêmes arguments, mais elle multiplie les précautions oratoires²⁷ en sorte qu'elle présente cette position comme une simple hypothèse. L'idée a été reprise sans réserve ni examen complémentaire par leurs successeurs jusqu'à présent. Pourtant, les informations que la médiéviste américaine fournit sur les collaborations entre Jean Le Bourgeois, Jean Du Pré et Vérard peuvent mener à une interprétation bien différente. Elle indique en effet que le nom de Du Pré n'apparaît pas dans le colophon des *Cent Nouvelles* dont on lui attribue l'impression en se basant sur les caractères typographiques, et que celui de Le Bourgeois est mentionné seul dans certains exemplaires du *Tristan*²⁸ tandis que les autres portent uniquement le nom de Vérard²⁹. On sait ainsi que Du Pré a produit le *Décameron* pour Vérard et que Le Bourgeois a imprimé le *Tristan* pour le libraire parisien mais aussi pour lui-même, c'est-à-dire que cette édition résulte d'une association. Il nous paraît peu probable que l'illustre éditeur parisien ait contribué à la conception du premier imprimé de *Lancelot* sans que son nom apparaisse sur un seul des exemplaires conservés à ce jour.

De plus, l'argument de l'inexpérience de Le Bourgeois est discutable. En effet, même si le *Lancelot* semble bien constituer la première publication de l'imprimeur rouennais, l'on sait qu'il a

²⁴ Voir Jeanne-Marie DUREAU, « Les premiers ateliers français », in *Histoire de l'édition française. Le livre conquérant, du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*, op.cit., p. 190.

²⁵ Voir Cedric PICKFORD, « Antoine Vérard : éditeur du *Lancelot* et du *Tristan* », in *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Rennes, Institut de Français – Université de Haute-Bretagne, t. 1, 1980, p. 277-285, et en particulier p. 284.

²⁶ Mary Beth WINN, *Antoine Vérard, Parisian Publisher, 1485-1512. Prologues, Poems and Presentations*, Genève, Droz, 1997, p. 299.

²⁷ La conjonction *although*, le verbe *to conjecture*, l'adverbe *nonetheless* et l'auxiliaire modal de probabilité *may* fonctionnent comme des modalisateurs qui montrent que la locutrice n'adhère pas totalement au propos qu'elle rapporte.

²⁸ Mary Beth WINN, op. cit., p. 18.

²⁹ *Ibid.*, p. 17.

travaillé dans la boutique de son père, le libraire Gaillard Le Bourgeois, située à Rouen³⁰. La situation paternelle peut donc lui avoir fourni le réseau professionnel et les débouchés commerciaux nécessaires à une telle entreprise. Son nom figure même dans le colophon du premier volume : « Ce present *et* premier volume a esté imprimé a Rouen, en l'ostel de Gaillard Le Bourgeois, l'an de grace mil .CCCC.III.XX. *et* huyt, le .XXIII. jour de novembre par Jehan Le Bourgeois. » Par ailleurs, Jean Du Pré ne serait, pour reprendre l'expression de Pickford, qu'« un imprimeur de Paris » ; peut-être le confond-il avec un homonyme, puisqu'il a existé à la même époque un autre imprimeur parisien du même nom. En réalité, Jean Du Pré a vraisemblablement joué le rôle d'initiateur et de maître d'œuvre de l'*editio princeps* ; la base data.bnf.fr signale qu'il « prête ses presses ou ses caractères à différents imprimeurs provinciaux : Gaillard Le Bourgeois et son fils Jean Le Bourgeois [...] à Rouen en 1488 ; Étienne Larcher (son propre frère) à Nantes en 1493 ; Pierre Alain et André Chauvin à Angoulême ; Arnoul Bocquillon à Châlons-en-Champagne en 1498, etc. ³¹ » Il a donc une activité bien plus étendue que ne l'affirmait Pickford. Quant au fait que chacun ait travaillé avec ou pour Vérard, avant ou après le *Lancelot*, cela ne signifie pas forcément que ce dernier ait pris part à leur projet, d'autant que Du Pré a l'avantage de l'antériorité dans le métier, puisque l'activité de libraire de Vérard est attestée depuis 1485³², soit quatre ans après les débuts de Du Pré.

Enfin, l'étude des réemplois des bois gravés fournit un dernier argument économique difficilement contestable pour rejeter le postulat de Pickford. Icono 15, la base iconographique des incunables illustrés français de la Bibliothèque nationale de France, encore inédite, ne recense, hormis le réemploi provenant de la *Cité de Dieu*, aucune occurrence antérieure ou ultérieure des bois du programme iconographique du premier imprimé du *Lancelot*. En effet, son champ d'investigation, prenant le terme *incunable* dans son sens le plus restreint, ne dépasse pas l'année 1500. Bonicoli, en revanche, dénombre six réemplois des gravures du second volume du *Lancelot* dans des post-incunables édités par Vérard entre décembre 1505 et avril 1512³³. Ces observations amènent à penser que l'éditeur parisien n'était certainement pas en possession de ce matériel iconographique avant cette période, car d'un point de vue commercial, il serait insensé de détenir des gravures pendant dix-sept années sans en faire usage, d'autant qu'il a lui-même produit un *Lancelot* en 1494. On remarquera finalement que les premières réutilisations des bois (à partir de décembre 1505) coïncident à peu près avec le décès de Jean Du Pré, qui a dû survenir avant le 25 septembre 1504³⁴.

³⁰ http://data.bnf.fr/16171530/jean_le_bourgeois/ (consultation du 14/09/2019).

³¹ http://data.bnf.fr/fr/16658947/jean_du_pre/ (consultation du 14/09/2019).

³² http://data.bnf.fr/fr/13177099/antoine_verard/ (consultation du 14/09/2019).

³³ Occurrences relevées et datées par Louis-Gabriel Bonicoli dans le *Catalogue des gravures utilisées dans les éditions du libraire parisien Antoine Vérard (1485-1512)*, dans *La production du libraire-éditeur parisien Antoine Vérard (1485-1512) : nature, fonction et circulation des images dans les premiers livres imprimés illustrés*, thèse citée, p. 102-104 et 206-207.

³⁴ http://data.bnf.fr/fr/16658947/jean_du_pre/ (consultation du 14/09/2019).

Ces relations sont particulièrement ténues, comme le rappelle par exemple Maria Colombo Timelli : « il est acquis depuis longtemps que les premiers imprimeurs visaient à reproduire le plus fidèlement possible la présentation des manuscrits ; ceci tient à deux causes principalement : d'une part, les livres manuscrits constituaient alors le seul modèle disponible, d'autre part les nouveaux clients auraient eu beaucoup de mal à accepter un modèle qui modifie trop radicalement leurs habitudes de lecture³⁵. » Ainsi, de même que la plupart des premiers imprimés, l'*editio princeps* se caractérise d'abord par une forte ressemblance formelle avec les manuscrits auxquels elle succède. En effet, elle se présente sous la forme de deux imposants in-folios imprimés en gothique bâtarde sur deux colonnes de 48 lignes chacune. De plus, elle recourt à l'utilisation de plusieurs techniques combinées : la xylographie pour les éléments iconographiques, et, pour le texte, l'impression au moyen de caractères mobiles, ainsi que l'intervention de rubricateurs qui peignaient, après coup, les lettrines de débuts de chapitres et de paragraphes dans des emplacements laissés vacants³⁶.

Typologie des illustrations

En examinant plus attentivement le contenu des gravures, nous pouvons tenter d'en dégager une typologie qui repose à première vue sur un système d'oppositions.

Illustration générique

Il est établi que, à l'instar des miniaturistes qui disposaient de modèles, les illustrateurs des imprimés copiaient parfois des sources manuscrites. Ainsi, Louis-Gabriel Bonicoli rappelle que l'« on sait, depuis les travaux d'Alexandre de Laborde en 1909, que la série [de gravures] de la *Cité de Dieu* est fondée sur un manuscrit de cette œuvre de Saint Augustin enluminé pour le grand Bâtard de Bourgogne en 1466.³⁷ »

L'image empruntée à la *Cité de Dieu* représente une scène de duel qui oppose deux chevaliers en armure et se déroule dans une lice, sous le regard d'un public exclusivement masculin composé de dix spectateurs, dont trois musiciens. L'utilisation d'un même bois dans plusieurs œuvres imprimées différentes est une pratique courante durant les débuts l'imprimerie, y compris

³⁵ Maria COLOMBO TIMELLI, « *Cleriadus et Meliadice : l'editio princeps* d'Antoine Vérard (1495) », *Le Moyen Français*, 69, 2011, p. 5-6.

³⁶ Ce développement ne figurait pas dans la communication du 6 juin 2019 ; il résulte des échanges qui l'ont suivie, et notamment des ressemblances entre certaines gravures et certaines miniatures de manuscrits (les BN fr. 111 et BN fr 343) sur lesquelles Michelle Szkilnik a très aimablement attiré mon attention. Je l'en remercie vivement.

³⁷ Louis-Gabriel BONICOLI, *Synthèse, op. cit.*, p. 174.

au sein d'une même édition³⁸, qui résulte de contraintes matérielles et économiques³⁹. Danièle Sansy explique aussi dans son article « Texte et image dans les incunables français » que « c'est en grande partie la simplicité du dessin qui rend ces images polysémiques et facilite leurs utilisations multiples⁴⁰ » ; en somme, cette simplicité confère à l'illustration un caractère générique. Si l'on considère, avec Meyer Schapiro⁴¹, que l'illustration doit être interprétée en fonction de son contexte d'emploi, il convient que nous examinions la provenance de cette planche puis le supplément de sens qu'elle reçoit en étant insérée au début de la deuxième partie de *Lancelot du Lac*. Paradoxalement, comme le souligne Irène Fabry-Tehranchi, « l'illustration, bien qu'extraite de son contexte original, ne se trouve pas toujours en décalage avec son nouvel entourage textuel. Les images remployées constituent tantôt des scènes-types susceptibles d'être utilisées dans différents contextes, tantôt des illustrations spécifiques présentant *a priori* un écart maximal avec le nouveau texte dans lequel elles sont insérées⁴² ».

Le premier aspect frappant de cette gravure tient du contexte de son apparition originelle : la traduction médiévale d'une œuvre antique. L'illustration présentait alors un caractère anachronique qui relève du « principe de disjonction » forgé par Panofsky⁴³. En effet, selon le texte qui l'entourne, le bois sert à illustrer les jeux scéniques des Romains, c'est-à-dire un thème antique, classique, pour reprendre l'adjectif utilisé par Panofsky ou son traducteur. Or la situation – le duel dans un champ clos –, les accessoires attribués aux personnages – armures, robes, couvre-chefs, feuilles de papier, plumes d'écriture, etc. – et le décor – les bâtiments visibles à l'arrière-plan – sont clairement médiévaux. Ainsi, dans le contexte de sa première apparition, l'anachronisme de l'image servait à actualiser le thème représenté en lui conférant une illustration contemporaine. La disjonction s'efface dans le remploi, puisque la gravure sert désormais à illustrer un thème chevaleresque médiéval ; ainsi, la réutilisation aboutit à une meilleure congruence entre le thème et sa représentation. La présence, dans la lice, au centre derrière les

³⁸ Annie CHARON-PARENT, « Jean Bonfons, libraire parisien, et l'illustration des romans de chevalerie », *Le Livre et l'image en France au XVI^e siècle, Cahiers V. L. Saurier*, n°6, Presses de l'École Normale Supérieure, 1989, p. 60-61.

³⁹ Irène FABRY-TEHRANCHI, « Du manuscrit à l'imprimé : les remplois de bois gravés dans l'illustration du *Livre de Merlin* d'Antoine Vérard (1498) », *Viator*, n°48, 2017, p. 161-162.

⁴⁰ Danièle SANSY, « Texte et image dans les incunables français », *Médiévales*, n°22-23, 1992, p. 54, http://www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_1992_num_11_22_1239 (consulté le 9/05/2018). Irène Fabry-Tehranchi ajoute : « Le remploi d'une même gravure, qui joue de la polysémie de cette dernière, fait écho à la pratique iconographique de la reprise des miniatures présentant des scènes stéréotypées. » (voir Irène FABRY-TEHRANCHI, « Du manuscrit à l'imprimé... », art. cité, p. 177.

⁴¹ Meyer SCHAPIRO, *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, The Hague, Mouton, 1973, p. 9.

⁴² Irène FABRY-TEHRANCHI, art. cité, p. 162-163.

⁴³ « Au milieu et à la fin du Moyen Âge, chaque fois qu'une œuvre d'art emprunte sa forme à un modèle classique, cette forme est presque invariablement investie d'une signification non classique, normalement chrétienne : au milieu et à la fin du Moyen Âge, chaque fois qu'une œuvre d'art emprunte son thème à la poésie, la légende, l'histoire ou la mythologie classique, ce thème est presque invariablement présenté sous une forme non classique, normalement contemporaine », Erwin PANOFSKY, « La Renaissance et les Renaissances », *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art occidental*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2008, p. 131.

chevaliers d'un petit animal, vraisemblablement un chien, parachève l'ancrage dans la temporalité médiévale. En effet, l'affrontement pour l'appropriation d'un chien, voire d'un animal, est un motif récurrent dans la littérature du Moyen Âge, l'on pense par exemple à l'enlèvement du brachet dans le *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu. Finalement, malgré son caractère éminemment stéréotypé et générique ou grâce à lui, l'on constate que la gravure s'intègre avec beaucoup de cohérence dans son nouvel environnement où elle peut aisément faire l'objet d'une nouvelle lecture. Elle inaugure alors la deuxième partie du *Lancelot*, qu'elle présente essentiellement comme un roman de chevalerie.

Illustration spécifique

Les autres gravures de l'*editio princeps* ont été spécialement conçues pour cet imprimé ; elles en constituent le programme iconographique. Elles mettent en scène les personnages de l'œuvre dans des situations et épisodes que les lecteurs peuvent reconnaître.

La composition des illustrations doit également être observée. Ainsi, on distinguera les images « simples » et les images « complexes » ou synthétiques.

Images simples

Globalement, on peut considérer que trois des gravures du *Lancelot* relèvent de cette catégorie.

Le frontispice « général »

Il s'agit de la première gravure, qui préside l'ensemble de l'œuvre, les deux volumes. Elle occupe une pleine page et est nettement séparée du texte, contrairement aux autres, qui sont des frontispices secondaires, commençant chacune des parties et sont suivies des premières lignes du récit.

Cette image fournit certains renseignements traditionnellement donnés par l'*incipit*, à savoir l'identité des principaux personnages et le cadre spatio-temporel. Elle représente une salle de château ; le plafond en est partiellement visible avec des arcs et une clé de voûte ; sur les côtés, on aperçoit les chapiteaux de deux colonnes à feuilles. Au centre figure la Table Ronde où préside le roi Arthur, assis sur un trône au dossier imposant. Gauvain est à sa droite ; à sa gauche, le Siège Périlleux, vide, puis Lancelot du Lac. Arthur, Gauvain, le Siège Périlleux et Lancelot sont signalés par des phylactères. D'autres chevaliers, anonymes, sont attablés. La position centrale des personnages souligne leur importance dans le récit, et leur disposition pyramidale les met en avant et indique leurs relations hiérarchiques ; Arthur, couronné, occupe le sommet et semble plus grand que Gauvain et Lancelot, placés respectivement à sa droite et à sa gauche. À l'arrière-plan, se trouvent, debout, treize chevaliers en armure avec casques et écus. Au premier plan trois serviteurs s'affairent, portant des plats de nourriture ; entre leurs jambes, deux chiens, sans doute des lévriers, affublés de colliers luxueux. Dans la partie supérieure gauche, à une fenêtre, une

reine, sûrement Guenièvre, observe la scène, entourée de deux compagnes. Le sol est jonché d'herbe et de végétaux. L'illustration est encadrée par une bordure qui la met en valeur.

On peut estimer qu'il s'agit d'une gravure simple au sens où elle ne présente qu'une seule scène.

Le frontispice de la deuxième partie du *Lancelot*

Il en va de même pour la troisième gravure, celle que nous avons mentionnée plus haut comme un remploi exogène. En effet, elle ne présente qu'un événement, un duel dans un champ clos, mis en valeur par sa place centrale et par le cadre constitué par les barrières. Tout autour sont disposés des spectateurs du combat, et notamment, à gauche, des personnages tenant des feuilles. Ainsi, la simplicité de la composition n'entraîne pas nécessairement une simplicité de la signification et l'on peut y voir une mise en abyme. Comment ne pas penser en effet à la position du lecteur, spectateur des exploits du héros ? Ne peut-on y voir, au risque de la surinterprétation, un rappel de la mise en écrit des exploits des chevaliers d'Arthur selon la coutume instituée par le roi et dont il est fait mention à plusieurs reprises dans le roman ?

Le frontispice de la dernière partie (ou *Mort Artu*)

Bien que l'image soit nettement tripartite, elle peut néanmoins être considérée comme une image « simple » parce que les trois scènes représentées se rapportent au même épisode : la dénonciation de l'adultère de Lancelot et Guenièvre. En effet, la partie centrale présente quatre hommes en discussion. Il s'agit certainement de Gauvain et de ses frères ; c'est lui, sans doute, que l'on voit sur le lit, soutenant sa tête d'une main. Selon François Garnier, la main posée sous la joue exprime la douleur du personnage, et l'inclinaison de la tête traduit « un poids physique ou moral⁴⁴ ». L'interprétation est cohérente avec le récit, puisque Gauvain résiste longuement à la pression de ses frères et tente de les dissuader de dévoiler la trahison de Lancelot. Dans la partie gauche se trouvent deux hommes, le roi Arthur, que l'on reconnaît à la barbe et à la couronne, et, placé derrière lui, un homme qui lui parle à l'oreille. François Garnier indique qu'il s'agit d'une situation typique : « Le mauvais conseiller se place derrière celui auquel il murmure ses propos. [...] De profil, la bouche ouverte, il lui distille à l'oreille des suggestions perfides et pernicieuses⁴⁵. » C'est vraisemblablement Agravaïn, qui révèle à son oncle la liaison de Lancelot avec son épouse. Enfin, dans la partie supérieure droite, dans une chambre, une femme couronnée, la reine, est en conversation intime avec un homme, sans doute Lancelot. Nous avons là tous les ingrédients qui mèneront le royaume d'Arthur à sa destruction, et au premier plan les principaux artisans de la catastrophe.

⁴⁴ François GARNIER, *Le Langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'or, 1982, p. 181.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 107.

On a donc vu que, bien qu'elles ne présentent qu'un seul épisode, parfois décomposé en plusieurs scènes, ces illustrations n'étaient pas pour autant simplistes et qu'elles nécessitaient de la part du lecteur une certaine connaissance de l'œuvre et un travail d'interprétation.

Images synthétiques

Ces compétences sont encore plus nécessaires pour « lire » les autres gravures, « complexes », « composites » ou « synthétiques »⁴⁶, qui représentent plusieurs épisodes en les juxtaposant.

Le frontispice de la première partie du *Lancelot*

Cette illustration est constituée de la juxtaposition de quatre scènes : l'incendie du château de Trebbe qui occupe presque la moitié de la gravure et où l'on distingue également quelques soldats en armes, assurément des hommes de Claudas qui a commandité le saccage ; l'effroi du roi Ban devant son château promis à la ruine, douleur qui le terrassera quelques instants plus tard, malgré les tentatives de son valet de lui porter secours ; la reine Elaine agenouillée, suppliant la dame du Lac de lui rendre son enfant qu'elle emporte dans l'eau ; et enfin, dans l'angle supérieur gauche, deux femmes se font face, l'une couronnée, l'autre voilée, c'est la reine Elaine qui demande à l'abbesse de la faire nonne ; plus haut on aperçoit l'abbaye qu'elle fondera à la mémoire de son époux et où elle terminera ses jours, protégée de Claudas.

Le frontispice de la troisième partie de *Lancelot*

Sa composition est encore plus complexe, puisqu'on y dénombre au moins six épisodes distincts : les écus suspendus à l'arbre figurent l'aventure de la Fontaine du Pin ; à droite, un homme tient une femme par les bras. C'est peut-être Lancelot, car il porte le même chapeau que dans la scène de gauche, mais il nous est difficile d'affirmer que le personnage féminin est bien Guenièvre en l'absence de couronne. À gauche est représenté l'épisode de la demoiselle dans la cuve, aventure vainement tentée par Gauvain mais réussie par le personnage éponyme. Au premier plan, se déroule l'aventure la plus spectaculaire : le combat contre le dragon dans le cimetière (on aperçoit en effet aux pieds de Lancelot une pierre tombale et des croix matérialisant des sépultures). Dans la partie supérieure gauche se trouvent trois personnages difficilement identifiables, et enfin, on aperçoit des personnages dans les galeries : certaines femmes regardent le combat de Lancelot contre le serpent, d'autres le couple en tête à tête, et d'autres encore sont face à face ; ce sont peut-être des complotteurs ou « losengiers », jaloux du héros.

Le frontispice de la *Queste del Saint Graal*

⁴⁶ Nous empruntons cette appellation à Maud PÉREZ-SIMON : « l'image est synthétique, en rendant concomitants des événements qui se sont déroulés les uns après les autres » (voir « L'image narratrice dans le roman d'*Othobryen* », in Jean DEVAUX et Matthieu MARCHAL (dir.), *L'art du récit. L'activité de Jean de Wavrin et de son atelier*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque du XV^e siècle », 2018, p. 336).

Cette dernière gravure de notre classement présente une nouvelle fois la Table Ronde, mais elle occupe une place moins importante. En effet, tandis que sur le premier bois, elle était placée au centre, elle ne remplit plus que les deux tiers de la composition, clairement délimités par une colonne. Le roi Arthur est toujours présent, cependant, il n'est plus de face : il est tourné vers Galaad, le seul personnage qui bénéficie d'un phylactère. Un autre sert à désigner le « saint graal », posé sur la table. On retrouve le graal dans l'angle supérieur droit, devant lequel un homme est à genou en position de prière. La scène centrale est une scène de repas où interviennent des serviteurs accompagnés d'un lévrier. L'image présente deux autres scènes : un chevalier sur sa monture accompagné d'un homme à pied. Son identification a dû poser problème puisque le phylactère est demeuré vide ; le piéton est visiblement un homme vénérable, en témoignent sa tenue et sa barbe. Il s'agit de Galaad, emmené à la cour d'Arthur par un « preudhomme ». Peut-être le phylactère est-il laissé vide parce que le nom du personnage n'est révélé à la cour que lorsque le « preudhomme » le fait asseoir sur le Siège Périlleux, sur lequel, quelques instants avant son avènement, apparaît l'inscription mentionnant son nom. Enfin, dans l'angle supérieur gauche se déroule un adoubement, sans doute celui de Galaad.

Ainsi, malgré leur petit nombre, les gravures de *l'editio princeps* offrent une grande variété d'interprétations. Elles ont également différentes valeurs.

Valeurs des illustrations

Valeurs de seuils

Placées à des endroits stratégiques des volumes, les gravures relèvent de ce que Gérard Genette appelle le *péritexte éditorial*, constitué de « toute cette zone du péritexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement et plus exactement, de l'édition, c'est-à-dire du fait qu'un livre est édité, et éventuellement réédité, et proposé au public sous une ou plusieurs présentations plus ou moins diverses⁴⁷ ». Elles participent de la structuration de l'œuvre en jouant le rôle de « bornes visuelles⁴⁸ », elles « remplissent une fonction de régie visuelle en clarifiant la structure du texte⁴⁹ », et en même temps de « charnière[s] narrative[s]⁵⁰ » : elles servent à séparer les livres tout en les liant par leur unité stylistique due au fait qu'elles proviennent du même atelier mais aussi qu'elles sont encadrées, dans les deux volumes, par les mêmes bordures, et ce même si l'on constate que les bordures latérales permutent d'un volume à l'autre. Elles sont donc facteurs de cohérence ou de cohésion par leur forme, mais aussi par leur fond, puisqu'on y trouve les mêmes personnages (Arthur, Lancelot) ou types de personnages (des chevaliers), des scènes identiques (des combats

⁴⁷ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points », 1987, p. 21.

⁴⁸ Louis-Gabriel BONICOLI, *Synthèse, op. cit.*, p. 305.

⁴⁹ Sandrine HÉRICHÉ-PRADEAU et Maud PÉREZ-SIMON, « Du texte à l'image et de l'image au texte : en pratique et en théorie », in Sandrine HÉRICHÉ-PRADEAU et Maud PÉREZ-SIMON (dir.), *Quand l'image relit le texte - Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 33.

⁵⁰ Irène FABRY-TEHRANCHI, art. cité, p. 171

ou les scènes de repas à la Table Ronde dans les gravures 1 et 5). Certains éléments picturaux sont également repris, comme les lévriers (gravures 1 et 5).

Valeurs programmatique et mnémotechnique

Par ailleurs, elles servent à « conditionner la lecture⁵¹ » en présentant et rassemblant les éléments (personnages, scènes ou épisodes) jugés importants. Certaines d'entre elles sont « synthétiques », ce sont les images complexes mentionnées plus haut ; en effet, elles « s'efforce[nt] d'annoncer le contenu global du livre et joue[nt] en quelque sorte le rôle d'une table des matières imagée. Ces images peuvent être dites préliminaires [...] dans le sens matériel du terme, puisqu'elles se situent le plus souvent au premier ou dans les premiers folios du manuscrit⁵² », elles fonctionnent à la manière de bandes-annonces du roman qui en juxtaposent des épisodes de manière non chronologique. Elles ont ainsi une valeur proleptique puisqu'elles précèdent le texte qu'elles sont censées représenter. Cependant, nous l'avons vu, elles ne sont pleinement intelligibles que si l'on connaît vraiment et précisément le contenu de l'œuvre. Par conséquent, elles ne peuvent être véritablement interprétées qu'après la lecture, de manière rétrospective, ce qui leur confère un rôle mnémotechnique : elles servent à mémoriser ou plutôt à remémorer⁵³, en soulignant les passages mémorables, c'est-à-dire les passages-clés ou considérés comme tels, qu'elles mettent en lumière.

Valeur interprétative ou explicative

Le choix des gravures et de leur contenu est enfin le reflet d'une lecture du texte, elles témoignent de sa réception et de son interprétation et entrent dans le cadre, comme le relève Maud Pérez-Simon, de « la fonction de régie [qui] inclut le choix des éléments racontés (et des événements exclus), le choix des éléments iconographiques, la vitesse de narration (une scène peut être détaillée ou évoquée sommairement) ainsi que la fréquence (un même événement peut être raconté plusieurs fois⁵⁴ ». Elle ajoute que « l'image remplit la fonction symbolique du narrateur en suggérant les connotations d'un épisode⁵⁵ ». Partant du principe, selon des recherches récentes, que « l'image relit le texte⁵⁶ », il nous faut revenir aux gravures pour y déceler les traces de l'interprétation dont elles sont porteuses. Elles peuvent ainsi recevoir une nouvelle

⁵¹ Louis-Gabriel BONICOLI, *Synthèse, op. cit.*, p. 311.

⁵² Hélène TOUBERT, « Formes et fonctions de l'enluminure », *Histoire de l'édition française, op. cit.*, p. 121.

⁵³ Sur la « fonction remémorative de l'image », voir Jérôme BASCHET, « Introduction : l'image-objet », in *L'Image. Fonctions et usage des images dans l'Occident médiéval*, Actes du 6^e « International Workshop on Medieval Societies », Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992), sous la direction de Jérôme BASCHET et Jean-Claude SCHMITT, Paris, Le Léopard d'or, coll. « Cahier », 1996, p. 8.

⁵⁴ Maud PÉREZ-SIMON, « L'image narratrice dans le roman d'*Othovyen* », in Jean DEVAUX et Matthieu MARCHAL (dir.), *L'art du récit. L'activité de Jean de Wavrin et de son atelier, op. cit.* p. 333.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 338.

⁵⁶ Sandrine HÉRICHÉ-PRADEAU et Maud PÉREZ-SIMON (dir.), *Quand l'image relit le texte - Regards croisés sur les manuscrits médiévaux, op. cit.*

lecture qui approfondit la précédente. Par exemple, le tout premier frontispice témoigne d'une certaine vision des personnages et contient des indices sur le roman qu'il inaugure. Le roi Arthur y est en nette position de supériorité par sa place centrale, par le phylactère qui indique son statut, sa fonction, « roy », mais aussi par sa taille (il est plus grand que Gauvain et Lancelot) et, outre sa barbe, signe de son caractère vénérable, il porte les attributs royaux traditionnels, les *regalia*, constitués par la couronne, le collier et la chape d'hermine. Son langage corporel est également significatif. Il est montré de face, une position que François Garnier juge rare et « réservée aux représentations dites en majesté ; la position de face correspond [selon lui] à un état durable et parfait⁵⁷ ». Les mains d'Arthur doivent également être observées : on remarque en effet que l'index de sa main droite, tendu, est posé sur le pouce de la main gauche. Il semble appuyer gestuellement une énumération ou une démonstration. Ces éléments contribuent à la majesté du roi et illustrent son autorité. Le Siège Périlleux, vacant, symbolise une quête à venir dont le roi est partiellement le prescripteur (son rôle varie selon les rédactions, et dans l'*editio princeps* Arthur la subit plus qu'il ne la commande). Quant à Lancelot, sa position appelle aussi quelques remarques. Il est représenté, pour ainsi dire, en « plan américain », puisqu'on le voit jusqu'à mi-cuisses tandis que Gauvain n'est visible que jusqu'à la taille ; cela modifie la perspective et montre son éloignement. Peut-on voir là les indices de la séparation à venir de Lancelot et Arthur ? En effet, c'est la liaison du héros avec la reine qui non seulement le disqualifie de la quête mais aussi le brouille avec le roi. Le Siège Périlleux, par sa vacance, a donc une forte charge symbolique.

On peut en dire autant à propos de la quatrième gravure, et plus précisément au sujet de la représentation de l'épisode de la demoiselle à la cuve. Etudiant *Othoyen*, Maud Pérez-Simon affirme qu'« il est rare de voir un personnage nu, debout, en action, dans les miniatures médiévales⁵⁸ » et elle interprète ce parti pris de l'illustrateur comme le signe de la lubricité du personnage. Ici, bien que le personnage dénudé ne soit pas Lancelot, il semble bien que l'accusation de lubricité puisse lui être imputée, comme le font d'ailleurs les religieux qu'il rencontre au cours de ses pérégrinations, car c'est non seulement ce qui le rend indigne de la quête du Graal mais aussi ce qui entraîne la dévastation du royaume d'Arthur.

Au terme de cette courte étude, il apparaît bien que Roger Laufer a raison d'écrire que l'éditeur de texte ne doit pas hésiter « à se faire iconographe⁵⁹ », car loin d'être les éléments accessoires auxquelles on les a longtemps réduites, les images enrichissent la lecture du texte au même titre que le texte permet la lecture des images⁶⁰.

⁵⁷ François GARNIER, *Le langage de l'image...*, *op. cit.*, p. 124.

⁵⁸ Maud PÉREZ-SIMON, « L'image narratrice dans le roman d'*Othoyen* », art. cité, p. 342.

⁵⁹ Roger LAUFER, *Introduction à la textologie...*, *op. cit.*, p. 77.

⁶⁰ « Texte et image constituent l'un pour l'autre une clé de lecture » (Jean WIRTH, « Au-delà de l'illustration. Réflexions sur le rapport texte-image dans l'art médiéval », *Au-delà de l'illustration. Texte et image au Moyen Âge. Approches méthodologique et pratique*, Zurich, Chronos, 2009, p. 19).