

AUX MARGES DU MANUSCRIT : LES DRÔLERIES GOTHIQUES, ENTRE SATIRE ET TRANSGRESSION

Benoît Durand

Entre le XIII^e et le XIV^e siècle, de nombreux manuscrits médiévaux voient leurs marges être envahies par des représentations du quotidien. Inspirées de la vie courtoise de l'aristocratie, ces scènes revêtent souvent un caractère comique, mais semblent aussi parfois sombrer dans l'obscène et le blasphématoire. Ces « drôleries » des manuscrits gothiques sont considérées comme l'un des paroxysmes de l'art de l'enluminure médiévale tant par la diversité de leurs sujets que par la richesse de leur traitement. Leur étude confronte ainsi le chercheur à l'un des extrêmes de la culture visuelle médiévale. Ces images autoréférentielles, qui accompagnent le texte sans y faire référence, arrivent à trouver leur raison d'être dans une société de l'ordre et de la moralité à travers des logiques d'inversion, de modèle et de contre-modèle. Le présent article vise, à travers l'analyse de quelques thèmes iconographiques représentatifs de la période, à expliquer pourquoi ces images sont acceptées au sein des manuscrits malgré leur caractère prétendument transgressif, et comment elles s'insèrent en toute logique, mais non sans humour, dans les discours moralisateurs et identitaires de l'aristocratie laïque.

De toutes les images produites en Occident lors du Moyen Âge, les enluminures en sont certainement les plus caractéristiques. Leur petit format, leur remarquable degré de conservation tout comme la richesse de leurs couleurs et l'éclat de leurs dorures en font un objet à première vue accessible. Si elles savent se présenter comme lisibles au premier coup d'œil, une prudence est cependant de mise lors de l'étude de telles images qui peuvent souvent se révéler

trompeuses¹. Longtemps considérées comme de simples mises en image du texte, les fréquents écarts et dissemblances qu'elles entretiennent à l'égard des écrits qu'elles accompagnent nous forcent aujourd'hui à admettre qu'elles jouent souvent un rôle plus subtil qui ne se révèle pas qu'à travers la lecture. Leurs apparences trouvent plutôt leur explication à l'extérieur même du livre qui les accueille². Certaines de ces productions peuvent encore aujourd'hui choquer l'observateur contemporain par leur caractère transgressif, voire obscène. C'est le cas des *marginalia*³, ces enluminures placées dans les marges de certains manuscrits gothiques et dont la frivolité, frôlant parfois l'odieux, montre bien que les enlumineurs médiévaux n'étaient pas soumis à un contrôle dogmatique totalitaire dictant la production visuelle de l'Occident médiéval⁴, comme certains ont pu le prétendre. Le présent article propose une incursion dans le monde des marges à drôleries, ces images en marge des textes des manuscrits enluminés, qui témoignent d'un des paroxysmes de la culture visuelle médiévale et permettent de poser un regard sur le fonctionnement de la logique visuelle de la civilisation de l'Europe médiévale. Nous estimons qu'il est révélateur de s'intéresser et de s'arrêter sur les marges dans leur compréhension littérale pour ensuite ouvrir le champ d'études et de s'interroger sur le sujet des marges dans leur sens social et aux processus de marginalisation de la société de l'Occident médiéval. En d'autres termes, observer ce qui se retrouve dans les marges physiques, matérielles, nous permet de sonder la marge sociale. Nous nous proposons d'abord d'étudier le développement de cette tradition visuelle avant d'ensuite expliquer leur logique à travers l'étude plus spécifique de quelques

-
1. Claudia Rabel, «L'enluminure: l'image dans le livre», dans Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar, (dir), *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, Les ateliers du médiéviste 14, 2015, p. 51.
 2. Sandrine Hériché-Pradeau et Maud Perez-Simon, «Du texte à l'image et de l'image au texte: en pratique et en théorie» dans *Quand l'image relit le texte, regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 11-38.
 3. Appelées également «drôleries». *Marginalia* et «drôleries» font référence aux figures peintes en marge des textes. Le syntagme «marge à drôleries» désigne les marges qui accueillent ces drôleries.
 4. Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2009, p. 260.

motifs iconographiques. Finalement, nous nous intéresserons aux problèmes relatifs à l'interprétation de ces images sous un regard moderne, plus particulièrement à leur caractère prétendument transgressif.

APPARITION ET DÉVELOPPEMENT DES MARGES À DRÔLERIE

Les drôleries, comme toute tradition visuelle, possèdent une préhistoire, une protohistoire et un épilogue⁵. Bien que des exemples d'illustrations marginales fusent en Orient comme en Occident dès le IX^e siècle⁶, nous nous proposons d'étudier ici plus particulièrement les images appartenant à ce que nous pourrions appeler le « moment des drôleries » ; soit une courte période d'environ 100 ans pendant laquelle cette tradition visuelle connut un grand succès dans l'Europe médiévale. Les marges à drôleries se développèrent surtout à partir du 13^e siècle en Angleterre⁷. Dès 1250, le genre est bien connu et sera structuré par les ateliers parisiens. Vers 1300, les marges à drôleries sont répandues dans toute l'Europe centrale et en Flandre jusqu'en Espagne avant de s'effacer dans la première moitié du 14^e siècle au profit des marges et frises végétalisées⁸. Il s'agit donc d'une production issue d'une particularité régionale qui rayonnera dans le reste de l'Europe pour une période relativement limitée. Notons que l'apparition et le foisonnement des drôleries sont indissociables de l'évolution des normes de mise en page des codex. Celles-ci dégagent graduellement des marges autour du corps du texte qui lui, demeure strictement cloisonné à un cadre de justification, à l'instar de nos ouvrages modernes. Ces marges, espaces liminaux d'abord laissés vides, accueilleront graduellement divers signes de renvois, des anno-

5. Jean Wirth, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*. Genève, Droz, 2008, p. 11.

6. Michael Camille, *Images dans les marges*, Paris, Gallimard, 1997, p. 25-30.

7. L'origine exacte du développement des drôleries ne fait pas consensus chez les chercheurs. Bien que la plupart s'accordent à identifier l'Angleterre comme foyer initial, plusieurs attribuent toujours aux ateliers parisiens l'invention de cette originalité visuelle. Dans un cas comme dans l'autre, rappelons-nous que les drôleries sont issues du nord-ouest de l'Europe et rayonneront ensuite vers le sud et l'est.

8. Wirth, *Les marges à drôleries...*, *op. cit.*, p. 12.

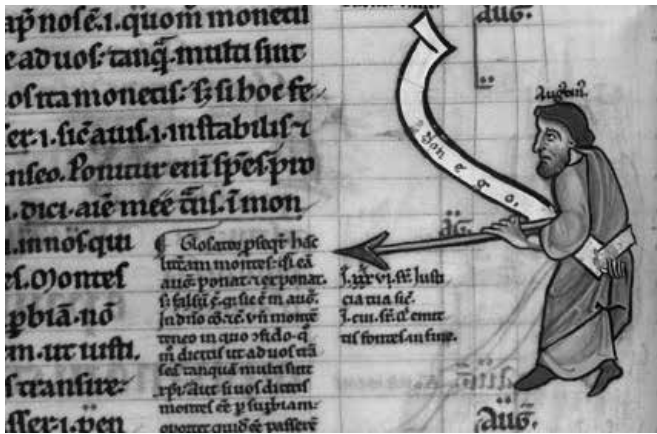
tations puis des gloses⁹. Ces commentaires, d'abord interlinéaires, compressés entre les lignes du texte, ne font souvent que redire ou traduire le texte dans une langue différente. La glose marginale, qui se développe ensuite, réinterprète plutôt le texte, entre en relation avec lui, le commente, souligne, corrige ou précise le sens de certains mots¹⁰. La marge se laisse ainsi investir d'annotations et d'ajouts et ouvre la porte au commentaire, à la correction et même à la confrontation du texte initial par des commentateurs. Des systèmes de signes et de dessins accompagneront le texte sans l'illustrer, puisqu'ayant plutôt pour objectif de le commenter. Citons à titre d'exemple les manicules, ces petites mains dessinées dans les marges et pointant du doigt un passage spécifique, servant à guider et à faciliter la lecture des corrections ou des commentaires apportés au texte en indiquant précisément ce à quoi ils se rattachent. Avec le temps, ces signes se développent en images plus complexes. C'est le cas dans le manuscrit de Christchurch de Canterbury, daté de la fin du XII^e siècle, où le lecteur peut apercevoir une représentation de Saint-Augustin qui tient d'une main une flèche pointée vers un extrait et de l'autre main, un phylactère sur lequel le lecteur attentif peut lire les mots « Non Ego ». Saint-Augustin, faisant ici office de glose, ne corrobore pas les propos du texte, au contraire, il se place « contre » lui¹¹. Les marges s'ouvrent alors à la réception d'images complexes qui ne font pas que commenter le texte, mais peuvent parfois le contredire, offrir un second degré de lecture, voire un degré complètement autre¹². C'est dans la logique de ces signes, symboles et dessins en décalage avec le texte qu'il faut comprendre l'usage et le fonctionnement des drôleries. D'un point de vue stylistique, les historiens de l'art ont longtemps insisté pour voir dans l'apparition des drôleries marginales le résultat du débordement des ornements des initiales. Ces dernières, gagnant en importance et ne pouvant plus être contenues uniquement dans l'es-

9. Le mot *glossa*, « glose » provient du grec et signifie « langue », puisque la glose « dit » ou « redit » la signification du mot ou du texte auquel elle renvoie ; Hugues de Saint-Victor, *L'Art de lire [Didascalion]*, 1991, p. 186

10. Camille, *Images dans les marges*, *op. cit.*, p. 31.

11. Camille, *Images dans les marges*, *op. cit.*, p. 32.

12. Hye-Min Lee et Maud Perez Simon, « Relations texte/image », dans Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar (dir), *Les images dans l'Occident médiéval*, *op.cit.*, p. 292.



Ms B.V.5 fol. 33v *Saint Augustin dans les gloses de Pierre le Lombard*. Trinity College, Cambridge.

pace interlinéaire, investissent graduellement les marges jusqu'à se détacher complètement des lettrines auxquelles elles demeuraient traditionnellement toujours attachées¹³. Ces considérations formelles ne doivent toutefois pas précéder l'analyse des fonctions, des usages et des impératifs à la base de la production des images marginales¹⁴. Ainsi, rappelons-nous que « l'espace hors-texte ne s'est prêté à une élaboration artistique qu'à partir du moment où l'idée du texte comme document écrit l'a emporté sur son oralité¹⁵ ». Lorsque la culture écrite prend un nouvel essor au XII^e siècle, autant dans les domaines administratifs que dévotionnels, de nouveaux modes d'organisations du texte émergent, misant sur sa matérialité physique, soit en tant que système de signes visuels organisés ou ce qui pourrait être nommé ici un alphabet. Cette modification du rapport au texte, qui fait passer l'usage du mot proféré au mot vu¹⁶, est primordiale pour le développement des marges, car aussi longtemps qu'une lettre doit demeurer facilement reconnaissable en tant qu'élément d'un système visuel, les possibilités d'ornementations et de déformations demeurent réduites.

13. Wirth, *Les marges à drôleries...*, *op. cit.*, p. 50-51.

14. Tel que suggéré par Jérôme Baschet, dans son ouvrage *L'iconographie médiévale*, *op. cit.*

15. Camille, *Images dans les marges*, *op. cit.*, p. 28.

16. Camille, *Images dans les marges*, *op. cit.*, p. 30.

Les constructions des enlumineurs se dissocient alors du corps des lettres puis en sont exilées afin de rejoindre la marge, permettant à la fois l'augmentation et l'enrichissement du décor de la page tout en préservant la lisibilité du texte¹⁷.

OCCURRENCES ET THÈMES

Au XIII^e siècle, lors de l'essor des ornements marginaux, le psautier est le livre de dévotion enluminé le plus fréquent, loin devant le bréviaire (peu utilisé par les laïcs) et le livre d'heures¹⁸, qui finira par le supplanter à la fin du siècle¹⁹. Le psautier est à l'époque le livre par excellence : souvent l'unique que l'on possède, c'est à travers les psaumes que nombre de clercs et de laïcs apprennent à lire. Bien que ce livre se soit doté d'une iconographie particulière qui s'articule généralement autour des dix psaumes principaux (1, 26, 38, 51, 52, 68, 80, 97, 101, 109), ses marges se voient rapidement investies par les drôleries²⁰. Cette grande concentration de drôleries au sein de manuscrits de dévotion privée peut surprendre. En effet, on serait en droit de s'attendre à ce que des images marginales, voire « transgressives », ne puissent se retrouver à l'intérieur de livres dédiés à l'usage personnel des laïcs : le fidèle, moins vigilant que le clerc, pourrait déduire de ces images des interprétations potentiellement dangereuses. Force est d'admettre tout de même, que ces images existent, et en quantité suffisante pour démontrer que les enlumineurs, répondant aux commandes des laïcs, n'étaient pas soumis à un contrôle de leur production et jouissaient d'une relative liberté dans le choix des images qu'ils créaient²¹. Rares en fait sont les écrits qui tentent d'orienter et de régir la production de l'art chrétien au Moyen Âge²². À la suite de ces considérations,

17. *Ibid.*, p. 30-31.

18. Wirth, *Les marges à drôleries...*, *op. cit.*, p. 99.

19. Adelaide Bennett, « The transformation of the Gothic Psalter in Thirteenth-Century France », dans Büttner (ed) *The Illuminated Psalter*, Turnhout, Brepols, 2004, p. 211

20. Wirth, *Les marges à drôleries...*, *op. cit.*, p. 99.»

21. Baschet, *L'iconographie médiévale*, *op. cit.*, p. 260.

22. Jean Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture matérielle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 163.

voyons à présent quelles sont ces drôleries, quels thèmes couvrent-elles et sur quels principes fonctionnent-elles.

PARODIE DES ACTIVITÉS LAÏQUES : LA CHASSE ET L'IDÉAL COURTOIS

Les scènes de chasses et leurs dérivés représentent de loin le thème le plus fréquent des marges à drôlerie. Le succès de ce thème dans les manuscrits et sa disposition dans les marges de la page s'expliquent par la fonction particulière de la chasse dans l'Occident médiéval. Il ne s'agit pas à l'époque d'une activité « bourgeoise » anodine ou d'un simple sport, mais bien du seul rituel strictement profane réservé à l'aristocratie laïque et interdit aux clercs²³. Ce privilège, d'abord royal, permet aux seigneurs de manifester clairement, dans le symbole et l'action, leur domination sur un territoire, principe fondamental du système féodal²⁴. La chasse offre au seigneur l'occasion de parcourir tout son territoire, jusqu'à ses limites tout en mobilisant ses hommes, comme pour une campagne, marquant par le fait même sa domination sur ses sujets. La chasse ne plaît pas à l'Église, puisqu'il s'agit d'une activité qui se fait en dehors complètement de la sphère cléricale, mais aussi en raison de l'interdit médiéval qui entoure la chair et le fait de faire couler le sang. Cela correspond au binôme antinomique *caro-spiritus*, qui associe d'un côté une notion positive, l'Esprit, à une notion plus négative, le corps et, par extension, la chair²⁵. La chasse incarne aussi un certain

23. Alain Guerreau, « La chasse », dans Jacques Le Goff et Jean Claude Schmitt (dir.) *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Pluriel, 2014, p. 166-169.

24. Alain Guerreau développe cette notion de *Dominium* tout au long de sa carrière. Mentionnons ces trois ouvrages : *Le féodalisme, un horizon théorique*, Paris, le Sycomore, 1980, 229 p., ID., « Fief, féodalisme. Enjeux sociaux et réflexion historique », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisation*, vol. 45/1, 1990, p. 137-166, ID., *L'avenir d'un passé incertain. Quelle histoire du Moyen Âge au XXI^e siècle ?*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, 342 p.

25. Selon la théorie de Jérôme Baschet, qui avance que le mode de pensée du Moyen Âge repose sur une logique d'articulation de contraires, de binômes antinomiques. Le dynamisme de l'Occident médiéval reposerait en quelque sorte sur la capacité de l'*Ecclesia* à articuler des éléments contraires au sein d'un discours ambivalent, mais tout de même cohérent. Ainsi l'Église se rattache au pôle positif, *spiritus*, alors que les laïcs et, par extension, leurs activités, s'ancrent dans le pôle plus négatif, *caro*. Voir Jérôme Baschet, *La*

malaise relatif à l'occupation de l'espace. Alors que les clercs sont rattachés au centre (généralement positif), à l'Église, les chasseurs parcourent le territoire jusqu'à la forêt, la *forestas*, qui signifie aussi en latin, l'extérieur, les limites, les marges²⁶. On retrouve ainsi, dans les scènes de chasse placées en marge des pages, une logique métaphorique tout à fait cohérente : le texte sacré occupe le centre alors que les activités profanes sont reléguées aux marges²⁷. Nous assistons donc à une reprise, par le système d'organisation visuelle de la page, de l'organisation spatiale de la société à travers des rapports entre le centre et la périphérie²⁸. La marge, au sens textuel et visuel, renvoie plus largement à des processus d'organisation spatiaux et sociaux desquels il ne faut pas l'exclure. À la suite de cette observation, il nous apparaît dorénavant clair que les drôleries et leur place dans la marge ne peuvent être pensées à l'extérieur de la logique visuelle de la page entière. Expression symbolique et pratique du pouvoir réservé aux laïcs, la chasse est une activité rituelle sérieuse et codifiée qui n'est pas prise à la légère. Conséquemment, rien n'est plus facile que de la parodier ! Pour se faire, il s'agit simplement de substituer dans l'image un accessoire adéquat par un autre inconvenant ou, plus efficace encore, d'inverser les rôles de la proie et du prédateur. De ces inversions, pourtant simples, découle souvent un caractère comique, voire caricatural²⁹. Faut-il dès lors considérer ces caricatures de la chasse comme une autodérision de la part du commanditaire ou plutôt y voir une confirmation par l'absurde de leur amour et de leur estime pour la chasse, en ce sens ici qu'on ne rirait pas du code, mais de ceux qui le brisent³⁰ ? Certaines inversions et caricatures ne se dévoilent pas toujours au premier regard et nécessitent, de la part de l'observateur, la connaissance de certaines références. C'est le cas des figures du lapin et du lièvre. Dans ce cas, c'est du côté du calembour langagier qu'il nous faut nous pencher. Prenons tout d'abord le lapin. Le terme latin désignant lapin, *cuni-*

civilisation féodale. De l'an mil à la colonisation de l'Amérique. Paris, Aubier, 2004, pages 500-540 en particulier.

26. Alain Guerreau, « La chasse », *op. cit.*, p. 171.

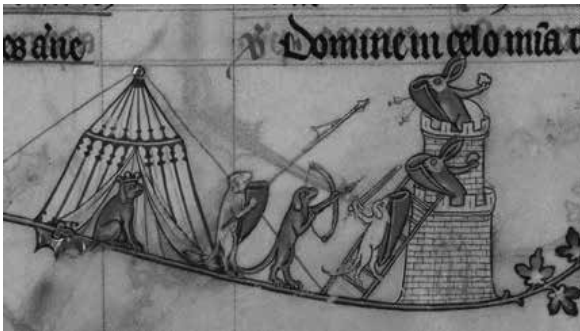
27. Wirth, *Les marges à drôleries...*, *op. cit.*, p. 182.

28. *Ibid.*, p. 182-183.

29. Wirth, *Les marges à drôleries...*, *op. cit.*, p. 195-196.

30. *Ibid.*, p. 196.

culus, qui signifie également une galerie souterraine, est très près du terme *cunnus*, qui évoluera en français afin de donner le mot *conin*, puis *con*, utilisé afin de désigner le sexe féminin. Ajoutons à cela la vitesse de reproduction prodigieuse dont la nature a doté ces animaux, et l'association devient complète entre la représentation du lapin (et du lièvre aussi, pour les mêmes raisons biologiques) et celle du sexe en général, féminin en particulier³¹. Le lapin et le lièvre attribuent donc aux scènes de chasses un caractère sexuel évident et à première vue étonnant, considérant le genre d'ouvrage dans lesquelles elles sont positionnées, mais tout à fait cohérent avec l'opposition chair-esprit, *caro-spiritus* dont nous avons fait mention plus tôt³². Leur présence au sein d'autres motifs issus de l'idéal de l'amour courtois en permet également la dérision. C'est le cas de cette parodie du *Château d'amour*, tirée du Bréviaire de Renaud le Bar et dans laquelle on peut voir des chiens assiéger un château défendu par des lièvres. Ce thème présente habituellement des dames qui défendent un château symbolisant leur amour chaste.

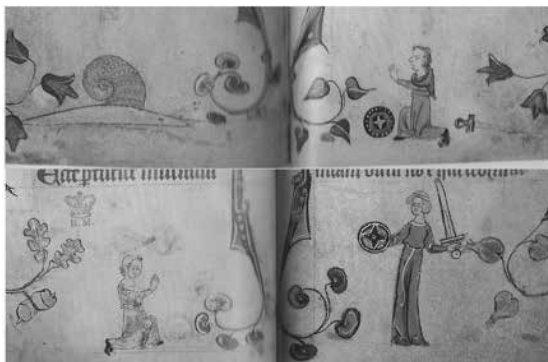


Verdun Ms 107, fol. 137v. *Parodie du Château d'amour* (détail de la marge de queue) Bibliothèque municipale de Verdun, Verdun.

31. *Ibid.*, p. 189-190.

32. Le lapin et le lièvre sont parmi les animaux les plus populaires dans les décors marginaux et semblent s'y côtoyer sans distinction. Il est toutefois impensable que les enlumineurs et les lecteurs aient été incapables de le différencier. Ainsi si le calembour du conin peut expliquer la présence du lapin, c'est plutôt à travers la métaphore érotique de la poursuite qu'il faudrait plutôt expliquer les nombreuses occurrences du lièvre. Voir Wirth, « La chasse à courre », *Les marges à drôleries...*, *op. cit.*, p. 187-191.

La variante animalière rend transparent le symbolisme du thème en magnifiant jusqu'aux limites du correct l'analogie sexuelle du prédateur et de la proie³³. Ces jeux de mots mis en image ne sont ni anodins ni innocents et étaient vraisemblablement connus par les lecteurs. Les usages de ce genre de calembours visuels et littéraires au Moyen Âge sont innombrables et nous en connaissons toute une variété qui se décline selon les langues régionales³⁴. La présence d'un autre animal a longtemps fasciné différents chercheurs, soit celle de l'escargot. De nombreux sens de lecture lui ont été attribués. Allant d'un symbole de résurrection (il se cache dans sa coquille, comme mort, puis en ressurgit) à une représentation des arrivistes, il sera aussi associé aux organes génitaux de la femme, en raison de sa forme et sa texture, et finalement aux hermaphrodites³⁵. Ce motif est la plupart du temps accompagné par un chevalier qui se replie face à son adversaire gastéropode, dans un thème qui parodie ici l'activité du combat. Dans les marges de queue³⁶ de deux pages successives du manuscrit Harley conservé à Londres, on tourne au ridicule un preux chevalier qui lâche ses armes devant son adversaire, préférant s'agenouiller et prier pour son sort. Il s'agit ici d'une atteinte satirique au prétendu courage de



Harley 6563, fol. 62v-63, *Chevalier suppliant un escargot* (détail de la marge de queue) et fol. 63v-64 *Chevalier suppliant une femme* (détail de la marge de queue). British Library, Londres.

33. *Ibid.*, p. 255.

34. *Ibid.*, p. 338.

35. Camille, *Images dans les marges*, *op. cit.*, p. 48.

36. La marge du bas de la page est nommée la marge de queue.

l'aristocratie guerrière qui fuit devant le moindre danger. Poussant plus loin la blague, l'enlumineur continue sur les folios suivants en inversant cette fois-ci les rôles. Le chevalier est à présent agenouillé devant une femme ayant récupéré ses armes et qui, elle, ne semble pas vouloir abandonner le combat. Malgré la dissemblance des personnages entre les deux pages, les liens explicites entre les deux images et la continuité narrative nous permettent ici de supposer qu'en plus d'une critique de la couardise de l'aristocratie (ou d'une personne spécifique, choisie par le commanditaire³⁷), cet épisode se double d'un sens fripon où la rencontre avec l'escargot pourrait préfigurer une rencontre érotique³⁸. Cette occurrence ne nous permet en aucun cas de conclure sur le fait que le motif de l'escargot corresponde en général au sexe féminin³⁹. Ce sont par les jeux d'associations et la construction de liens entre les images que ce sens peut être déduit. L'escargot figurant dans l'écoinçon de la cathédrale de Chartres par exemple ne présente aucune référence friponne. À la vue de l'escargot, le chevalier prend ses jambes à son cou en délaissant ses armes. Cette image se limite, à la manière d'un contre-exemple moralisateur, à décrier la couardise qui, devant Dieu, devient un pêché⁴⁰. Profitons de cet exemple pour souligner que l'art des marges ne jouit d'aucune stabilité iconographique, stabilité à laquelle peuvent prétendre, par exemple, les initiales des psautiers ou encore les reliefs des tympans. Les calambours visuels des marges portent des énoncés si universels qu'ils peuvent générer des métaphores et des critiques à volonté en entrant en relation avec d'autres figures⁴¹. La puissance fonctionnelle de ces images ne découle donc pas de l'invention de nouvelles figures, mais bien de la façon dont l'artiste arrive à articuler des motifs traditionnels de manière neuve et provocante⁴². Le motif de l'escargot et du chevalier en est un prêt à être inséré dans des contextes variés et possédant

37. Au sujet des commanditaires, voir le paragraphe « La question du commanditaire ».

38. Wirth, *Les marges à drôleries...*, *op. cit.*, p. 110-113.

39. Camille, *Images dans les marges*, *op. cit.*, p. 49.

40. *Ibid.*, p. 49-50.

41. *Ibid.*, p. 50.

42. Schmitt, *Le corps des images*, *op. cit.*, p. 136-137, 156. Camille, *Images dans les marges*, *op. cit.*, p. 50.

des fonctions et des logiques diverses⁴³. Les logiques de fonctionnement des drôleries nous montrent qu'elles ne sont pas seulement des images subversives et transgressives gratuites : elles s'insèrent tout de même à l'intérieur de champs de références culturelles et de processus cognitifs guidés par l'humour (voire le ridicule) et basés sur des notions littéraires⁴⁴. Le jeu de mots, qui n'est jamais explicité dans le manuscrit, doit être connu par le lecteur afin de goûter tout le sel de la blague. Une culture visuelle, littéraire, mais aussi orale spécifique est donc nécessaire à leur compréhension, d'autant plus que les drôleries échappent souvent aux logiques iconographiques « classiques » de l'art médiéval⁴⁵. Certains de ces jeux sur les mots et sur les images sont le fruit de gymnastiques intellectuelles, mais bien que reposant sur des processus cognitifs de recomposition des mots, les blagues qui en découlent n'en deviennent pas pour autant toujours édifiantes, comme en témoigne cette petite farce connue par les initiés à l'intérieur des ateliers de copiste.

Quel est le mot le plus « sale » du psautier ?

Conculcavit (il a foulé)

Car le mot est composé de « con », « cul » et « vit »⁴⁶.

Scribes et enlumineurs étaient visiblement doués pour détecter ce genre d'occurrence dans les textes et créer des liens parfois très explicites entre certains mots, ou parties de mots, et l'image⁴⁷. Ainsi, dans le psautier Ruthland, l'observateur peut voir la flèche d'un archer monstrueux se joindre à la hampe de la lettre « p » du mot « conspectu » pour pénétrer le postérieur d'un être hybride.

43. Camille, *Images dans les marges*, *op. cit.*, p. 50.

44. *Ibid.*, p. 52 à 64 en particulier.

45. Wirth, *Les marges à drôleries...*, *op. cit.*

46. En effet, « con » tel que mentionné plus haut, fait référence à l'organe reproducteur féminin, « vit » désigne l'organe sexuel mâle. Camille, *Images dans les marges*, *op. cit.*, p. 50.

47. *Ibid.*, p. 60–61.



Add 62925, Psautier Ruthland, fol. 87 v. *Archer monstrueux*. British Library, Londres.

«Conspectu» signifiant percevoir, percer du regard, le travail de l'artiste suggère ici un second sens de lecture, plus percutant et physique que le premier ; mais ce genre de fusion entre le texte et l'image est loin d'être la norme et fait plutôt figure d'exception⁴⁸. Il est très rare que les drôleries franchissent les limites du cadre de justification et se mélangent au texte. Leur fonctionnement relève la plupart du temps d'associations cognitives ne possédant aucun écho direct dans le texte⁴⁹. Les drôleries demeurent, pour ainsi dire, marginales. Les images et calembours étudiés jusqu'à présent ont pour cible commune l'aristocratie, qui, loin d'être à l'abri du ridicule et de la satire des drôleries, les accueille au sein des ouvrages de dévotion privée qu'elle commande pour son usage personnel. Ainsi la chasse, la vie de cour, le courage des chevaliers et l'amour courtois, mais surtout leur inversion parodique, figurent parmi les sujets de prédilection des marges à drôleries⁵⁰. Or, si les aristocrates laïcs représentent la cible préférée des marges à drôleries, il ne faut pas non plus croire que le clergé échappe à ce traitement.

48. *Ibid.*, p. 61. Wirth, *Les marges à drôleries...*, *op. cit.*, p. 30-31.

49. Wirth, *Les marges à drôleries...*, *op. cit.*, p. 362.

50. *Ibid.*, p. 252.

REPRÉSENTATIONS ANTICLÉRICALES

Tout un pan de la production des drôleries médiévale semble s'en prendre directement au clergé, et ce, souvent d'une manière scabreuse qui parodie les différents membres de l'institution. Avant d'aller plus loin, une mise en garde s'impose toutefois. On voit mal, en effet, comment une propagande anticléricale et son intensification aux XIII^e et XIV^e siècles pourraient vraiment remettre en question, dans la société médiévale, le rôle fondamental du clergé et de sa fonction primordiale d'intercession entre Dieu et les hommes⁵¹. Il faut plutôt placer ces occurrences caricaturales en relation avec les volontés réformatrices de l'Église initiées dès le milieu du XI^e siècle⁵². Ces réformes impliquent des luttes contre les investitures laïques, le nicolaïsme et le simonisme des prêtres dont les mœurs laissent à désirer. Dans cette foulée, l'Église ira jusqu'à défendre des mouvements considérés comme hérétiques ou hostiles au clergé afin de mener à terme ses projets de refonte. En réaction à ces décisions, des prédicateurs ambulants apparaissent dès le XII^e siècle et dénoncent l'enrichissement de l'Église au nom de la pauvreté évangélique. Parallèlement à cela s'ajoute une propagande, initiée par le clergé séculier, contre le clergé régulier auquel les réformes attribuent un rôle prépondérant et qui s'enrichit considérablement pendant le XII^e siècle. Celle-ci aura sa propre contre-propagande⁵³. Bref, aux XII^e et XIII^e siècles, ces mouvements au sein de l'Église contribuent à dresser une image négative du prêtre et du haut clergé. Lors de l'apparition des drôleries, tout un répertoire des signes, personnages et symboles est donc déjà à la disposition des enlumineurs afin de parodier le clergé, haut et bas, régulier comme séculier⁵⁴.

51. Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar, Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 78-81 en particulier.

52. Frédéric Elsing « La ridiculisation du système religieux », dans Wirth, *Les marges à drôleries...*, *op.cit.*, p. 276.

53. *Ibid.*, p. 277-278.

54. Wirth, *Les marges à drôleries...*, *op. cit.*, p. 148-158.

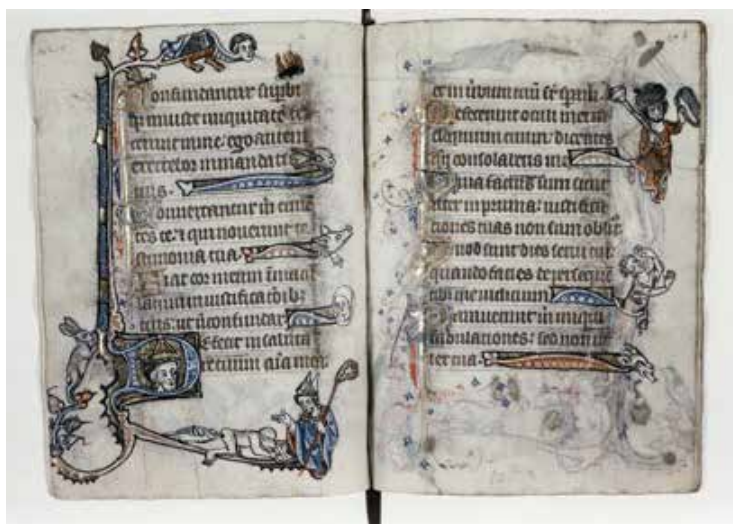
L'essentiel des drôleries à l'adresse du clergé est composé de motifs non codifiés qui visent surtout les membres du haut clergé, avec une préférence marquée pour la figure de l'évêque et des membres du clergé cathédral⁵⁵. Une des drôleries « anti-épiscopales » les plus fréquentes présente tout simplement un renard debout sur ses pattes arrière portant une mitre. Ici la drôlerie est simple et efficace : elle associe directement la figure épiscopale à l'animal fourbe, rusé et malin. Le lecteur cultivé peut également y apprécier une référence au Roman de Renart, dans lequel un évêque et cet animal sont associés pour les mêmes raisons⁵⁶. Il n'est pas non plus rare de voir les évêques, ni même les prêtres et les fidèles, représentés sous les traits du singe, comme c'est très fréquemment le cas dans le psautier à l'usage de Gand. Du latin « *simia* », qui signifie à la fois singe et simulacre, imitateur, le primate est l'animal par excellence de l'inversion par le ridicule. Il imite sans toutefois comprendre la logique de ses gestes et puisqu'il ressemble à l'homme, il offre une version infrahumaine de toute activité⁵⁷. Cependant, il ne faut pas voir dans ces images une critique de l'autorité de l'Église. C'est plutôt les structures rigides et pompeuses de l'organisation cléricale, de ses membres et de certaines de ses pratiques qui sont ici parodiées. Prières et actes de dévotion en tout genre seront également contrefaits. Le geste de bénédiction, connu par tous, sera repris d'innombrables fois dans les marges. Dans la marge de droite d'un livre d'heures à l'usage de Théroouanne, une nonne hybride semble bénir le texte d'une main surgissant de son postérieur. Ce genre d'image laisse au lecteur toute la latitude nécessaire afin de trouver à quelles basses activités peut être associé ce geste⁵⁸. Les activités relatives à la lecture sont également tournées en dérision. Au folio 24v du manuscrit Douce 6, un singe se pros-

55. Elsing « La ridiculisation du système religieux », dans Wirth, *Les marges à drôleries...*, *op.cit.*, p. 278.

56. Wirth, *Les marges à drôleries...*, *op.cit.*, p. 148-158.

57. Martine Clouzot, *Musique, Folie et Nature au Moyen Âge, les figurations du fou musicien dans les manuscrits enluminés (XIII^e-XV^e siècles)*, Berne, Peter Lang, 2014, p. 213-217.

58. Elsing « La ridiculisation du système religieux », dans Wirth, *Les marges à drôlerie...*, *op.cit.*, p. 297.



Ms Douce 6 fol. 24v-25. *Évêque bénissant un singe lecteur*, Bodleian Library, Oxford.

terne pour lire un livre placé aux pieds d'un évêque. La substitution du fidèle par un animal et sa position tout à fait humiliante a comme effet de désacraliser complètement les rapports hiérarchiques habituels entre le clerc et le fidèle. Alors que ce dernier s'adonne, à quatre pattes, à la lecture du texte, un oiseau lui perce l'anus afin de rajouter à l'inconfort et à l'humiliation. La prière et la lecture sont donc ici totalement ridiculisées, transformées en activité grossière et dégradante. On peut aussi voir l'agression annale commise par l'oiseau, animal généralement considéré comme positif et spirituel puisque aérien⁵⁹, comme une soumission, une manière de se livrer tout entier à la lecture, à l'autorité du livre et de l'évêque, ce qui pourrait en dire long sur les dispositions du commanditaire à s'adonner par obligation à ce genre d'exercice de dévotion⁶⁰. À moins qu'il ne s'agisse encore une fois d'une parodie de l'évêque, illustré en train de bénir sans se rendre compte que le seul être prêt

59. Pierre-Olivier Dittmar, «L'animal, l'humain et les images», dans Baschet et Dittmar (dir), *Les images dans l'Occident médiéval*, op. cit., p. 425-426.

60. Wirth, *Les marges à drôleries...*, op. cit., p. 324.

à le suivre et à l'écouter n'est qu'une bête arriérée. Forcément, il plane une certaine ambivalence dans la lecture de ce genre de représentation polysémique. Comme le précise Frédéric Elsig, les enlumineurs semblent avoir atteint, avec ce genre d'image, un sommet : ridiculiser la prière et l'acte de lecture à l'intérieur d'un ouvrage de dévotion ne revient-il pas à remettre en question la légitimité même de ce support⁶¹ ? Ce paradoxe autoréférentiel montre bien l'esprit satirique, non dépourvu d'un certain humour, qui anime les drôleries et nourrit par le fait même la puissance de leur caractère dénonciateur⁶².

LA QUESTION DU COMMANDITAIRE

La compréhension complète des motifs anticléricaux impliquerait de retracer et d'étudier, pour chacun des ouvrages enluminés de drôleries, les commanditaires et de dresser la liste d'affiliations politiques et religieuses de ceux-ci avec différents ordres ou confréries. Nous savons que la grande majorité des livres de prières conservés à ce jour, s'ils n'étaient pas destinés au clergé, ont été commandités par les femmes cultivées de l'aristocratie laïque⁶³. Ainsi, les livres de bien des nobles dames épargnent, voire défendent, un clergé choisi par la commanditaire, cette dernière pouvant alors être représentée en prière dans le cloître de l'ordre élu. Inversement, les drôleries peuvent s'attaquer aux membres du clergé ou aux ordres honnis par la noble dame⁶⁴. Il existe encore une panoplie de motifs marginaux pour lesquels nous éprouvons de la difficulté à comprendre le sens. Certaines de ces images ne figurent que dans un exemplaire unique et donnent du fil à retordre aux chercheurs voulant en extraire le sens. Il nous apparaît clair que dans ces cas précis, l'étude des commanditaires pourrait s'avérer fructueuse, puisque ces derniers, visiblement, avaient leur mot à dire quant à la

61. Elsig «La ridiculisation du système religieux», dans Wirth, *Les marges à drôleries...*, *op.cit.*, p. 298.

62. *Ibid.*, p. 298.

63. Bennett, «The transformation of...», dans Büttner (ed), *The Illuminated Psalter*, *op. cit.*, p. 211-212.

64. Wirth, *Les marges à drôleries...*, *op. cit.*, p. 355.

sélection des images apparaissant dans leur livre⁶⁵. Il est important de se rappeler qu'avant d'être un acte de piété, commander un livre de prières est un moyen de traduire son rang social. Les drôleries mettent en scène les préférences de l'aristocratie et c'est l'appartenance à cette classe qu'illustrent les marges. Ainsi, même les livres à drôleries commandés par le clergé traduisent une conscience de soi de l'aristocratie laïque qui dépasse les idéologies cléricales⁶⁶.

DES IMAGES TRANSGRESSIVES ?

L'étonnement que nous entretenons encore à l'égard des drôleries découle de leur caractère tabou et subversif. C'est ce qui permet à ces images d'être efficaces : en franchissant une limite, en portant atteinte à l'ordre établi des choses, les drôleries permettent de questionner l'ordre social en créant dans celui-ci des inversions critiques. C'est cette même qualité qui nous permet d'attribuer à ces images encore aujourd'hui un caractère comique. Une blague fonctionne généralement sur les mêmes fondements : c'est le fait d'entrouvrir un interdit et de pousser la limite qui engendre le rire. Rappelons-nous que les drôleries demeurent également le privilège exclusif de l'élite, cette même élite qui les commande et qui est la cible de leurs railleries⁶⁷. Ainsi pouvons-nous parler d'autodérision, qui, loin d'être anodine, joue un rôle de cohésion à l'intérieur d'une classe sociale : rire de ses défauts et de ceux de ses semblables permet de se recentrer autour de valeurs communes⁶⁸. Il ne faut pas non plus croire que ce jeu et son fonctionnement ne soient complètement innocents. En faisant un tel usage de l'humour et de la satire, la norme est rappelée et la limite marginale (au sens social du terme) est identifiée. Si elle est franchie par ces images, s'il y a transgression, c'est afin de produire un contre-modèle, une image (dénonciatrice) des dysfonctionnements sociaux⁶⁹. Ainsi en produisant sa propre satire, en créant sa propre critique interne,

65. *Ibid.*, p. 355-357.

66. *Ibid.*, p. 363

67. *Ibid.*, p. 363-364.

68. Bartholeyns, Dittmar, et Jolivet, *Image et transgression au Moyen Âge*, op. cit., p. 80.

69. *Ibid.*, p. 80-81.

un corps social peut se protéger des atteintes externes. Tout ordre, afin d'assurer sa stabilité, doit admettre, permettre et intégrer le désordre⁷⁰. Le caractère parfois obscène du monde des marges à drôleries peut être perçu comme blasphématoire envers les textes sacrés qu'elles accompagnent, mais la juxtaposition d'idées visiblement contradictoires n'est plus transgressive si elle est soumise à une hiérarchie. Dans le cas des drôleries, cette hiérarchisation se traduit par les relations entre le centre et la périphérie. Alors que le texte sacré demeure toujours central, les drôleries sont reléguées aux marges, qu'elles ne doivent pas quitter ni franchir. Il ne faut pas voir dans ces relations une simple division positif/négatif mais plutôt un dialogue : le décor marginal, périphérique, demeure en relation avec le centre même s'il est en opposition avec lui⁷¹. La page est donc soumise à une distinction spatiale des discours : alors que la norme et l'ordre règnent au centre, la marge devient, par opposition, toute désignée pour recevoir les représentations transgressives⁷². Cette forte hiérarchisation des contenus rappelle le statut moral spécifique de ce qui transgresse et de ce qui est bon et juste⁷³. Ainsi la marge « participe à l'effort de clarification normative : désignant la transgression, elle la dénonce et, ce faisant, elle l'intègre dans un discours normatif globalisant⁷⁴ ». La distinction, pour l'usager du livre, était donc claire et les mondes marginaux et centraux, s'ils sont contradictoires, sont également complémentaires et cohérents. Grâce au montage distinctif entre centre et périphérie, même les représentations les plus comiques ou obscènes deviennent plus morales que transgressives⁷⁵, selon une logique d'association du modèle et du contre-modèle, clairement distingués l'un de l'autre⁷⁶. Par contraste, ces images marginales participent

70. Robert Jacob, *Images de la justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen-Âge à l'âge classique*, Paris, Le Léopard d'or, 1994, p. 80.

71. Didier Méhu, « Les rapports dans l'image », dans Baschet et Dittmar (dir), *Les images dans l'Occident médiéval, op. cit.*, p. 276.

72. Hye-Min Lee et Maud Perez Simon, « Relations texte/image », dans Baschet et Dittmar (dir), *Les images dans l'Occident médiéval, op. cit.*, p. 292.

73. Bartholeyns, Dittmar, et Jolivet, *Image et transgression, op. cit.*, p. 81.

74. *Ibid.*, p. 81.

75. Camille, *Images dans les marges, op. cit.*, p. 46.

76. *Ibid.*, p. 61-62.

également à célébrer et à magnifier la sacralité du contenu central⁷⁷. Finalement, les drôleries, en s'arrimant aux autres images et au texte, permettent d'offrir une image plus complète et globale de la création, composée de lumière, mais aussi d'obscurité⁷⁸. L'échelle du monde est transposée à celle du livre, du *cosmos* au *codex*, qui devient une métaphore du monde et surtout une célébration de son ordre, de ses hiérarchies⁷⁹.

CONCLUSION

Le lecteur me permettra, je l'espère, d'évoquer en guise de conclusion, une courte anecdote qui a suivi le développement des recherches exposées dans le présent travail et qui, je crois, est très parlante quant au traitement actuel réservé à ce type d'images. À la suite de la présentation initiale de cette recherche au 17^e colloque international d'Artefact, un journaliste du journal institutionnel de l'Université Laval, *Le fil*, m'a contacté afin d'écrire un court article⁸⁰ au sujet des marges à drôleries. Une entrevue devait ainsi être accompagnée d'images de drôleries illustrant mon propos. Sur les six images fournies, quatre ont été refusées en raison du caractère obscène de leur sujet ou encore parce qu'elles comportaient de la nudité. Cette censure, dont font encore l'objet ces images, et ce, plus de 700 ans après leur production, est révélatrice de la profonde fracture conceptuelle qui sépare nos modes de perception de ceux de l'Occident médiéval. Ce n'est pas parce que nous percevons ces images comme étant subversives et transgressives qu'elles l'étaient également par leurs contemporains. Si nous sommes encore aujourd'hui choqués par ces images, c'est bien parce que nous sommes à cent lieues de cette manière d'appréhender le monde qui associe des éléments en tous points contraires selon une logique de modèle/contre-modèle. Ce décalage historique ne doit pas voiler notre regard : si un recul peut nous permettre de gagner un regard anthropologique objectif, l'historien de l'art occidental ne doit pas

77. Méhu, «Les rapports dans l'image», dans Baschet et Dittmar (dir), *Les images dans l'Occident médiéval*, op. cit., p. 276.

78. Wirth, *Les marges à drôleries...*, op. cit., p. 362.

79. Clouzot, *Musique, Folie et Nature au Moyen Âge*, op. cit., p. 409.

80. <https://www.lefil.ulaval.ca/drolieries-medievales/>

se laisser berné et croire qu'il évolue encore dans le même bouillon conceptuel que ces images. Ce décalage que nous possédons entre notre manière de percevoir ces images et les intentions qui ont mené à leur création est riche d'enseignement, oui sur la culture visuelle de l'Occident médiéval, mais aussi sur la manière dont nous posons nos yeux sur certains motifs, sur la façon dont nous réagissons à certains thèmes, bref, sur le fonctionnement même de notre regard contemporain et de ses limites.