L'illustration marginale d'un ouvrage profane : étude du manuscrit Paris, *Bibliothèque nationale de France*, français 95, xiii^e siècle (1290)

Irène Fabry-Tehranchi

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cem/13848>

DOI : 10.4000/cem.13848

ISSN : 1954-3093

Éditeur

Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre

Référence électronique

Irène Fabry-Tehranchi, « L'illustration marginale d'un ouvrage profane : étude du manuscrit Paris, *Bibliothèque nationale de France*, français 95, xiii^e siècle (1290) », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], 19.1 | 2015, mis en ligne le 10 juin 2015, consulté le 22 septembre 2022.
URL : <http://journals.openedition.org/cem/13848> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cem.13848>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2022.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions
4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

L'illustration marginale d'un ouvrage profane : étude du manuscrit Paris, *Bibliothèque nationale de France*, français 95, xiii^e siècle (1290)

Irène Fabry-Tehranchi

- 1 Comme l'ont montré les travaux de Lilian Randall¹, Michael Camille² ou Jean Wirth³, la décoration marginale des manuscrits gothiques est nettement plus fréquente dans les ouvrages religieux que dans les œuvres profanes, même quand ces dernières font l'objet d'une illustration riche et développée. Si la présence de figures grotesques et de scènes

parodiques dans les marges des manuscrits liturgiques contraste avec le caractère sérieux de leurs illustrations principales, souvent d'inspiration biblique, qu'en est-il du rapport entre l'illustration des textes romanesques et les scènes marginales qui les accompagnent dans les manuscrits enluminés ?

- 2 Le manuscrit PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, français 95 a été réalisé dans le diocèse de Thérouanne à la fin du XIII^e siècle, peut-être pour Guillaume de Termonde (1248-1312), le fils cadet de Guy de Dampierre, dont les armes d'or au lion de sable à bande de gueules sont représentées au début de la *Queste* dans NEW HAVEN, *Yale University*, Beinecke Library 229 fol. 187, avec lequel fr. 95 forme sans doute un tout, pour le comte de Flandre lui-même, ou pour d'autres membres de sa famille⁴. Fr. 95 comprend l'*Estoire del saint Graal*, le *Merlin*, sa *Suite Vulgate* ainsi que les *Sept sages de*

Rome et la *Pénitence Adam*, les deux derniers textes comprenant seulement une illustration frontispice.

- 3 La richesse iconographique de *BnF* fr. 95 est exceptionnelle et couvre à la fois la nature et le nombre de ses illustrations. Avec 120 miniatures et initiales historiées pour le *Merlin* et la *Suite Vulgate*, fr. 95 est comme BONN, *Universitäts- und Landesbibliothek*, S 526 (réalisé à Amiens vers 1286) un des manuscrits les plus abondamment illustrés de ces textes, d'autant qu'un grand nombre de ses miniatures sont formées de deux registres, ce qui permet de multiplier le nombre de scènes représentées. Seul LONDRES, *British Library*, Additional 10292 – réalisé vers Saint-Omer, Tournai ou Gand en 1316 – présente un programme iconographique plus développé, avec 176 miniatures pour le *Merlin* et sa suite.
- 4 Or, dans toute la tradition manuscrite de ces textes, qui comptent plus d'une cinquantaine de manuscrits, *BnF* fr. 95 est l'ouvrage dont la décoration marginale est la plus élaborée. Il s'y développe, en effet, des saynètes marginales qui ne sont pas limitées aux pages frontispices, comme dans LONDRES, *British Library*, Add. 10292 ou COLOGNY, *Bodmer* 147 (réalisé en France vers 1300). Ainsi le manuscrit de TOURS, *Bibliothèque municipale*, 951, qui a été enluminé par le maître Hospitalier et par un autre artiste méditerranéen vers 1290, et dont l'illustration demeure inachevée, présente une décoration marginale disséminée dans l'ensemble des pages illustrées, mais elle se limite à la figuration d'éléments végétaux ou de monstres hybrides dans le développement des antennes. Enfin le décor marginal de PARIS, *BnF*, fr. 19162 – produit vers Saint-Omer ou Théroouanne dans les années 1280 – est relativement varié et développé, mais il n'atteint pas la complexité de celui de fr. 95.
- 5 Une étude iconographique de *BnF* fr. 95 concentrée sur la partie concernant le *Merlin* et sa suite permettra d'examiner la relation entre l'illustration du texte, qui se focalise sur l'histoire de Merlin et les aventures guerrières du jeune roi Arthur, et les scènes de jeu ou de combat développées en marge de ce manuscrit. Après avoir dressé un panorama de l'iconographie marginale du *Merlin* de fr. 95, nous examinerons le fonctionnement des illustrations marginales et les liens structurels, sémantiques et symboliques qu'elles entretiennent, en relation ou non avec les miniatures principales, au sein du système figuratif hiérarchisé de ce manuscrit enluminé⁵.

L'iconographie marginale du *Merlin* de *BnF* fr. 95 : essai de typologie

- 6 *BnF* fr. 95 est un manuscrit imposant de 394 folios, mesurant, 47 x 33,2 cm, écrit sur deux colonnes de 38 à 40 lignes de hauteur. Dans cet ouvrage, le *Merlin* et sa suite comprennent respectivement 15 et 105 miniatures. L'illustration présente une grande variété de formats : cela va des miniatures d'une hauteur de 5 à 12 unités de réglure [UR] de la largeur d'une colonne sur un ou deux niveaux suivis d'une lettre champie – une initiale d'or sur fond bleu et rose –, aux miniatures de la largeur d'une demi-colonne, suivies d'une lettre champie, d'une initiale peinte ou d'une lettrine filigranée, pour finir avec les initiales historiées (5 à 6 UR). La multiplication des différents formats d'illustration que l'on trouve dans fr. 95 est assez rare dans la tradition manuscrite du *Merlin*, où le format des images, miniatures ou initiales historiées, est généralement homogène, à l'exception des frontispices.

- 7 L'analyse stylistique réalisée par Alison Stones a montré que deux artistes ont contribué à l'illustration de fr. 95 et de Yale 229, avec lequel il forme sans doute un tout. Un maître peintre a exécuté trois quarts des illustrations et un assistant s'est chargé des plus petites miniatures et des initiales historiées⁶. Leur travail diffère par le rendu des figures humaines, notamment les visages et la chevelure. Ils se distinguent aussi par leur traitement des armes et des armures : les heaumes du maître peintre sont coniques et ont des fentes rectangulaires, tandis que celles de l'assistant se terminent en forme de trèfle. Le maître peintre produit des drapés plus sophistiqués, tandis que l'assistant aime représenter les ouvertures par des arches de profil et dessine des tours rondes aux toits polygonaux.
- 8 Dans BnF fr. 95, le degré de décoration marginale coïncide généralement avec la place de l'illustration dans la hiérarchie des formats disponibles, les initiales historiées et les miniatures d'une demi-colonne étant les moins susceptibles de se prolonger en antennes servant de support aux *marginalia*. L'ornementation marginale figurée va des personnages hybrides, situés au bout des antennes, au développement de saynètes, impliquant plusieurs personnages prenant appui sur les montants inférieurs et supérieurs des prolongements marginaux. Outre la densité des illustrations, la présence systématique d'antennes prolongeant les miniatures, réalisées avec de l'or et de la couleur, principalement le rose et le bleu, comme pour les initiales champies, mais aussi le rouge et le vert, et leurs *marginalia* font de fr. 95 un exemplaire romanesque d'une richesse exceptionnelle. Comme le rappelle Alison Stones, dans la plupart des manuscrits enluminés écrits en français, ce traitement est réservé aux pages frontispices. L'adoption de miniatures composées de deux registres est aussi caractéristique de fr. 95 : parmi tous les manuscrits du cycle du Graal, seul COLOGNY, Bodmer, 147 utilise cette technique⁷.
- 9 Dans BnF fr. 95, la plupart des illustrations du *Merlin* et de sa suite font l'objet d'une ornementation marginale, ce qui est exceptionnel. De façon générale, comme les miniatures principales, une bonne partie des scènes marginales de fr. 95 représente les personnages et activités du monde courtois, miroir de l'univers familial des destinataires de l'œuvre, dames et chevaliers de la cour de Flandre, pour lesquels sont représentés chasses et joutes chevaleresques, ou encore divertissements musicaux.

Omniprésence des scènes de combat

- 10 Un bref survol iconographique montre que les scènes marginales militaires ou de combat sont les plus nombreuses : environ une quarantaine dans le *Merlin* et sa suite, elles accompagnent un tiers des illustrations. Les combats d'hommes en armes sont les plus fréquents⁸, mais on peut aussi compter les disputes, où des protagonistes en viennent aux mains, les affrontements d'animaux, ou encore la représentation d'un personnage isolé, qu'il s'agisse d'un soldat ou d'un porte-drapeau (fol. 156v°, 238v° et 280v°).
- 11 Les marges de fr. 95, comme celles de Yale 229, donnent à voir des combats entre hommes et animaux, ou entre représentants d'une même espèce, ainsi que différents types de mélanges entre les espèces, notamment à travers la représentation d'hybrides (fig. 1 à 5)⁹. La mise en scène de ces figures grotesques fonctionne comme parodie des joutes chevaleresques et des affrontements militaires qui tiennent une place essentielle dans l'illustration principale du *Merlin* et de sa suite.

Fig. 1 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 171v°.

Fig. 2 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 177v°.

Fig. 3 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 326.

Fig. 4 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 330v°. Fig. 5 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 297.

Mise en scène de la musique et des jeux

- 12 La deuxième catégorie la plus représentée, avec une trentaine d'occurrences, est celle de la musique, des jeux et des acrobaties – de la danse aux échasses et au jonglage –, des activités souvent combinées qui accompagnent un quart des illustrations. Pour Martine Clouzot, l'iconographie des animaux et hybrides musiciens est une image du désordre et vaut comme figuration diabolique¹⁰. Le jongleur musicien est omniprésent dans les marges des manuscrits, notamment religieux et didactiques, même s'il est condamné par les théologiens, les moralistes et les prédicateurs, qui lui reprochent son utilisation du corps, du mouvement et du bruit¹¹. Certes, les jongleurs peuvent aussi être impliqués dans la dévotion chrétienne dans le cadre des drames liturgiques, et même le monastère n'est pas totalement hermétique à la culture instrumentale¹². Différents instruments de musiques sont utilisés : cornemuses et trompettes, flûtes et luths, tambourins ou orgues portatifs, dont jouent aussi bien des hommes que des animaux et des hybrides.
- 13 L'*instrumentarium* médiéval établit une hiérarchie des instruments du haut et du bas, une forme de « spatialisation du volume sonore »¹³. Les marges de *BnF* fr. 95 comportent des hauts instruments comme les tambours, les cornemuses et les trompettes (fig. 6 et 7), utilisés en plein air, qui sont du côté du pouvoir.

Fig. 6 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 311.

Fig. 7 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 205.

- ¹⁴ Associés à l'excès et à l'orgueil, ce sont ceux que l'on rencontre principalement en enfer¹⁴. Les bas instruments comme le luth, la vièle (fig. 8) ou l'orgue (fig. 9) servent pour la musique d'intérieur.

Fig. 8 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 125v°.

Fig. 9 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 273.

- ¹⁵ Renvoyant à l'idéal chrétien d'humilité, ils relèvent plutôt du domaine « du savoir et de la parole énoncée »¹⁵. Certains musiciens marginaux interagissent parfois directement avec le sujet de l'illustration principale : des anges musiciens entourent ainsi la représentation du Trône de grâce dans la miniature frontispice de l'*Estoire* de fr. 95 fol. 1¹⁶, alors que dans la *Suite Vulgate*, des trompettistes hybrides annoncent le retour du roi Brangoire à Estrangorre, ainsi que la bataille contre les Saxons au pont de la Surne

(fig. 7, Pl. 966-969). Tandis que les trompettes sont utilisées sur le champ de bataille ou lors des fêtes courtoises ou urbaines¹⁷, la vièle permet l'accompagnement de la voix, qu'il s'agisse du chant ou du récit, tandis que la flûte et le tambourin – fait de peau tendue, il produit une musique considérée comme « charnelle » et non spirituelle¹⁸ – sont les instruments de prédilection pour l'accompagnement de la danse (fig. 10 et 11)¹⁹.

Fig. 10 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 324v°.

Fig. 11 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 152.

- ¹⁶ Enfin, dans fr. 95, les animaux sont aussi impliqués dans des jeux parfois cruels (fig. 12)²⁰, qui constituent peut-être le pendant populaire de la chasse à courre en tant que divertissement aristocratique.

Fig. 12 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 321.

Récurrence et polysémie du motif de la chasse

- ¹⁷ La chasse, qui constitue un des thèmes les plus fréquents des « marges à drôleries »²¹, est présente dans les marges d'une vingtaine de folios de fr. 95. On y trouve aussi bien des chasses à courre (fig. 13) que des chasses à l'arc (fig. 14) ou les activités de fauconnerie et la mise en place de pièges pour capturer des oiseaux (fig. 15 et 16), ce qui implique une hiérarchisation et renvoie à des distinctions sociales.

Fig. 13 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 152.

Fig. 14 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 297v°. Fig. 15 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 261v°. Fig. 16 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 334v°.

- ¹⁸ La récurrence de ce motif dans *BnF* fr. 95 peut être liée au contexte de la cour de Flandre, où la chasse constitue une importante activité nobiliaire qui bénéficie de la proximité des riches forêts de Brabant, du Hainaut et de Hollande²². Cependant, la chasse constitue aussi une activité symbolique se prêtant à une lecture allégorique²³.

Exhibition de la nudité et figuration des êtres démoniaques

- 19 La nudité, dont les représentations sont aussi nombreuses que les scènes de chasse, est une catégorie particulière en ce qu'elle peut être combinée avec tous les autres types de représentations. Omniprésent dans l'art médiéval, le nu fait l'objet d'une pluralité d'usages et de significations²⁴. Figurés dans des postures souvent contorsionnées, certains nus de fr. 95 témoignent de l'influence de l'art antique²⁵. Au folio 158v° (fig. 17), les marges d'une des scènes représentant Arthur tirant l'épée de l'enclume présentent ainsi deux figures nues, celle d'un enfant dans le registre supérieur et celle d'un jeune homme dans la marge inférieure²⁶.

Fig. 17 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 158v°.

- 20 Dans ce cas, les nus ne sont pas clairement sexualisés, bien qu'il s'agisse plutôt de figures masculines. En contraste avec les représentations omniprésentes de chevaliers en armes, ces nus, à caractère androgyne, interrogent l'importance des distinctions et des identités sexuelles dans la société contemporaine²⁷. Au niveau supérieur de l'image, l'enfant nu, dont le sexe n'est pas apparent, empoigne une tête féminine et une tête masculine, ce qui renforce l'ambiguïté concernant sa sexualité, tandis que la pilosité ajoutée au niveau des *genitalia* du jeune homme, représenté dans la marge inférieure, laisse indécise son appartenance sexuelle. La mise en relation de ces figures marginales avec la révélation miraculeuse de l'élection d'Arthur pourrait souligner la dimension initiatique que revêtent l'épreuve de l'épée et la révélation identitaire à laquelle elle aboutit. Dans fr. 95, cela fait l'objet d'une remarquable mise en série d'images narratives qui démontrent la légitimité d'Arthur, tout en soulignant la persévérance qu'il doit montrer face à la réticence des barons bretons à accepter pour souverain l'élu

de Dieu quand il s'agit de l'enfant adopté par Antor, même si Merlin révèle ensuite qu'Arthur est le fils caché (et illégitime) d'Uterpandragon.

- 21 Figurés dans des positions plus ou moins obscènes (fig. 18), certains êtres nus de *BnF* fr. 95 sont investis de caractères monstrueux.

Fig. 18 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 215v°.

- 22 Présentant une tête poilue et monstrueuse, parfois dotée de cornes (fig. 19 et 20), ils rappellent les démons qui président à la naissance de Merlin (fr. 95, fol. 113v°).

Fig. 19 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 190v°.

Fig. 20 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 199v°.

- 23 Ils sont souvent persécutés et associés à des figures démoniaques qui les torturent (fig. 21 et 22).

Fig. 21 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 209v°.

Fig. 22 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 226v°.

- ²⁴ Ils peuvent alors constituer une représentation allégorique du sort de l'âme des pécheurs soumis aux tourments de l'enfer après avoir succombé aux dérives de l'obscénité ou de la luxure²⁸.

Complexité des relations entre les sexes

- ²⁵ Dans fr. 95, les marges du *Merlin* et de la *Suite Vulgate* présentent une dizaine de scènes relatives aux relations entre les sexes ou à la sexualité, comme des personnages enlacés (fig. 23).

Fig. 23 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 345.

- 26 Elles explorent des motifs tels que l'inversion des rapports entre les sexes ou la représentation humoristique d'hommes ou de femmes se livrant à des activités réservées à l'autre sexe²⁹. On relève ainsi la parodie de combat à la lance qui montre l'affrontement d'un homme et d'une femme armée d'une quenouille (fig. 24), ou la représentation d'un homme dévidant la laine tandis que sa compagne manie la quenouille et le fuseau (fig. 25)³⁰.

Fig. 24 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 226. Fig. 25 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 339v°.

- 27 La scène où un homme pousse une femme dans une brouette (fr. 95, fol. 209v°), coïncidant avec l'arrivée du jeune chevalier Sagremor en Angleterre, reprend un motif décliné avec de nombreuses variations aussi bien dans *BnF* fr. 95 que dans de nombreux autres manuscrits³¹. Dans l'*Estoire del saint Graal*, le motif est associé à la représentation d'une dame perçant littéralement d'une flèche le cœur de son amant agenouillé devant elle, une scène qui peut se lire comme la critique d'un monde courtois où l'amant est

présenté comme la victime soumise et consentante d'une dame adorée et toute puissante (fig. 26)³².

Fig. 26 – PARIS, BnF, fr. 95, fol. 24v°.

- 28 À l'inverse, E. Moore a montré que la femme poussée dans une brouette subit la punition infligée selon le droit coutumier aux commères et aux femmes non soumises à leur mari³³. Les deux scènes marginales permettent alors de réfléchir sur la nature des rapports entre les sexes, sur les jeux de pouvoir à l'œuvre dans les relations amoureuses, et sur la transgression, le châtement et la réhabilitation de la hiérarchie sociale.
- 29 Ces deux représentations marginales focalisées sur les relations entre hommes et femmes interviennent au cours d'un épisode guerrier, l'affrontement contre Tholomé, où un miracle permet au roi païen Evalac d'obtenir la victoire et entraîne sa conversion³⁴. Dans cette perspective, la représentation de la flèche d'amour peut se lire sur le plan courtois mais aussi religieux comme image de la conversion. Enfin, l'humiliation de la femme placée dans la charrette amène à réfléchir sur la valeur à la fois chrétienne et courtoise de l'humilité, puisqu'elle rappelle le sacrifice du chevalier et amant Lancelot, prêt à subir le déshonneur le plus infâme par amour pour sa dame. La punition de la transgression féminine amène aussi à s'interroger sur la nature de la faute commise et le renversement de valeurs qui s'opère lors de la conversion d'Evalac. En effet, l'*Estoire* insère après le miracle et avant le baptême d'Evalac une analepse qui raconte comment dans sa jeunesse, Sarracinte a été secrètement baptisée (Pl. 129-143). Elle a ainsi devancé son mari en adoptant la religion chrétienne, même si elle ne l'a jamais pratiquée ouvertement. La compréhension des motifs marginaux d'apparence courtoise ou misogyne gagne donc d'une confrontation avec le texte qu'ils accompagnent, soulignant la complexité de leur fonctionnement et des interprétations auxquelles ils se prêtent.
- 30 Au folio 254 (fig. 27), un *magister* se détourne du livre placé sur son pupitre pour contempler une jeune femme tentatrice qui s'avance vers lui, une couronne de fleurs à la main.

Fig. 27 – PARIS, BnF, fr. 95, fol. 254.

- 31 Parmi les différents éléments marginaux représentés sur cette page, un phénomène d'écho apparaît dans la représentation dans la marge supérieure d'un lapin sautant sur un chien. Le motif, peut être ici investi des connotations sexuelles associées au terme de « connin »³⁵, en conjonction avec la scène courtoise du bas de page. L'élément féminin prend ici l'initiative et la direction du jeu amoureux. Les marges des manuscrits médiévaux ne distinguent pas systématiquement les représentations des lièvres et des lapins³⁶, mais la scène marginale relève de la figure du monde renversé³⁷, d'autant plus que le lièvre est un animal associé dans les bestiaires à la couardise. Ces différents niveaux de lecture peuvent enrichir la compréhension d'autres mises en scène de chiens et de lapins dans les marges de ce manuscrit, où traditionnellement c'est le chien qui pourchasse le lapin (fig. 28).

Fig. 28 – PARIS, BnF, fr. 95, fol. 251.

- 32 La miniature principale du folio 254 montre un affrontement militaire : la bataille de Trèbes, où Arthur, Ban et Bohort affrontent les troupes de Claudas et de ses alliés assiégeant la ville. On note cependant la représentation d'Elaine et Evaine, les reines de

Bénoïc et de Gaunes, qui observent le combat depuis les murailles de la cité, et envoient un messenger s'enquérir de l'identité des soldats venus à leur secours. Cette situation complexifie l'humour misogyne de la représentation marginale : alors que dans celle-ci la femme distraie le sage de ses poursuites intellectuelles, la bataille de Trèbes, certes motivée par la revendication d'une ville et de terres envahies par l'usurpateur Claudas, fait aussi de la prouesse guerrière une action galante conforme à l'éthique chevaleresque, même si les questions féodales et lignagères l'emportent sur les subtilités de l'amour courtois. La victoire du camp d'Arthur est célébrée par la réunion de Ban et Bohort avec leurs femmes, de « jones dames et de molt grant biauté », ce qui aboutit à la conception de Lancelot :

« Cele nuit monstrent li .II. roi grant amour a lor femes come cil qui molt les amoient. Et cel soir ce dist li contes, conchut la roïne Helayne, qui fu feme au roi Ban, un enfant. » (Pl. 1215-1216)

- 33 Pour E. Moore³⁸, la mise en scène de dames courtoises dans l'illustration de *BnF* fr. 95, souvent combinée à l'insertion d'éléments héraldiques, qui soulignent l'importance accordée aux pages concernées, témoigne du souci de la noblesse pour une conduite morale. La représentation des femmes dans les marges est étroitement liée au texte et aux images principales. Elle souligne les leçons concernant le lignage et l'amour courtois. Dans les marges de fr. 95, les femmes occupent une plus grande variété de rôles que dans les manuscrits religieux enluminés par les mêmes artistes. Cependant, une certaine misogynie est toujours perceptible dans des scènes humoristiques de monde à l'envers. On trouve dans les marges de fr. 95 à la fois des modèles de comportement courtois et la parodie de différents types sociaux.

Figuration et interprétation des fables et allégories

- 34 Les représentations allégoriques ou renvoyant aux fables ou à la mythologie sont moins d'une dizaine dans *BnF* fr. 95. Dans *Yale* 229, qui forme un tout avec fr. 95, se trouvent quatre scènes marginales incluant la figure de Renart³⁹, mais celui-ci est totalement absent des marges de notre manuscrit. On note cependant la figuration de quatre vices aux quatre coins du folio 134 (fig. 29)⁴⁰, qui illustre la rencontre du jeune roi Pandragon et de Merlin.

Fig. 29 – PARIS, BnF, fr. 95, fol. 134.

- 35 Ce dernier, qui cherche à se faire connaître auprès des fils du roi Constant, Uter et Pandragon, après leur retour en Grande-Bretagne, se présente comme un homme de bien puis sous sa propre apparence. Cela décontenance les conseillers de Pandragon et permet à Merlin d'attirer l'attention et les faveurs du roi (Pl. 657-659)⁴¹. Les allégories figurées au folio 134 représentent la Colère ou le Désespoir – une femme qui s'arrache les cheveux –, la Luxure – une femme ou une courtisane se regardant dans un miroir⁴² –, l'Avarice – qui verse des deniers dans un coffre – et la Gourmandise – buvant d'une écuelle et tenant un broc à la main⁴³.
- 36 Le choix de ces quatre vices pour accompagner cet épisode ne va pas de soi. S'agit-il à travers la sagesse de Merlin d'éduquer les jeunes princes récemment investis du gouvernement du royaume de Bretagne ? Merlin sert de conseiller politique mais aussi moral et spirituel, et c'est lui qui accompagnera les derniers moments d'Uterpandragon et lui permettra d'obtenir une « bonne mort » (Pl. 749-755). Il pourrait aussi s'agir d'un avertissement à l'égard de la figure ambivalente du fils du diable qui tient de son père le don de métamorphose et l'utilise parfois dans des circonstances problématiques : pour amadouer Uter et Pandragon, il se déguise ainsi en messager de l'amante d'Uter (Pl. 663-667), et il n'hésite pas à introduire Uter dans le lit de la duchesse Ygerne, même si cela rend possible la conception d'Arthur (Pl. 722-728).
- 37 La mise en système de ces figures allégoriques sur le même folio favorise leur reconnaissance, mais ne va pas toujours de soi quand il s'agit d'un motif isolé. Ainsi des compositions similaires réapparaissent régulièrement dans les marges de fr. 95, et l'on pourrait se demander s'il s'agit parfois simplement de scènes de la vie quotidienne comme boire (fig. 30 et 31) ou se coiffer (fig. 32), plutôt que de gestes codés dont la lecture est nécessairement symbolique.

Fig. 30 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 159v°. Fig. 31 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 190v°. Fig. 32 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 295v°.

- 38 La contextualisation textuelle et visuelle du motif peut aider à son interprétation et la concentration que l'on observe au folio 134 va dans le sens d'une interprétation allégorique des figures concernées.
- 39 La relation entre la représentation marginale de ces figures allégoriques et le sujet du texte et de la miniature principale ne va pas non plus de soi, même si dans le cas de la rencontre entre Yvain et Bianne, qui se désespère de l'inégalité du combat qui met en

danger la vie de son ami Enadain, le chevalier nain (Pl. 1643-1644), l'accablement de la jeune femme, qui s'arrache les cheveux, est relayé par celui d'une figure nue qui adopte la même posture en marge du texte (fig. 33).

Fig. 33 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 350.

- 40 Dans le cas de Bianne, la colère ou le désespoir, qui prennent une expression stéréotypée, soulignent l'intensité de ses émotions, qui constituent une réaction face à une situation ponctuelle. Cette stratégie permet à la demoiselle d'attirer l'attention d'Yvain et de l'apitoyer pour qu'il vienne à l'aide d'Enadain. Comme dans les marges du folio 267v° (fig. 34), il ne s'agit pas nécessairement d'une caractérisation morale du personnage suggérant la mise en péril du salut de son âme.

Fig. 34 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 267v°.

- 41 La question de l'interprétation allégorique de certaines scènes se pose aussi à l'occasion de certains combats représentés dans les marges de fr. 95, notamment quand les adversaires en viennent aux mains (fig. 35 et 36).

Fig. 35 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 149v°. Fig. 36 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 269.

- 42 Faut-il considérer ces altercations comme de simples disputes ou y voir la représentation allégorique de la Discorde ? Souvent les *marginalia* peuvent faire l'objet d'une double lecture, à la fois sérieuse et humoristique voire subversive.
- 43 Il est cependant significatif que les jeux, qui figurent régulièrement dans les marges des manuscrits enluminés⁴⁴, soient à plusieurs reprises associés dans fr. 95 à des scènes de dispute (fig. 37 et 38).

Fig. 37 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 261v°.

Fig. 38 – PARIS, BnF, fr. 95, fol. 326.

- 44 Cela va dans le sens d'une lecture moralisante des *marginalia* à travers la condamnation de ces divertissements qui mènent au vice⁴⁵. On peut cependant considérer que ces luttes ne sont qu'un avatar grotesque des affrontements guerriers et joutes chevaleresques qui tiennent une place centrale dans la société médiévale et courtoise et dans l'illustration principale de fr. 95.

Représentation humoristique des hommes de religion

- 45 Dans l'illustration marginale du *Merlin* de BnF fr. 95, les figures et scènes religieuses, souvent caricaturées, demeurent minoritaires⁴⁶. On observe néanmoins la mise en scène d'hybrides ou d'animaux dotés des attributs de membres du clergé et de dignitaires de l'Église, du moine centaure tonsuré et revêtu d'un manteau doré (fig. 39) aux évêques au physique animal (fig. 40) ou au cou démesurément allongé (fig. 41).

Fig. 39 – PARIS, BnF, fr. 95, fol. 138v°.

Fig. 40 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 343v°. Fig. 41 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 314v°.

- 46 Souvent engagés dans des activités liturgiques ou musicales, ils suscitent un effet grotesque, parfois accentué par des figurations obscènes, exposant leurs jambes ou leur postérieur et renvoyant à une sexualité dérégulée (fig. 42).

Fig. 42 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 214.

- 47 Il s'agit peut-être d'une tendance à caricaturer les figures d'autorité, puisque médecins et savants ne sont pas épargnés⁴⁷. Ces *marginalia* peuvent donner lieu à différents types de lectures⁴⁸. Étant donné la circulation de fr. 95 dans les cercles aristocratiques du comté de Flandre, la représentation satirique et subversive de personnages religieux pourrait s'expliquer par l'antagonisme de certains membres de la noblesse laïque avec

différents membres du clergé. Cependant, ces *marginalia* ne visent pas nécessairement à remettre en cause les hiérarchies sociales. Étant donné la proximité sociale et culturelle des élites à la fois laïques et ecclésiastiques, ces représentations peuvent être appréciées pour leurs qualités humoristiques et divertissantes, y compris à travers des éléments d'autodérision ou d'avertissement, créant un jeu de connivence avec le lecteur.

- 48 Il est donc utile de dresser une typologie des personnages et sujets représentés, mais il faut garder à l'esprit les limites de cette démarche, du fait de la diversité des *marginalia* et de la difficulté de leur interprétation. Certaines scènes sont difficiles à catégoriser et il est important de contextualiser l'utilisation d'un motif marginal, du point de vue aussi bien textuel que visuel. Fr. 95 recourt à des motifs faisant partie d'un répertoire, que l'on retrouve aussi bien dans son corollaire Yale 229 que dans des manuscrits à caractère religieux et sur d'autres supports artistiques⁴⁹. Cet aperçu général reflète des orientations qui coïncident relativement bien avec le sujet du *Merlin* et de sa suite, où les questions militaires prennent le devant de la scène, tandis que les préoccupations amoureuses ou religieuses sont moins fréquemment représentées. Les thèmes de la chasse, de la musique et des jeux font, certes, partie de l'univers aristocratique et courtois, mais ils sont bien plus représentés dans les marges que dans le texte lui-même ou dans son illustration. Enfin, le repérage des éléments iconographiques les plus répandus est important, mais, dans le domaine des *marginalia*, l'apparition d'un motif original ou inhabituel peut être aussi voire plus intéressante que les scènes stéréotypées plus courantes.

Étude de cas : mise en relation de l'illustration principale et marginale de la bataille de Danablaise dans la *Suite Vulgate* du *Merlin*

- 49 Les représentations marginales ne se lisent pas de façon isolée : elles s'intègrent dans un réseau illustratif beaucoup plus large. Leur présence est déterminée par l'existence de l'illustration principale, elle-même plus étroitement liée au texte, dont la scène marginale constitue sur le plan formel un prolongement, même si l'existence d'une relation sémantique entre elles ne va pas de soi. E. Moore a souligné l'importance de la constitution matérielle du livre manuscrit à travers la répartition et la concentration de l'illustration sur des cahiers spécifiques. L'effet visuel, créé par la double page ouverte, détermine ainsi la première impression du lecteur, une perception globale combinant l'organisation de l'écrit et les différents éléments de l'illustration, qui attire l'œil bien avant que ne débute la lecture du texte. Dans le *Merlin* de fr. 95, plusieurs épisodes offrent une concentration particulière d'éléments illustratifs et se prêtent à l'analyse conjointe des différents moyens visuels de leur mise en valeur⁵⁰. Leur étude manifeste un grand degré de correspondance entre le sujet des illustrations principales et des *marginalia* qui les accompagne.
- 50 On peut mettre en parallèle ce phénomène caractéristique de l'illustration de BnF fr. 95 avec le programme iconographique de la tapisserie de Bayeux⁵¹, une autre œuvre à caractère profane, même si, comme fr. 95, dont les textes mêlent inspiration biblique et romanesque, elle souligne la perméabilité des frontières entre profane et sacré. Ainsi, elle a sans doute été réalisée au XI^e siècle pour Odon, l'évêque de Bayeux, et destinée à

être exposée soit dans la cathédrale soit dans une demeure aristocratique. Certes, le déploiement visuel continu de la tapisserie, dont la longueur totale est d'environ soixante-dix mètres, contraste avec l'intervention ponctuelle des miniatures et des illustrations marginales au sein du codex. Cependant, l'iconographie principale de la tapisserie fait bien l'objet d'une organisation narrative et chronologique, ses différents épisodes se distinguent par des éléments formels tels que les constructions architecturales, et elle suggère un récit sous-jacent, ouvrant la possibilité d'un commentaire verbal développant à partir des éléments visuels les titres brodés au sein même de la tapisserie. Tout cela rapproche l'organisation complexe de la tapisserie du tissu textuel de l'œuvre romanesque, organisée au sein du manuscrit en unités narratives délimitées par l'intervention de miniatures qui en synthétisent des passages marquants.

- 51 Dans la tapisserie de Bayeux, les combats tiennent une place centrale, comme lors de la bataille d'Hastings, mais ils se développent aussi dans les marges inférieures et supérieures de la broderie. Celles-ci, réalisées en même temps que le centre de la broderie⁵², présentent différents degrés de solidarité iconographique, par la représentation des soldats morts sur le champ de bataille et d'affrontements humains – notamment par la figuration d'archers – ou animaux. Dans la tapisserie, comme dans fr. 95, les illustrations marginales peuvent gloser les scènes centrales ou constituer des contre-discours contribuant à leur interprétation⁵³. L'iconographie de la broderie et ses motifs marginaux témoignent de sources d'inspiration et d'univers de référence multiples, nordique et oriental, biblique et antique⁵⁴. Les marges intègrent des éléments aussi divers que des croix, des ornements végétaux, des personnages nus et des animaux réels ou imaginaires, dont certains renvoient à la tradition des fables ésoques⁵⁵. Ce phénomène d'extension et de diversification de l'horizon visuel et culturel, qui s'opère dans le passage de l'iconographie centrale aux motifs marginaux, se retrouve dans le manuscrit fr. 95.
- 52 Nous allons examiner l'articulation des motifs marginaux déjà évoqués avec le texte et l'illustration principale des folios de *BnF* fr. 95, où ils apparaissent lors de la bataille qui oppose les troupes d'Arthur et celles du roi saxon Rion (Pl. 1082-1139). Nous nous focaliserons sur le traitement des scènes de combat qui constituent l'élément illustratif le plus largement représenté, que ce soit dans les miniatures et initiales historiées ou dans les marges. La guerre de Léodegan et Arthur contre le roi Rion fait l'objet de plusieurs campagnes dans la *Suite Vulgate* du *Merlin*. Les premiers affrontements entre les troupes du roi de Carmélide – renforcées par la compagnie d'Arthur et de ses hommes grâce à l'intervention de Merlin – et les envahisseurs saxons ont lieu autour de Carohaise, la cité de Léodegan. Lors du combat, Arthur secourt Léodegan et leurs troupes obtiennent la victoire (Pl. 900-942). Après cette défaite, Rion sollicite l'aide de ses alliés et fait le siège de Danablaise. Tandis que les fiançailles d'Arthur et de Guenièvre scellent l'alliance entre le roi breton et le roi de Carmélide, la nouvelle campagne militaire menée contre les Saxons fait l'objet dans fr. 95 de neuf miniatures et initiales historiées accompagnées de scènes marginales que nous allons examiner. Une nouvelle fois, Arthur et Léodegan sont victorieux, mais Rion prend la fuite, et ce ne sera que lors d'une troisième bataille qu'il sera définitivement vaincu : il meurt décapité par le souverain breton (Pl. 1531-1555).
- 53 La première illustration de la séquence consacrée à la deuxième bataille des Bretons contre les Saxons menés par Rion intervient au folio 230v° (fig. 43).

Fig. 43 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 230v°.

- 54 Elle montre l'opposition de deux groupes armés. À gauche, le camp chrétien se distingue par la présence en surplomb de l'enseigne au dragon qui accompagne Arthur sur le champ de bataille et opère des prodiges : « Et quelque part que il aloient les guie l'enseigne le roi Artu, c'est li dragons » (Pl. 1087). Les troupes bretonnes sont menées par deux rois couronnés, l'un brandissant une épée, l'autre transperçant de sa lance l'écu de son adversaire. Il s'agit sans doute de Ban et Bohort qui est confronté au géant Rion qui « tint en son poing une grant mache de coivre pesant a grant mance fort » (Pl. 1089).
- 55 Les prolongements marginaux de la miniature se développent en formes végétales, mais aussi en antennes ou hélices pointues, qui peuvent évoquer la puissance meurtrière des armes des combattants et renforcent sur le plan visuel la dynamique du récit de bataille⁵⁶. Dans la bordure supérieure du folio, la double représentation du combat à l'épée et à la lance entre un personnage nu et un soldat-centaure crée aussi un effet de symétrie avec l'activité et les postures des protagonistes de la miniature principale. Dans ce cas, le motif marginal adopté se fait l'écho et le renforcement compositionnel et thématique de la scène principale, insistant sur l'ancrage guerrier du texte. Ce dialogue entre les différents types d'illustration présents sur le même folio est aussi fécond, car il souligne la fluidité des espèces, à travers le contact des mondes humain et animal, et la porosité des catégories que constituent l'activité sérieuse du combat et sa mise en œuvre parodique. La figuration des hybrides centaures/chevaliers, omniprésents dans les marges de fr. 95, pousse à bout l'assimilation entre le cavalier et sa monture⁵⁷.
- 56 Dans la deuxième illustration de l'épisode, qui passe par l'utilisation d'une miniature formée de deux registres (fig. 44), apparaît le même phénomène d'écho entre

l'illustration principale et marginale : le combat d'un chevalier centaure contre un monstrueux griffon rejoue le combat d'Arthur contre le géant.

Fig. 44 – PARIS, BnF, fr. 95, fol. 235.

- 57 Dans la miniature, Rion lève sa massue contre son adversaire, mais son cheval est déjà tourné en fuite : poursuivi par Arthur, le géant finit par s'offusquer de l'apparence dérisoire de son adversaire et accepte de l'affronter :

« Si li escrie [Arthur] : “Quivers gaians ! Car retournés ou vous porrés ja en fuiant [...]” Et quant le gaians voit l'enfant qui ensi le manace si li vient a molt grant despit. Car il le voit si petit qu'il ne resambloit envers lui mais que un petit enfant. Lors retourne vers lui la mache en la main (...) » (Pl. 1105).

- 58 La prouesse d'Arthur ressort du combat inégal qui s'ensuit et qui le met face à face avec le monstrueux géant :

« Et quant cil se sent navré si estraint les dens et roule les ex de mautalent qu'il ot gros et enflés et rouges, si entoise la mache pour ferir contremont. Et il estoit grans et fors a merveilles sor tous les homes que on seüst et avoit bien, ce dist li contes, .XIV. piés de lonc, des piés qui adont estoient. Et si avoit entre .II. ex plus de plaine paume mesuree et estoit maigres et plains de vainnes et de ners et figurés de tous membres que trop faisoit a redouter. » (Pl. 1106)

- 59 Le regard ardent de Rion l'apparente à un être démoniaque qui se caractérise par la démesure et l'excès. Son portrait monstrueux peut rappeler à la représentation topique des ennemis Sarrasins dans la chanson de geste⁵⁸, depuis la *Chanson de Roland* et la description de Falsaron, le frère de Marsile, qui se caractérise comme Rion par l'écartement extraordinaire de ses yeux :

Suz cel nen at plus encrisme felun.
Entre dous oilz mult out large le front,
Grant demi pied mesurer i pout hom (v. 1216-1218)⁵⁹.

- 60 La miniature principale ne représente pas la différence physique entre les Bretons et les géants saxons ni les traits monstrueux de Rion. Déjà au folio 230v° (fig. 43), la stature exceptionnelle de Rion, décrit comme « li plus grans hom et li plus corsus de tout le monde con i seüst » (Pl. 1088), n'était guère mise en scène sur le plan visuel. Au folio 235 (fig. 44), la figuration marginale du combat du chevalier centaure contre le griffon fait davantage écho à la monstruosité du Saxon. Or l'hybridité et l'animalité sont partagées par les deux acteurs de la bordure supérieure, de même que la miniature qui souligne, au contraire, leur commune humanité.
- 61 Dans le registre inférieur de la miniature, Nascien et ses compagnons se lancent à la poursuite de six rois saxons (Pl. 1111). Leur fuite est parallèle à celle de Rion et la composition des deux niveaux de la miniature est symétrique, même s'il y a une augmentation du nombre de personnages concernés dans le registre du bas. Dans la bordure marginale inférieure, la représentation d'un lapin emmitouflé peut renvoyer à la poltronnerie des Saxons, le connin étant associé à la couardise et à l'absence de virilité⁶⁰.
- 62 La miniature du folio 237 (fig. 45), qui représente sur deux registres Ban de Bénoïc poursuivant trois rois saxons et la mêlée au cours de laquelle s'affrontent les rois Bohort et Margan – même si dans l'image aucun ne porte une couronne –, montre comment l'illustration sérielle de la bataille de Danablaise et, de façon plus générale, la mise en image des romans arthuriens repose sur la reprise de motifs et de compositions récurrente articulés de différentes façons.

Fig. 45 – PARIS, BnF, fr. 95, fol. 237.

- 63 La composition du registre supérieur de la miniature du folio 237 rappelle en effet celle du registre inférieur de celle du folio 235 (fig. 44), tandis qu'au niveau inférieur est représentée une scène de mêlée très générique.

- 64 Les marges de ce folio introduisent une nouvelle veine thématique : les variations grotesques sur les combats chevaleresques laissent place au monde de la musique et des jeux, qui peut renvoyer au contexte de performance des œuvres médiévales dans un contexte courtois. Pourtant, les figures marginales ici représentées ne relèvent pas uniquement du divertissement. Dans la bordure inférieure de la page, un acrobate hybride jongle avec des épées, des armes, dont l'action mortifère ressort clairement de la miniature. On retrouve ce motif dans un contexte militaire, que ce soit dans les marges du folio 318 (fig. 46), qui illustre l'enlèvement par les Saxons de Blasine, la femme du roi Nantes de Garlot, ou au folio 214 (fig. 47), où l'acrobate jongle avec des bols, en marge de la lutte du roi Clarion et du duc Escaut contre les envahisseurs Saxons.

Fig. 46 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 318.

Fig. 47 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 214.

- 65 Dans la marge supérieure, qui creuse l'écart avec le sujet de l'illustration principale, deux singes portant leur progéniture dans un panier jouent respectivement de la cornemuse et de la trompette. La responsabilité familiale des deux primates, miroirs dégradés et burlesques de l'humanité, met en perspective l'idée d'une simple récréation musicale et rappelle aussi bien les instruments de musique présents sur le champ de bataille que l'importance des liens familiaux unissant les combattants dans chacune des deux armées.
- 66 Entre les folios 238v° et 240, l'illustration de la bataille de Danablaise gagne en densité, avec au moins une miniature ou initiale historiée par folio, ce qui contribue à la constitution de deux doubles pages particulièrement bien illustrées. La miniature du folio 238v° (fig. 48) montre une double poursuite : au registre inférieur, le roi Léodegan et son sénéchal Cléodalis poursuivent les Saxons, tandis qu'au niveau supérieur, ces derniers sont pris en chasse par Guiomar et Sinados.

Fig. 48 – PARIS, BnF, fr. 95, fol. 238v° et 239.

- 67 Les deux parties de la miniature recourent à une composition générale déjà utilisée aux folios 235 et 237 (fig. 44 et 45), et que l'on retrouve sur la même double page dans une miniature d'une demi-colonne et dans le registre supérieur de la miniature du folio 239, qui montrent respectivement Guimar puis Antor et ses compagnons poursuivant les Saxons. Cette composition est reprise à nouveau dans la petite miniature du folio 239v° (fig. 51) qui montre cette fois Merlin poursuivant les Saxons. Le martellement visuel de scènes de composition similaire souligne la domination militaire des différents groupes de l'armée bretonne, mais aussi la débandade des troupes des géants saxons qui ne trouvent leur salut que dans la fuite, prenant exemple sur celle de leur chef Rion, qui disparaît en promettant de se venger d'Arthur et de ses hommes :

« Et quand li rois Rions se sent di durement navrés et il voit ses compaignons jesir a la terre mors sanglens, si ot paour car il ne savoit de coi desfendre. Si tourne le cheval qui molt estoit de grant bonté, et s'en vait fuiant si tost com il s'en pot aller. [...] Et cil s'en vait si iriés que a poi qu'il ne forsene et maudist sa loi et sa creance et jure que jamais en son aage ne finera, si en sera vengiés [...]. Et dist que confondra toute Bretagne et metra a mal toutes les gens qui i sont et prendra le roi Artu et toutes ses aides et l'escorchera tout vif. » (Pl. 1128-1119)

- 68 Les marges supérieure et inférieure des folios 238v° et 239 (fig. 48) associent éléments militaires et musicaux. Dans la marge supérieure du folio 239 est représenté le combat de deux soldats hybrides contre des dragons, un motif qui reprend la thématique du combat développée dans les miniatures, tandis que dans la marge inférieure du folio 238v° sont représentés deux musiciens hybrides, celui de gauche jouant de la vièle de profil en tournant le dos à son double qui joue de la flûte et du tambourin.
- 69 Parmi les deux singes qui servent de porte-étendards en haut du folio 238v°, celui représenté du côté des Saxons porte les anciennes armes du Hainaut – d'or aux trois chevrons de sable –, un blason que l'on retrouve dans les marges de la conception illégitime d'Arthur au folio 149v°. Ces placements pourraient suggérer un point de vue

hostile au Hainaut dans le contexte de la rivalité entre les maisons d'Avesnes et Dampierre pour la succession des comtesses Jeanne (1188-1244) et Marguerite de Flandre et de Hainaut (1202-1280) au cours du XIII^e siècle⁶¹. La mise en scène d'animaux héraldiques est un motif récurrent dans le manuscrit fr. 95 : un lapin et un lion portent un étendard autour d'épisodes tels que le retrait de l'épée du perron (fig. 49) ou le retour d'Arthur à Logres après son mariage avec Guenièvre (fig. 50), où il s'agit d'armes de sable au lion d'or, ce qui constitue le blason du Brabant.

Fig. 49 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 156v°.

Fig. 50 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 280v°.

- 70 Les dernières illustrations de la bataille de Danablaise présentent davantage de variété que les précédentes. Au folio 240 (fig. 51), c'est une initiale historiée qui présente

Arthur à cheval montrant à ses compagnons la prodigieuse épée Marmiadoise qu'il a gagnée sur le roi Rion.

Fig. 51 – PARIS, *BnF*, fr. 95, fol. 239v°-240.

71 Enfin, au folio 242, (fig. 52) est représentée une annexe de la lutte contre le roi Rion.

Fig. 52 – PARIS, BnF, fr. 95, fol. 242.

- 72 Il s'agit de la bataille des troupes du roi Amant, qui souhaiterait profiter du conflit pour regagner le château de la Charroie, confié par Uterpandragon à Bohort et à ses descendants, contre celles du roi saxon Galaad de la Terre as Pastures, qui prend Amant pour un allié d'Arthur. Amant est défait par les Saxons. De retour dans son camp, il apprend que Bohort l'Essilié occupe le Château de Charroie, une scène représentée au registre inférieur de la miniature, et renonce alors provisoirement à l'attaquer. La mise en scène du roi Amant et le nom trompeur du Saxon Galaad, sans rapport avec le héros du Graal, complexifient le schéma de la lutte des Bretons contre les Saxons, rappelant le problème posé par les luttes internes aux Bretons. Les griefs du roi Amant le rapprochent ainsi des barons bretons révoltés qui refusent de reconnaître en Arthur leur légitime souverain⁶². Seule la réconciliation et la coalition de tous les Bretons à Salesbières rendront possible la victoire définitive contre Rion et les Saxons.
- 73 Au bas du folio 242 est représenté, d'une part, le combat d'un vilain, pourtant armé d'une épée et d'un bouclier, contre un lion et, d'autre part, un animal hybride formé de deux oiseaux. Le combat contre le lion peut être considéré comme une variation sur le motif de la lutte contre le monstre et peut aussi s'inspirer des scènes de chasse souvent représentées en marge. Le lion est un des animaux les plus populaires dans le bestiaire marginal de fr. 95. Dans les marges du folio 292v° (fig. 53) sont représentées deux scènes de combat contre un lion.

Fig. 53 – PARIS, BnF, fr. 95, fol. 292v°.

- 74 Dans le registre supérieur, un soldat est encerclé et attaqué par un dragon et par un lion, tandis que dans la marge inférieure, un homme chevauchant un lion semble lui arracher la mâchoire, une scène qui peut rappeler aussi bien les exploits d'Hercule que ceux de Samson. On la retrouve dans les marges du début d'un livre d'heures anglais de la première moitié du XIV^e siècle, LONDRES, BL, Yates Thompson 13, fol. 7v^o⁶³. L'illustration de la bataille de Danablaise souligne la solidarité des luttes représentées dans les miniatures principales et des scènes marginales agonistiques qui leur sont associées. Ces remarquables échos thématiques et formels semblent caractéristiques du fonctionnement des *marginalia* de fr. 95.
- 75 Pour conclure, l'examen de la place des images marginales dans la mise en page et l'illustration de l'épisode de la bataille de Danablaise, dont la veine militaire est caractéristique de la matière de la *Suite Vulgate*, montre donc un assez grand degré de concordance entre les miniatures principales et les illustrations placées en marge de ces folios, qui les redoublent et les amplifient. Cela distingue le fonctionnement des *marginalia* de fr. 95, un ouvrage à caractère profane réalisé dans le cadre de la cour de Flandre à la fin du XIII^e siècle, des manuscrits à caractère religieux où les marges présentent une relation plus nettement subversive ou tangentielle à l'égard de l'illustration principale, quand ils ne semblent pas dénués de tout rapport avec cette dernière. Les scènes de chasse et de combat et, de façon plus large, les renvois au monde militaire et chevaleresque constituent les motifs les plus courants à l'échelle de fr. 95, même si cette étude peut être affinée par une analyse focalisée sur l'*Estoire del saint Graal* plutôt que sur le *Merlin* et sa suite. L'image marginale renforce la dominante thématique du texte et de l'illustration principale, mais elle en offre aussi une version variante, humoristique et décalée⁶⁴.

- 76 Dans BnF fr. 95, l'intégration de l'héraldique, dont l'utilisation marginale semble plus systématique que dans les illustrations principales, où les blasons semblent principalement ornementaux, montrent la dépendance et la possible réversibilité du centre et des marges. À travers ces armoiries, les marges constituent également un miroir pour les destinataires aristocratiques de l'œuvre, un espace d'auto-référentialité⁶⁵. La guerre est un sujet sérieux, mais les marges se prêtent aussi bien au renforcement de messages didactiques qu'à la remise en question de l'ordre social, de la morale et des autorités. La représentation des figures hybrides et des divertissements musicaux oscille entre reprise de formules types issues d'un répertoire iconographique et expression d'une forme de fantaisie et de liberté. Cela contribue visuellement au plaisir de la lecture tout en renvoyant à l'usage récréatif et aux conditions de performances des œuvres : bien qu'issu d'un contexte aristocratique et courtois, fr. 95 intègre, aussi bien dans ses marges que dans ses illustrations principales, une grande diversité de thèmes et de personnages.
- 77 La prise en compte globale de la présentation et de l'illustration des cahiers et des doubles pages ainsi que de la relation entre les images et le texte permet de contextualiser les scènes marginales dans une perspective aussi bien spatiale et matérielle que sémantique⁶⁶. La lecture et la compréhension des *marginalia* gagnent de l'attention portée aux effets de répétition et de reprise interne ou externe au manuscrit et au placement des dessins concernés. Il n'y a pas toujours de rapport manifeste entre les illustrations principales – plus étroitement liée à leur contexte – et les figures marginales, mais la cohérence de la mise en page, en texte et en images, montre comment cette piste gagne à être exploitée, même s'il n'est pas possible de proposer une analyse exhaustive et une interprétation systématique de tous les éléments marginaux.

Reçu : 21 février 2015 – Accepté : 25 mai 2015

NOTES

1. L. RANDALL, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley, University of California Press, 1966.
2. M. CAMILLE, *Image on the Edge : the Margins of Medieval Art*, Londres, 1992 ; *Images dans les marges : aux limites de l'art médiéval*, trad. B. et J.-C. BONNE, Paris, 1997.
3. J. WIRTH (dir.), *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, 2008.
4. Voir la discussion des indices héraldiques marginaux dans A. STONES, « The Illustrations of BN, fr. 95 and Yale 229 : Prolegomena to a Comparative Analysis », in K. BUSBY (éd.), *Word and Image in Arthurian Literature*, New York, 1996, p. 231-234 et L. RAMEY, « Images of Rebellion : the Social and Political Context of the Images of Yale 229's *La Mort le Roi Artus* », in E. WILLINGHAM (éd.), *The Mort Artu in Yale 229*, Turnhout, 2007, p. 7-14.
5. Alison Stones a étudié le caractère relatif de la hiérarchisation établie selon le format des illustrations de la *Mort Artu* dans Yale 229, du fait de l'importance des petites miniatures spécifiques au programme iconographique de ce manuscrit. Elle souligne les corrélations positives ou négatives qui existent entre les motifs marginaux et l'illustration principale, mais

aussi le caractère éluif de leur motivation. A. STONES, « The Illustrations of *Mort Artu* in Yale 229 : Formats, Choices, and Comparisons », in E. WILLINGHAM (éd.), *The Mort...*, *ibid.*, p. 263-316.

6. Dans le manuscrit de Yale, la participation de l'assistant a considérablement augmenté : il a exécuté plus de la moitié des illustrations, ce qui correspond sans doute au développement de son art et de ses responsabilités au sein de cet atelier. A. STONES, « The Illustrations of *Mort Artu...* », *ibid.*, p. 227-229.

7. A. STONES, « The Illustrations of BN, fr. 95... », *op. cit.*, p. 206-207.

8. Voir J. WIRTH (dir.), *Les marges à drôleries...*, *op. cit.*, p. 209-212.

9. H. BLOCH, « Animals in the Margins of Yale 229 », in E. WILLINGHAM (éd.), *Essays on the Lancelot of Yale 229*, Turnhout, 2007, p. 63-70. Howard Bloch voit dans les combats qui peuplent les marges de la *Mort Artu* le reflet de l'opposition entre Gauvain, gouverné par son instinct de vengeance lignagère, et Lancelot, qui se place du côté de la raison et du compris. Or les combats marginaux tiennent également une place dominante dans les autres œuvres du cycle.

10. M. CLOUZOT, *Images de musiciens (1350-1500), typologie, figurations et pratiques sociales*, Turnhout, 2007, p. 35-41.

11. M. CLOUZOT, *Images de musiciens...*, *ibid.*, p. 118.

12. I. MARCHESIN, *L'image Organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Turnhout, 2001, p. 29-30 et M. CLOUZOT, *Images de musiciens...*, *op. cit.*, p. 211 sqq.

13. L. CHARLES-DOMINIQUE, *Musiques savantes, musiques populaires : les symboliques du sonore en France, 1200-1750*, Paris, 2006, p. 15-44.

14. J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, Rome, 1993.

15. M. CLOUZOT, *Images de musiciens...*, *op. cit.*, p. 308.

16. Comme le souligne M. Camille à propos des anges marginaux qui encensent la scène de la *Queste del Saint Graal* de Yale 229, fol. 269v, où Galaad reçoit la communion, les thèmes religieux semblent parfois traités avec plus de déférence par les illustrations marginales des manuscrits d'œuvres profanes que par celles des livres liturgiques. Voir M. CAMILLE, *Image on the Edge...*, *op. cit.*, p. 107-108.

17. M. CAMILLE, *Image on the Edge...*, *ibid.*, p. 173 sqq.

18. I. MARCHESIN, *L'image Organum...*, *op. cit.*, p. 95-96.

19. M. CLOUZOT, *Images de musiciens...*, *op. cit.*, p. 86-89.

20. Ce jeu est aussi représenté dans BALTIMORE, *Walters Art Gallery*, 82, fol. 290v° et BRUXELLES, BR, 10228, fol. 6. Voir L. RANDALL, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley, 1966, « bandyball », fig. 70-71.

21. J. WIRTH (dir.), *Les marges à drôleries...*, *op. cit.*, p. 181 sqq.

22. E. MOORE HUNT, *Illuminating the Borders of Northern French and Flemish Manuscripts, 1270-1310*, New York, 2007, p. 83.

23. Voir H. HELSINGER, « Images on the Beatus Page of Some Medieval Psalters », *The Art Bulletin*, 53/2 (1971), p. 161-176 et M. THIÉBAUX, *The Stag of Love : The Chase in Medieval Literature*, Ithaca, 1974.

24. Voir S. LINDQUIST (éd.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Farnham, 2012.

25. Voir J. WIRTH (dir.), *Les marges à drôleries...*, *op. cit.*, p. 129 sqq.

26. Selon E. Moore, ces nus, majoritairement de sexe masculin, évoquent l'antiquité, l'histoire passée et leurs figures exemplaires, tout en permettant de tisser des liens avec le temps présent. E. MOORE HUNT, *Illuminating the Border...*, *op. cit.*, p. 108.

27. E. MOORE HUNT, « The naked jongleur in the margins : manuscript contexts for social meanings », in S. LINDQUIST (éd.), *The Meanings of Nudity...*, *op. cit.*, p. 91-94.

28. Voir J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà...*, *op. cit.*

29. Dans ce domaine, la représentation d'un homme couvant des œufs constitue une double dégradation de la figure masculine, puisqu'elle est à la fois féminisée et animalisée. Ce motif, qui a fait couler beaucoup d'encre, peut être compris comme une représentation allégorique de la folie, en relation avec le proverbe : « le sot s'assoit sur les œufs », ou encore être associé à la gourmandise, la luxure, la couardise et la manigance. Lilian Randall l'a associé à la représentation péjorative des Anglais, en relation avec le jeu de mot coué/couvé, dans le contexte de la rivalité entre France et Angleterre en Flandre à la fin du XIII^e et au début du XIV^e siècle. Elle y voit un possible avertissement par rapport à la politique pro-anglaise de Gui de Dampierre, le comte de Flandre, ce qui pourrait coïncider avec le milieu de production de BnF fr. 95 et Yale 229, où ce motif est également repris. L. RANDALL, « A Mediaeval Slander », *The Art Bulletin Publication*, 42/1 (1960), p. 25-38 et E. MOORE HUNT, *Illuminating the Borders...*, op. cit., p. 93. Pour Jean Wirth, la couvade marque principalement l'inversion sexuelle et le couveur examine son œuf pour vérifier sa fécondité. J. WIRTH (dir.), *Les marges à drôleries...*, op. cit., p. 23.

30. Philippe Verdier note l'importance des femmes tisserandes et fileuses de laine à Paris à la fin du XIII^e siècle et voit dans la représentation de femmes combattant avec une quenouille l'affirmation politique des femmes dans le système féodal. Voir « Woman in the Marginalia of Gothic Manuscripts », in R. MOREWEDGE (éd.), *The Role of Women in the Middle Ages*, Albany, 1975, p. 130-136.

31. Voir L. RANDALL, *Images in the Margins...*, op. cit., notamment BRUXELLES, BR, 9391 fol. 130v°, fig. 494 ; OXFORD, Bodleyan Library, 264, fol. 22, fig. 127 ; COPENHAGUE, KS, 3384, fol. 145v°, fig. 58 et CAMBRIDGE, Trinity College, C 11.22., fol. 206, fig. 58a.

32. Voir M. CAMILLE, *The Medieval Art of Love : Objects and Subjects of Desire*, Londres, 1998, p. 41 et J. WIRTH (dir.), *Les marges à drôleries...*, op. cit., p. 258 et fig. 4.4.7.

33. E. MOORE HUNT, *Illuminating the Border...*, op. cit., p. 106.

34. D. POIRION et P. WALTER (dir.), *Le livre du Graal. I, Joseph d'Arimathie, Merlin, Les premiers faits du roi Arthur*, Paris, 2001 (Pléiade, 476), p. 108-109 [abrégé Pl.].

35. J. WIRTH (dir.), *Les marges à drôleries...*, op. cit., p. 23 et R. DELORT, « Les animaux en Occident du X^e au XVI^e siècle », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 15 (1984), p. 34.

36. Isidore de Séville caractérise le lièvre (*lepus*) par sa timidité (*timidum*) et attribue le nom des lapins (*cuniculi* ou *caniculi*) au fait qu'on les chasse avec des chiens (*canes*). Voir ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies. Livre XII, Des animaux*, éd. et trad. J. ANDRÉ, Paris, 1986, l. 23-24. Le motif de la couardise du lièvre est repris dans des bestiaires latins comme OXFORD, Bodleian Library, Bodley 764, fol. 26v-27 (Angleterre, 2^e quart du XIII^e siècle, voir C. DE HAMEL (éd.), *Book of Beasts : a Facsimile of MS Bodley 764*, Oxford, 2008) et LONDRES, Westminster Abbey Library, 22 (Angleterre, dernier quart du XIII^e siècle).

37. C'est aussi dans un contexte courtois que Chrétien de Troyes utilise cette métaphore animale pour illustrer la timidité soudaine de Cligès devant son amante Fénice : « Mes il qu'atant, de coi se tarde, / qui por li est par tot hardiz, / s'est vers li seule acoardiz ? / Dex ! Ceste crienme don li vient, / c'une pucele seule crient, / simple et coarde, foible et quoie ? / A ce me sanble que je voie / les chiens foïr devant le lievre / et la tutre chacier le bievre, / l'aiguel le lou, li colons l'aigle... » CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*, éd. et trad. L. HARF-LANCNER, Paris, 2006, v. 3824-3833.

38. E. MOORE HUNT, *Illuminating the Borders...*, op. cit., p. 106-110.

39. Ces motifs utilisés dans une perspective didactique et moralisante sont employés en conjonction avec l'héraldique des comtes de Flandre. E. MOORE HUNT, *Illuminating the Borders...*, *ibid.*, p. 85-86. Renart, figure de la ruse et du désordre, semble particulièrement apprécié à cour de Flandre, comme le montre la production du *Couronnement de Renart*, composé en Flandre entre 1260 et 1280 et dédié à Guillaume, le frère aîné de Guy de Dampierre. Voir L. RAMEY, « Images of Rebellion... », op. cit., p. 8. L'histoire de Renart donne lieu à une exceptionnelle série

d'illustrations dans les marges des *Décrétales* de BL, Royal 10 E IV. Voir K. VARTY, « Reynard the fox and the Smithfield Decretals », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 26/3-4 (1963), p. 347-354.

40. Jérôme Baschet fait remarquer que l'avarice et la luxure sont les péchés capitaux les plus représentés, peut-être parce que leur caractère concret se prête particulièrement bien à la figuration. « Les sept péchés capitaux et leurs châtements dans l'iconographie médiévale », in C. CASAGRANDE et S. VECCHIO, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, trad. P. E. DAUZAT, Paris, 2003 (2000), p. 354. La représentation marginale des vices dans fr. 95 fol. 134 est de type statique, par opposition à la catégorie dynamique montrant le combat des vices et des vertus, dans la tradition de la *Psychomachie* de Prudence. Voir A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art from Early Christian Times to the Thirteenth Century*, trad. A. CRICK, Londres, 1939. Pour les sources textuelles, voir R. NEWHAUSER, *The Treatise on Vices and Virtues in Latin and the Vernacular*, Turnhout, 1993.

41. Dans le registre supérieur de la miniature du folio 134, Merlin, portant un habit bleu à capuche, fait face au roi et à ses compagnons. La tenue de Merlin est celle qu'il porte lors de ses entretiens avec Blaise aux folios 223 et 268 de ce manuscrit. Merlin est donc représenté sous son apparence habituelle plutôt que comme l'élégant personnage, « uns molt biaux prodrom molt bien vestus et atornés » (Pl. 657), qui s'est présenté aux conseillers de Pandragon.

42. Cette représentation a aussi pu être interprétée comme une figuration de la vanité. Voir M. CAMILLE, *Image on the Edge...*, op. cit., p. 138 et G. GUEST, « Discourse on the Poor : The Hours of Jeanne d'Évreux », *Viator*, 16 (1995), p. 179-180.

43. Voir A. DUCHALAIS, « Études sur l'iconologie du Moyen Âge. Chasteté et luxure. Noblesse et vilenie », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 10 (1849), p. 31-44 ; É. MÂLE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France : étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1910, p. 143-149 ; F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, 1982, t. 1, p. 224-226 et t. 2, p. 224-27 ; J. BASCHET, « Les sept péchés capitaux... », op. cit. Le critique souligne que « la logique d'organisation des cycles des vices et des vertus conduit longtemps à minorer le rôle du septénaire des péchés, alors même qu'il joue un rôle essentiel dans les textes » (p. 340). Dans fr. 95, fol. 295, le format rectangulaire de la page manuscrite détermine la représentation d'un groupe de quatre vices. Il n'y a pas de mise en scène dynamique du combat entre vices et vertus sur le modèle pourtant répandu de la *Psychomachie* de Prudence.

44. Voir J. WIRTH (dir.), *Les marges à drôleries...*, op. cit., p. 207-209.

45. Sur la représentation de certains jeux (« buffeting games ») dans le contexte de la Passion du Christ et leur correspondance symbolique, voir L. RANDALL, « Games and the Passion in Pucelle's Hours of Jeanne d'Évreux », *Speculum*, 47/2 (1972), p. 246-257.

46. Voir J. WIRTH (dir.), *Les marges à drôleries...*, op. cit., p. 281-283.

47. Voir la représentation de la tête d'un docteur hybride pris pour cible d'un tireur à l'arc dans fr. 95 fol. 113v° ou celle du médecin centaure examinant une flasque d'urine dans fr. 95 fol. 314v°.

48. Étudiant les *marginalia* du pontifical avignonnais de l'évêque Guillaume Durand au milieu du XIV^e siècle, Katherine Clark montre comment la violence et la sexualité de ces scènes, en contraste avec l'illustration principale des rites de consécration du clergé, peuvent être considérées comme blasphématoires, humoristiques, mais aussi instructives, servant d'avertissement à l'égard du célébrant, du consacré et du public. « Animals on the Edge : Humans and Hybrids in a Late Medieval Pontifical from Avignon (Bibliothèque Sainte-Geneviève 143) », in I. FABRY-TEHRANCHI et A. RUSSAKOFF (dir.), *L'humain et l'animal dans la France médiévale (XII^e-XV^e siècle)*, Amsterdam, 2014, p. 96-113.

49. Voir notamment les miséricordes. M. ANDERSON, *Misericords : Medieval Life in English Woodcarving*, Harmondsworth, 1954 ; D. et H. KRAUS, *The Hidden World of Misericords*, Londres, 1976 ; C. GRÖSSINGER, *The World upside-down : English Misericords*, Londres, 1997 ; E. BLOCK (éd.), *Profane*

Images in Marginal Arts of the Middle Ages, Turnhout, 2009 et P. HARDWICK, *English Medieval Misericords : the Margins of Meaning*, Woodbridge, 2011.

50. D'autres passages, comme l'histoire de Grisandole (Pl. 1226-53) et la guerre contre les Romains (Pl. 1567-1607), font aussi l'objet d'une illustration principale et marginale particulièrement développée.

51. Je remercie Anna Russakoff de m'avoir suggéré ce parallèle.

52. Voir P. BROUET, B. LEVY et F. NEVEUX (éd.), *The Bayeux Tapestry : Embroidering the Facts of History*, Caen, 2004.

53. J. CRAFTON, *The Political Artistry of the Bayeux Tapestry : a Visual Epic of Norman Imperial Ambitions*, Lewiston, 2007, p. 160-176 et P. KLEIN, « The Borders of the Bayeux Tapestry : Visual or Marginal Images ? », in R. ALCOY, D. ALLIOS et al. (dir.), *Le plaisir de l'art du Moyen Âge : commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, 2012, p. 626-642.

54. Voir H. BLOCH, *A Needle in the Right Hand of God : the Norman Conquest of 1066 and the Making of the Bayeux Tapestry*, New York, 2006.

55. Voir H. CHEFNEUX, « Les fables dans la tapisserie de Bayeux », *Romania*, 60 (1934), p. 1-35 et 153-194 ; L. HERRMANN, *Les fables antiques de la broderie de Bayeux*, Bruxelles, 1964 ; M. LAPIDGE et J. MANN, « Reconstructing the Anglo-Latin Aesop : The Literary Tradition of the "Hexametrical Romulus" », in M. HERREN, C. MCDONOUGH et R. ARTHUR (éd.), *Latin Culture in the Eleventh Century*, Turnhout, 2002, t. 2, p. 1-33.

56. Dans les *marginalia* de la *Mort Artu* de Yale 229, Walter Blue voit les éléments ornementaux représentés au niveau des antennes comme des mécanismes faisant jouer des lames, des pales et des roues, dont la mise en mouvement activerait un engrenage menant à une destruction inéluctable et généralisée représentant le destin funeste du royaume d'Arthur et de sa chevalerie. W. BLUE, « A Reflection on the Inexorable Working of Fate in Yale MS 229 », in E. WILLINGHAM (éd.), *The Mort Artu...*, op. cit., p. 89-92.

57. Voir S. DOUCHET, « La peau du centaure à la frontière de l'humanité et de l'animalité », *Micrologus*, 13 (2005), p. 285-312 et S. CRANE, « Chivalry and the Pre/Postmodern », *Postmedieval, The Animal Turn*, 2/1 (2011), p. 69-87.

58. Dominique Boutet parle ainsi de « potentialités de dérive des Sarrasins vers le monstrueux » : leurs traits rejoignent ceux attribués dans la chanson de geste aux peuples étranges, à la fois « divers » et « avers », à la limite du statut d'homme, d'animal et de démon. Ces peuples présentent des caractères récurrents et syncrétiques : « noirceur, grande taille, dents acérées, griffes, cornes, yeux rouges ou énormes, grosses têtes, cris d'animaux, apparence diabolique », et ils combattent « avec des masses de fer ou de plomb, quand ce n'est pas avec leurs griffes ou leur bec ». La monstrosité de ces personnages justifie le combat mené contre eux : il faut « éradiquer la présence [...] de créatures dont la bigarrure sauvage dénonce l'origine diabolique ». D. BOUTET, « Les peuples étranges dans la chanson de geste (XIII^e-XV^e siècle) », in C. THOMASSET et D. JAMES-RAOUL (dir.), *En quête d'utopie*, Paris, 2005, p. 155-181.

59. *La Chanson de Roland*, éd. C. SEGRE, Genève, 1989, 2 vol.

60. J. WIRTH (dir.), *Les marges à drôleries...*, op. cit., p. 23.

61. En 1246, Louis IX avait attribué le comté de Hainaut aux Avesnes et le comté de Flandre aux Dampierre, mais chacun continue de revendiquer les armes d'or au lion de sable issues de la réunion des comtés de Flandre et du Hainaut à la fin du XII^e siècle.

62. Voir I. FABRY-TEHRANCHI, « Arthur et ses barons rebelles : la fin remaniée et abrégée de la *Suite Vulgate* dans le manuscrit du cycle du Graal, Paris, BnF, fr. 344 », *Médiévales*, 67 (2014).

63. Voir L. RANDALL, *Images in the Margins...*, op. cit., fig. 632.

64. Dans son étude d'un manuscrit enluminé des *Vœux du Paon* réalisé à Tournai au milieu du XIV^e siècle, Domenic Leo montre comment la mise en scène de la nourriture et de la dévoration ou encore des performances musicales dans les *marginalia* parodie les festivités courtoises placées au

cœur du texte et des illustrations principales. D. LEO, *Images, Texts, and Marginalia in a "Vows of the Peacock" Manuscript* (New York, Pierpont Morgan Library MS G24), with a Complete Concordance and Catalogue of Peacock Manuscripts, Leiden, 2013, ch. 4-5.

65. M. CAMILLE, *Image on the Edge...*, op. cit., p. 100.

66. Voir S. KEEFER et R. BREMMER (éd.), *Signs on the Edge: Space, Text, and Margin in Medieval Manuscripts*, Leuven, 2007.

RÉSUMÉS

BnF fr. 95 est un manuscrit de la fin du XIII^e siècle comprenant des romans arthuriens et d'autres textes fictionnels et didactiques. La section consacrée à l'*Estoire del saint Graal* et au *Merlin*, la plus richement enluminée, fait l'objet d'une importante iconographie marginale, un phénomène inhabituel dans l'illustration d'œuvres profanes et dans la tradition manuscrite de ces textes. Nous montrons comment les scènes marginales du *Merlin* et de la *Suite Vulgate* recourent souvent les sujets caractéristiques du roman courtois et chevaleresque en langue vernaculaire, réduisant le décalage observé dans les ouvrages latins à caractère religieux. La reprise de motifs similaires dans les miniatures principales et marginales, examinée à travers l'épisode de la bataille de Danablaise, qui oppose le roi Arthur au roi saxon Rion, souligne ainsi la nécessité de procéder à une lecture globale du texte et des images prenant en compte la mise en page et les différents niveaux d'illustration du manuscrit étudié.

BnF fr. 95 is a late 13th century manuscript containing Arthurian romances and other fictional and didactic texts. The *Estoire del saint Graal* and *Merlin* section is the most highly illuminated, with a rich marginal iconography, an unusual feature in the illustration of lay works and in these texts' manuscript tradition. This article shows how in *Merlin* and its *Vulgate Sequel* marginal scenes overlap with widespread subjects in courtly and chivalric vernacular romances, in contrast with Latin and religious works. The reuse of similar patterns in principal and marginal miniatures, examined in the episode of the Battle of Danablaise, where King Arthur fights the Saxon King Rion, highlights the need for a comprehensive reading of text and images, taking into account the mise en page and the different levels of illustration in the manuscript.

INDEX

Mots-clés : Arthur, Ban, Bohort, marginalia, marges, manuscrit, miniatures, Merlin, iconographie, illustration, gothique, Rion, roman arthurien

Index géographique : France/Dampierre, Danablaise, France/Théroutanne, Flandre

AUTEUR

IRÈNE FABRY-TEHRANCHI

University of Reading