

704.948
CAM

LE TEMPS DES IMAGES

Michael Camille

IMAGES DANS LES MARGES

aux limites de l'art médiéval

Traduit de l'anglais
par Béatrice et Jean-Claude Bonne



W
LA

Traduit avec le concours du Centre national du livre



GALLIMARD

Les documents reproduits dans le cahier couleurs figurent également dans le corps du texte et sont signalés par un astérisque.

*Cet ouvrage a paru en 1992 sous le titre
Image on the Edge: The Margins of Medieval Art chez Reaktion Books.
© Michael Camille 1992.*

*© Éditions Gallimard, 1997
pour la traduction française.*



I. Adoration des Mages et singeries dans
le Livre d'heures dit de Marguerite.
(cf. fig. 1, p. 19)

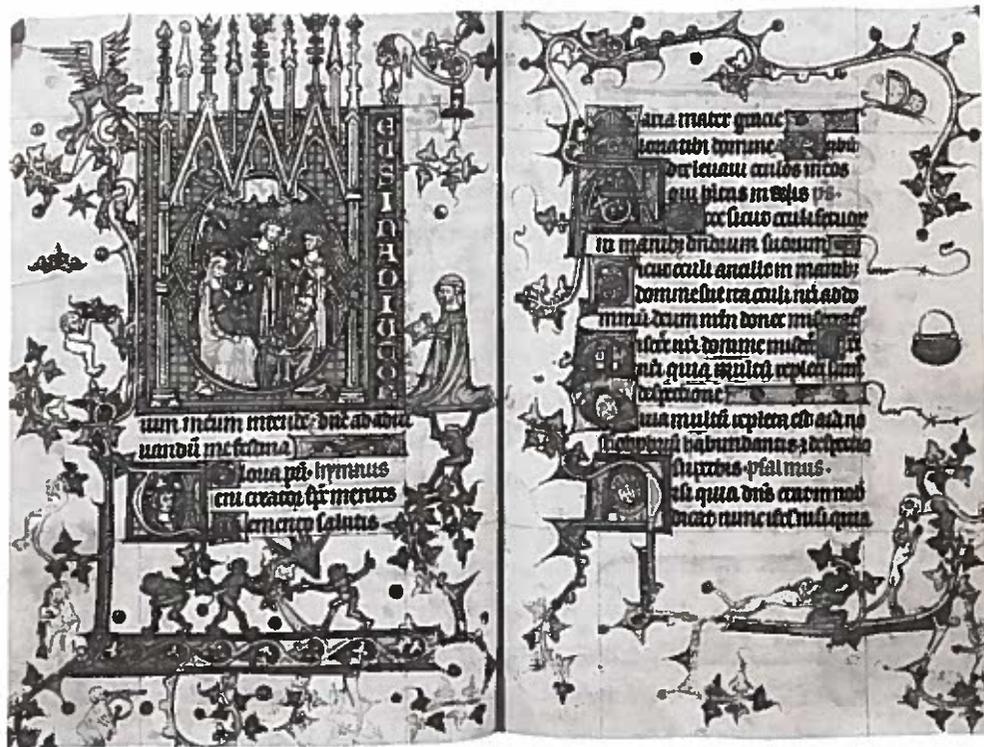
L'invention des marges

« Les hommes du Moyen Âge participaient à titre égal à deux vies – la vie officielle et celle du carnaval –, à deux aspects du monde – l'un pieux et sérieux, l'autre comique. Ces deux aspects coexistaient dans leur conscience, et cela s'est reflété de manière extrêmement éclatante et palpable dans les pages des manuscrits des XIII^e et XIV^e siècles [...]. Dans la même page, on trouve côte à côte des enluminures pieuses et austères illustrant le texte et toute une série de dessins de chimères (enchevêtrement fantastique de formes humaines, animales et végétales) d'inspiration libre, c'est-à-dire sans rapport avec le texte, de diabolins comiques, de jongleurs exécutant des tours d'acrobatie, de figures de mascarade, de saynètes parodiques, etc., c'est-à-dire d'images purement grotesques. [...] Pourtant, même dans les arts décoratifs du Moyen Âge, une frontière interne stricte délimite les deux aspects : s'ils existent côte à côte, ils ne fusionnent pas, ne se mêlent pas » (Mikhaïl Bakhtine¹).

Lorsqu'elle ouvrait son livre d'heures à tierce, troisième heure canoniale qui correspond à peu près à neuf heures du matin, une (fig.1*) femme, qui avait peut-être pour nom Marguerite et qui vivait dans le second quart du XIV^e siècle, pouvait voir son image, dans la marge droite de la page, à l'une de ces « frontières ». Elle y figure à genoux – ce même livre d'heures à la main –, devant une Adoration des Mages inscrite dans la lettre D du mot *Deus* et surmontée des trois arches d'un édifice gothique. En baissant les yeux, elle apercevait sur le bas de page trois singes parodiant les attitudes des saints personnages du registre supérieur. Dans le coin supérieur gauche de la page, un ange simiesque aux ailes hérissées saisit la queue de la lettre comme pour la défaire. Un autre singe plus complaisant soutient, tel Atlas, la plate-forme sur laquelle la femme est agenouillée. À gauche, du côté sinistre, singeant lui aussi les Mages chargés de présents, parade un autre monstre merveilleux – un sciapode au pied énorme – qui présente une couronne d'or.

La prière qui commence par les mots « *Deus in adiutorium meum intende* (Seigneur, viens à mon secours) » était récitée à haute voix par la propriétaire du livre. On peut toutefois se demander si son oraison n'était pas troublée par le « bruit visuel » des clochettes accrochées au bonnet de fou du *grylle* à l'œil courroucé, dans le coin supérieur droit, ou encore par le tintamarre du fifre et du tambourin, en bas à gauche. Loin de participer dans ces pages de son livre d'heures à ce que Mikhaïl Bakhtine décrit comme deux aspects distincts de la vie médiévale – le sacré et le profane –, Marguerite est située dans l'entre-deux, à leur lisière.

La juxtaposition d'un papillon et d'un chaudron dans la marge de la page de droite a peut-être pour le spectateur moderne la même séduction, quasi surréaliste, que la « rencontre fortuite sur



1*. Adoration des Mages et
singerie dans le livre d'heures
dit de Marguerite.

une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ». Mais l'exquise incongruité de l'art des marges n'est pas faite pour donner l'illusion du rêve, comme les inquiétants fétiches qui résultent, chez des artistes modernes tels que Magritte et Ernst, du rapprochement de fragments d'une réalité triviale. Ces combinaisons sont aussi délibérées et aussi efficaces que les petits monstres qui sillonnent les écrans des jeux vidéo avec force bips-bips et sollicitent pareillement le regard. Le mot « surréel » ne convient pas pour décrire ces créatures. Le terme romantique de « fantastique » (tel qu'il est utilisé par Jurgis Baltrušaitis dans son ouvrage de 1960, *Le Gothique fantastique*) ne sied pas davantage, et moins encore celui de « grotesque », chargé de négativité, qui a été inventé au XVI^e siècle pour décrire des peintures murales antiques qu'on venait alors de mettre au jour². Pour décrire ces petits êtres marginaux, notre Marguerite aurait pu recourir aux termes latins de *fabula* ou de *curiositates*, mais, femme laïque, elle aurait plus vraisemblablement utilisé une variante du terme *babuini* (d'où nous vient « babouin »), qui figure dans un document de 1344 pour décrire les sculptures d'un artiste français d'Avignon et que l'on peut traduire par « singeries³ ». Chaucer utilise la forme anglaise du mot à propos d'un édifice décoré de « *subtil compasinges, pinnacles and babewynes* » – le mot « compasinge » associant le singe au dessin géométrique⁴.

Ce n'est pas par hasard que le mot « babouin » en est venu à désigner, outre les singes, toutes ces créatures composites. Isidore de Séville, qui fit autorité pendant tout le Moyen Âge en matière d'étymologie, faisait dériver *simius* de *similitudo*, notant que « le singe veut imiter tout ce qu'il voit faire⁵ ». À la fois bête de foire pour les jongleurs et animal domestique pour la noblesse, il finit par dénoter le statut ambigu de la représentation elle-même – le

mot « singe » est aussi un anagramme de « signe ». La prolifération des singes dans les marges attire *simi*-lairement l'attention sur le danger de la mimesis ou de l'illusion dans l'ordre des choses créé par Dieu.

Marguerite aurait également pu parler de *fatrasies* à propos des marges de son livre (le mot vient de « fatras » et désigne un genre de poésie comique propre à la région franco-flamande où ce livre a été produit). Les scènes décrites par ces poèmes rigoureusement syllabiques pourraient du reste sortir de ces pages.

D'un pet de suiron
Uns pez ce fist pendre
Por l'i miex deffendre
Derier un luiton;
La s'en esmervilla on
Que tantost vint l'ame prendre
La teste d'un porion⁶.

La fatrasie, dans laquelle la compréhension se dérobe en dépit de l'intelligibilité de chaque mot, n'est pas sans analogie, en effet, avec ce qui se déroule dans les marges. Ces poèmes ne renvoient toutefois qu'à eux-mêmes, et constituaient un amusement pour la cour; l'incohérence systématique de l'art des marges s'inscrit en revanche à l'intérieur d'un autre discours – le Verbe de Dieu – et peut-être même contre lui. Pourtant, ce qui relève aujourd'hui de codes culturels contradictoires ne paraissait peut-être pas aussi opposé au Moyen Âge. Témoin la juxtaposition si caractéristique, dans un manuscrit non illustré (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 19152), de contes moraux, de vies de saints, de fables, de poèmes courtois et de fabliaux paillards. La création d'hybrides, le

→ est-ce
un poé?

mélange des registres et des genres semblent avoir été une mode littéraire et artistique pour une élite. Des « singeries » comme on en voit dans les *Heures* de Marguerite se retrouvent d'ailleurs dans les bordures de vitraux contemporains, à la cathédrale de York, ou encore sur des aubes liturgiques faites pour l'abbaye de Westminster et sur des coussins brodés pour la chapelle privée d'Isabelle de Hainault, épouse du roi Édouard III⁷. Cela n'explique pas pour autant la fascination qu'exerçait sur d'aussi hauts commanditaires ce monde simiesque, ivre et titubant qui grouille dans les marges de leurs vies par ailleurs si bien réglées.

22 *L'invention des marges*

Le monde aux limites du mot

« On exorcisait une terreur en la déversant à la périphérie du monde habité sur des hommes inférieurs, troglodytes ou pygmées [...]. Aujourd'hui encore, du reste, les *bidonvilles* de la ceinture sont ressentis comme des lieux infects où toutes les monstruosité sont possibles, où naît un homme différent, aberrant par rapport au modèle central » (Piero Camporesi⁸).

Les limites du monde connu coïncidaient, au Moyen Âge, avec celles de la représentation. La carte du monde peinte vers 1260 (fig.2) dans un psautier anglais devient difforme et étrange à mesure qu'on s'éloigne du point central qui figure Jérusalem. Au sommet de la page, Dieu, hors du temps et de l'espace, contrôle tout, tandis qu'en bas deux dragons aux queues enroulées renvoient au monde « infernal ». Dans l'arc inférieur droit de ce cosmos en miniature, l'artiste a réussi à peindre, le long de l'Afrique, quatorze des races monstrueuses tirées de Pline et censées exister



2. Carte du monde avec les races monstrueuses. (Psautier)

« dans les coins imaginaires du globe terrestre⁹ ». On y voit de minuscules blemmyes (des hommes avec des yeux fixés sur la poitrine) et des cynocéphales (personnages à tête de chien), des géants et des pygmées, et bien d'autres figures encore. On trouve également un sciapode comme celui de la marge gauche des *Heures* de Marguerite qui semble être venu de fort loin, lui aussi, pour jouer les Mages (cf. fig. 1). Les enlumineurs inventent donc moins des monstres qu'ils ne peignent les créatures qu'ils s'attendaient à rencontrer aux confins du monde créé par Dieu.

Placé au centre d'un panoptique médiéval, Dieu voit tout et partout à la fois; de là le caractère circulaire et centripète de la plupart des modèles cosmiques, sociaux et littéraires. Il y avait un très fort contraste entre les lieux symboliques sûrs, comme le foyer, le village ou la ville, et les territoires extérieurs dangereux qu'étaient la forêt, le désert et les marais. Les jeunes des campagnes gardaient la mémoire des arbres frontières, où on les avait frappés, et des ruisseaux où ils avaient été plongés le jour des Rogations, selon un rituel villageois destiné à inscrire dans leur corps les limites spatiales de leur territoire. Le royaume de l'inconnu ne se situait pas dans les lointains continents sillonnés par les voyageurs et les pèlerins; il commençait de l'autre côté de la colline.

Le Moyen Âge était aussi très sensible au désordre et au déplacement, parce que attentif aux différentes hiérarchies qui définissaient la position de chacun dans l'univers et qui distinguaient, outre les trois ordres de la société – prêtres, guerriers et paysans –, les hommes libres et ceux qui ne l'étaient pas, les religieux et les laïcs, les habitants des villes et ceux des campagnes, sans parler, naturellement, des hommes et des femmes. Si elle ignorait notre grande dichotomie entre le public et le privé, l'organisation médiévale de l'espace n'en était pas moins territoriale. Des bandes de

marge = entité ? l'indésirable est alors hors du ms, pas représenté

terre délimitaient les champs de chaque paysan; dans les villes, chaque rue, chaque enclave, chaque marché et chaque voie d'eau était sous le contrôle d'un seigneur ecclésiastique ou laïc. Le XIII^e siècle fut justement une époque de défrichement intensif où beaucoup de terres gagnées sur les marges furent encloses pour augmenter les revenus seigneuriaux¹⁰. Ce contrôle et cette codification de l'espace qu'illustre fort bien, sur notre carte du monde centrifuge (cf. fig. 2), la nomenclature des territoires, créent nécessairement un lieu d'exclusion pour les indésirables, les bannis, les hors-la-loi, les lépreux et autres parias de la société¹¹.

Les marges, quoique dangereuses, étaient également le siège de forces puissantes. L'entre-deux constituait dans le folklore une importante zone de transformations. Le bord de l'eau, par exemple, était un lieu de révélation de la sagesse, et les esprits étaient relégués dans des « non lieux », « entre l'écume et l'eau » ou « entre l'écorce et l'arbre ». De même, le passage de l'hiver à l'été ou du jour à la nuit était un dangereux moment de chevauchement avec l'autre monde. Tout ce qui, n'étant ni une chose ni une autre, échappait à la classification était doté dans les sortilèges et les énigmes d'une force magique. Dans les édifices comme dans les corps humains, les ouvertures, les entrées et les seuils étaient des zones liminales particulièrement sensibles et devaient être protégés – un texte médical anglais parle même d'un remède qui attaque littéralement « les marges de la peau (*the margynes of the skynne*) ».

✕ L'essentiel de l'art visuel du haut Moyen Âge qui nous est parvenu était fait pour Dieu. Tout le reste était œuvre du diable. Dans une lettre qu'il adresse en 745 à l'archevêque de Canterbury, saint Boniface vilipende « ces ornements en forme de vers qui grouillent sur les bordures des vêtements ecclésiastiques; ils

annoncent l'Antéchrist et sont introduits dans les monastères par sa perfidie et par ses ministres pour y susciter luxure, dépravation, (fig.3) actes honteux et dégoût de l'étude et de la prière¹². » Dans le *Book of Kells*, œuvre réalisée presque à la même époque par les moines de l'île de Iona, au nord-ouest de l'Angleterre, non seulement les serpents envahissent les bordures mais le Verbe de Dieu lui-même devient, pour ainsi dire, « un repaire de dragons ». Dans l'une des plus célèbres pages de cet évangile, les trois lettres grecques constituant le monogramme du nom du Christ – chi, rô et iota – forment autant d'énigmes visuelles et de nœuds magiques; leurs bords abritent des chats, des souris et une loutre pêchant – image cosmologique de l'univers créé par le Verbe. Sous la branche supérieure gauche du grand X, deux papillons aux ailes légères et diaphanes se font face, enserrés dans les filigranes des entrelacs celtes. Le passage de la chrysalide au papillon symbolise, selon saint Basile, la métamorphose de l'âme sous l'effet du Logos incarné. Pour les artistes et le public monastiques du *Book of Kells*, le monde de la nature devait être intégré à la méditation spirituelle et non opposé à elle¹³. Au contraire, les papillons qui volettent dans les bordures de notre livre d'heures du XIV^e siècle sont des images de la fantaisie, de l'éphémère et de l'inconsistant. Ils ne sont plus, comme sur la page du *Book of Kells*, pris dans une énigme christologique; ce sont des insectes qui évoluent capricieusement hors des limites du texte. Le Verbe et le monde ne forment plus ici un entrelacs sacré, ils se confrontent comme le centre et la périphérie – le lieu de la lecture et la marge qui distrait. Dans le haut Moyen Âge, les images n'avaient pas leur place au-dehors mais à l'intérieur même du Verbe sacré.

Le fait que la page écrite comporte tout un entourage et accueille des images ne constitue naturellement pas une nouveauté,



3. Monogramme « Chi-Rô »,
(The Book of Kells)

comme en témoignent les psautiers byzantins et anglo-saxons du ^xe siècle où les marges latérales offrent des illustrations souvent complexes du texte. Mais 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 oralité. Auparavant, le mode de lecture des moines, appelé *meditatio*, consistait à proférer chaque mot à voix haute pour le mémoriser en le mastiquant et en le digérant¹⁴. La mise en page et même la séparation des mots importaient peu dans un tel système, puisque le Verbe était toujours dit. Il n'était pas nécessaire que les lettres soient lisibles au sens où nous l'entendons aujourd'hui : la fantaisie pouvait s'y donner libre cours, surtout au début et à la fin des textes qu'elle marquait avec éclat. Ce jeu artistique à l'intérieur du texte s'est poursuivi très avant dans le ^{xii}e siècle.

La *Bible de Bury*, peinte vers 1130 pour les moines de Bury St. Edmunds par un artiste professionnel, maître Hugo, offre un exemple précoce de l'extension de la représentation hors des limites de la lettre. Il s'agit de la toute première lettre du livre, le F de *Frater Ambrosius*, sur lequel s'ouvre non pas la Bible mais la préface de Jérôme – d'où peut-être la licence accordée à l'artiste.

(fig.4) Le montant gauche de cette lettre aux volutes organiques renferme, dans des médaillons, un centaure, un homme avec une jambe de bois qui essaie de tondre un lièvre avec des forces (comme dans un dicton populaire) et une sirène. Le centaure et la sirène sont des vestiges du vocabulaire décoratif classique utilisé dans les rinceaux habités de l'art antique et « démonisé » plus tard par l'iconographie chrétienne. Quant à la devinette du lièvre, qui ne sera mise par écrit que bien des siècles plus tard, elle offre un étonnant exemple d'irruption de la culture populaire orale dans le monastère. Serlon de Wilton et d'autres clercs anglo-normands



4. Jeu avec le Verbe et devinettes.
(La Bible de Bury)

étaient connus pour leurs recueils de proverbes vernaculaires, appelés *enigmata rusticana*, qui étaient proposés comme exercices de traduction en latin¹⁵. Tondre un lièvre est également un *adynaton* – c'est-à-dire une tâche impossible. On a peut-être affaire ici à une glose picturale sur la difficulté de la lecture, voire sur l'impossibilité de déterminer exactement le sens du texte biblique. Mais, comme dans de nombreux manuscrits, le plus important se trouve au bas de la page. À l'extérieur du cadre, un homme à moitié nu et juché sur une grosse corolle épanouie se dresse, un panier à la main, pour cueillir une fleur. Les ramifications du Verbe commencent à développer des îlots de vie indépendante qui ne sont plus circonscrits et qui flottent librement.

À la fin du XII^e siècle, la culture écrite prend une importance nouvelle, aussi bien dans la dévotion que dans l'administration; des méthodes inédites d'organisation et d'analyse textuelles voient le jour. La mise en page du texte ou *ordinatio* supplante la *meditatio* monastique¹⁶. L'écriture est désormais mise en relief dans sa matérialité physique, en tant que système de signes visuels. Ce passage du mot proféré au mot vu est fondamental pour le développement de l'imagerie dans les marges, car les possibilités de déformation et de jeu avec la lettre se réduisent dès lors qu'elle doit pouvoir être reconnue en tant qu'élément d'un système d'unités visuelles faites pour être balayées du regard. Les représentations se dissocient alors du bâti de la lettre : ou bien elles s'inscrivent à l'intérieur de son cadre pour former l'initiale historiée ou peinte des manuscrits gothiques, ou bien elles sont exilées hors de la lettre, dans l'espace vide et non réglé des marges – lieu traditionnel de la glose.

Les annotations et l'origine de l'art des marges

« Le mot *glossa*, "glose", est grec et signifie « langue » parce que la glose « dit » en quelque sorte la signification du mot auquel elle s'applique¹⁷. »

La glose du XI^e et du XII^e siècle, telle que la décrit Hugues de Saint-Victor, était le plus souvent interlinéaire. Comprimée entre les lignes du texte, elle ne faisait que « dire » la même chose dans une langue différente. Un exemple en est fourni par les célèbres *Évangiles de Lindisfarne* qui donnent à chaque ligne une traduction anglo-saxonne du texte latin. La glose marginale, au contraire, réinterprète un texte considéré comme bien établi et entre en interaction avec lui. Dans *Piers Plowman*, poème écrit au XIV^e siècle par Langland, l'expression « marchands dans les marges¹⁸ » renvoie à la fois au lieu où il est fait mention des marchands dans le document que mentionne cette partie du poème – une bulle d'indulgence – et à la « nouvelle » classe qu'ils représentent dans la société par rapport au modèle traditionnel tripartite (clercs, guerriers, paysans). L'usage du mot marge, du latin *margo* (*-inis*) qui signifie limite, bordure, frontière, ne s'est répandu qu'avec la propagation de l'écrit. Dès que la page du manuscrit, au lieu de susciter le flux de la parole, devient une matrice de signes visuels, il y a place non seulement pour les ajouts et les annotations, mais également pour le désaccord et les confrontations – ce que les scolastiques appelaient *disputatio*.

La *glossa ordinaria*, la grande glose biblique pratiquée dans les écoles de Paris, et la glose de Pierre Lombard sur les Psaumes sont, pour le XIII^e siècle, d'importants exemples de cette nouvelle

glose = dessin aussi

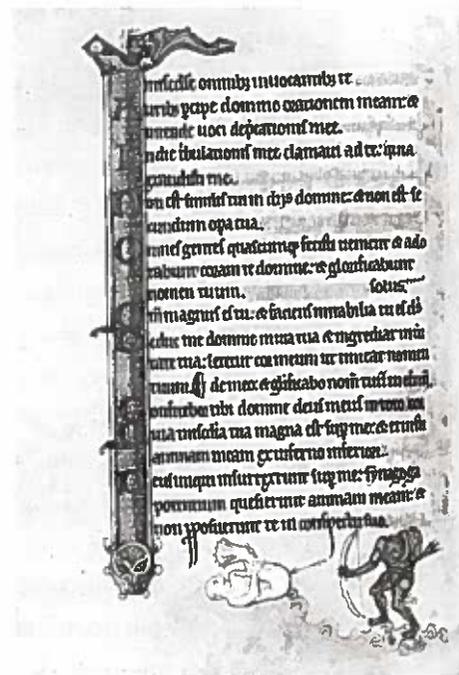
approche de la lecture¹⁹/ Dans les manuscrits de Pierre Lombard, des personnages et des actions parfois peints à même le vélin, des deux côtés de la page, commentent plus qu'ils n'illustrent le texte adjacent. Un manuscrit offert à Christchurch (Canterbury), à la fin du XIII^e siècle, montre saint Augustin dardant une flèche acérée en direction du commentaire patristique où il est cité et tenant un rouleau où on lit : « Non Ego », comme s'il voulait dire : « Je n'ai pas (fig.5) dit cela ». La glose ne « parle » pas ici avec le texte, pour reprendre l'expression de Hugues de Saint-Victor, mais contre lui.

Il faut attendre le *Psautier de Rutland*, réalisé en Angleterre un demi-siècle plus tard (vers 1260) pour voir apparaître toute une séquence d'images dans les marges d'un manuscrit gothique. Sur une de ses pages, la queue du p de *conspectu* (qui signifie « voir » ou « pénétrer du regard ») s'unit à la flèche décochée par un archer exotique et pénètre dans l'anus d'un homme-poisson renversé sur (fig.6) le dos. Les images argumentaient parfois, dans la glose de Pierre Lombard, avec les mots du texte; ici, le mot réplique. Cet antagonisme ou cette « différence » entre le texte et l'image suppose d'importants changements dans la production des manuscrits. Alors qu'au siècle précédent le scribe et l'artiste ne faisaient souvent qu'un, leurs activités relèvent de plus en plus d'individus et de groupes différents. L'enlumineur vient généralement après le copiste, ce qui place son travail en position seconde, mais lui donne en même temps l'occasion de subvertir le Verbe, toujours déjà écrit. Ainsi est-ce l'artiste qui, sur la page du *Psautier de Rutland*, a prolongé la lettre dans l'anus du personnage, pour suggérer peut-être au scribe une autre manière d'utiliser sa plume. Mais si elles ébranlent souvent le texte en exploitant ses « ouvertures », les images des marges ne franchissent jamais certaines limites extérieures (ou intérieures). Les jeux ont leur terrain propre, et de

32 L'invention des marges



5. Saint Augustin proteste.
(Glose sur les Psaumes
par Pierre Lombard)



6. Texte versus image.
(*Psautier de Rutland*)

même que le scribe suit la réglure des lignes, des règles régissent l'espace ludique des images marginales et leur assignent une place strictement délimitée.

À la fin du XIII^e siècle, aucun texte n'est plus à l'abri de la violence irrévérencieuse qui explose dans les marges. Comme les bibles, les missels et les pontificaux qui constituent les instruments traditionnels de la liturgie, ou comme les livres d'heures destinés aux dévotions privées des particuliers et qui connaissent une vogue croissante, les romans, les ouvrages juridiques et autres compilations populaires sont remplis d'annotations visuelles. Les manuscrits latins de la *Physique* d'Aristote, qui venait d'être traduite à l'usage des étudiants d'Oxford avec de multiples gloses et additions interlinéaires, offrent dans leurs marges les tout premiers exemples de figurines étrangères au texte, qui tournent ici en ridicule « le philosophe ». Ce texte était certes controversé, puisque, par deux fois, au cours du XIII^e siècle, il fut frappé d'interdit et brûlé publiquement à Paris et à Oxford²⁰. Dans un magnifique (fig.7) manuscrit de la British Library (fonds Harley), dont le premier folio représente un autodafé de l'ouvrage d'Aristote, le début du livre IV « Sur les cieux » juxtapose une évocation de la connaissance et de son contraire. Un sage assis à son pupitre, à l'intérieur de la lettre, a les yeux levés vers les étoiles alors qu'au-dessus, une ligne de sol chaotique nous ramène brutalement sur terre où un lépreux, bouche bée de stupeur, est poussé dans une brouette.

La prise de conscience progressive de lui-même par l'artiste des marges est particulièrement manifeste dans un livre d'heures anglais des environs de 1300, aujourd'hui conservé à Baltimore.

34 L'invention
des marges



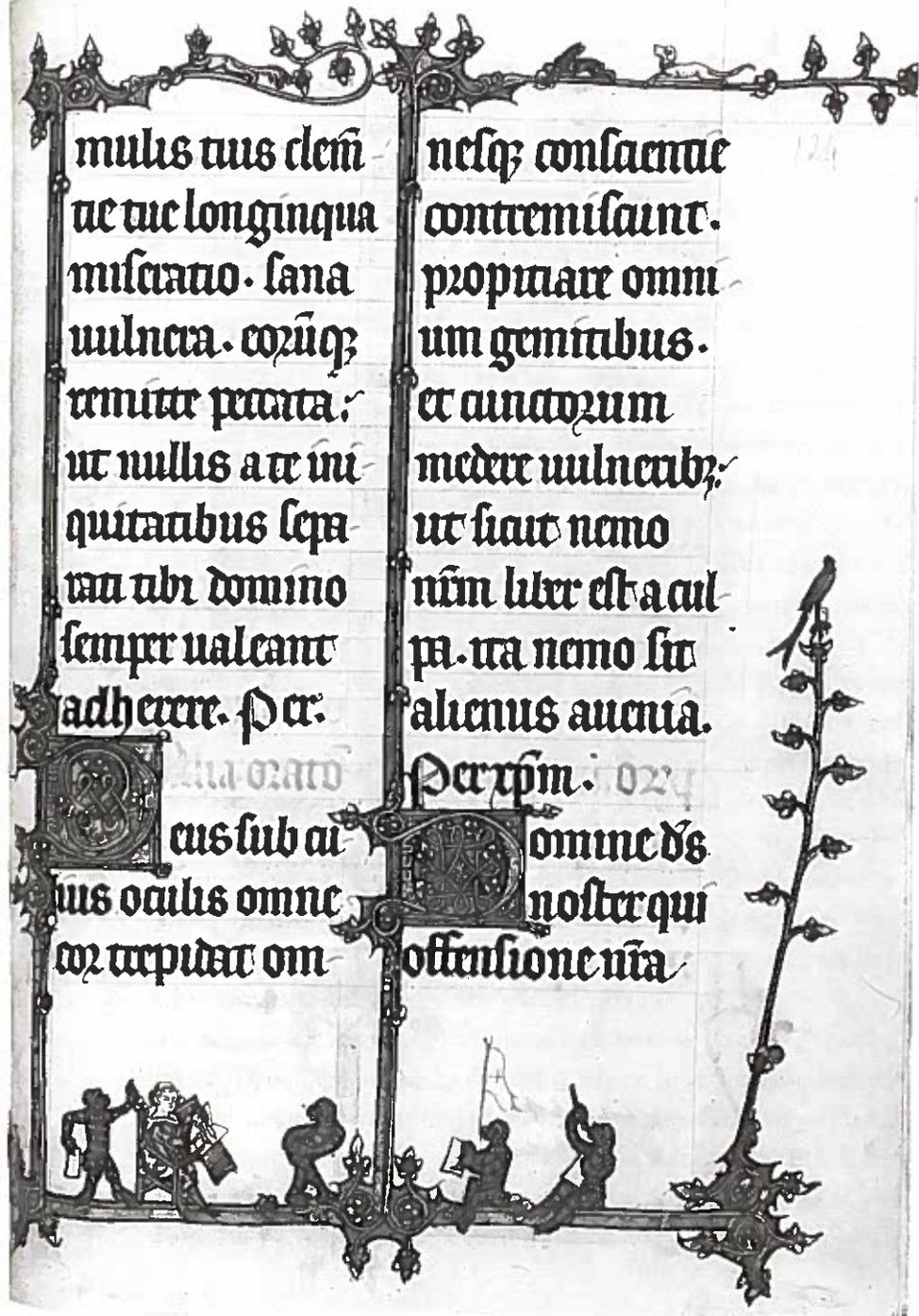
7. La toile margue la philosophie.
(La *Physique* d'Aristote)

Le scribe du manuscrit ayant omis des passages, les *corrigenda* et *addenda* postérieurs sont hissés dans le texte, montrés du doigt et (fig.8) poussés à leur place par de petits ouvriers affairés. Sujet aux erreurs de copie ou de lecture, aux corruptions et aux réappropriations, le texte n'est plus qu'un ensemble de marques physiques imparfaites – une autre image, en somme, du monde déchu. Le scribe enlumineur monastique du VIII^e siècle était un personnage révééré; sa main était parfois vénérée comme une relique parce qu'elle transmettait le Verbe divin. Les scribes et les enlumineurs du XIV^e siècle sont, eux, pour la plupart des professionnels payés à la page; on voit des singes contrefaire leur travail dans les marges (fig.9) d'un missel réalisé à Amiens. Si les évangiles antérieurs perpétuaient le mythe de leur inspiration angélique, les manuscrits gothiques donnent souvent des indications sur leur origine matérielle. Le missel dont il vient d'être question comporte un colophon précisant qu'il a été commandé par l'abbé Johannes de Marcello, de l'église Saint-Jean à Amiens, qu'il a été écrit *per manum* par Garnieri di Moriolo et enluminé par Petrus de Raimbeaucourt, un laïc, en 1323. Petrus, le *pictor*, s'est sans doute amusé ici aux dépens du *scriptor* : le singe qui montre son derrière, en bas de la page, au scribe tonsuré est probablement inspiré par la malencontreuse division d'un mot, sept lignes plus haut. Cette ligne coupe le mot *culpa*, « péché », à un endroit crucial, ce qui donne : « *Liber est a cul* (le livre est au cul) » !

Bien que la chrétienté médiévale ait mis l'accent sur le Verbe, on se défiait beaucoup, à l'époque où ce livre liturgique a été fait, de la superficialité de la lettre et de sa prolifération : « Plus il y a de paroles, plus il y a de vanités » (Écclésiaste, vi, 11). Cette inquiétude devant le foisonnement et la profanation du Verbe écrit, ou plutôt des mots devenus accessibles au vaste public des



8. Personnage hissant dans le texte
le quatrième verset manquant
du Psaume CXXVII.
(Livre d'heures)



mulis tuis clem
 tie tue longinqua
 misericordia. sana
 uulnera. eorumque
 remitte peccata.
 ut nullis a te ini
 quitatibus sepa
 rati tibi domino
 semper ualeant
 adherere. Per.

nesque consuetudine
 contremiscent.
 propitiare omni
 um gemitibus.
 et cunctorum
 medere uulneribus.
 ut sicut nemo
 nrm liber est a cul
 pa. ita nemo sit
 alienus a uenia.

Quia oratio
 eius sub ai
 lus oculis omne
 cor trepidat om

Per xpm.
 Omne ds
 noster qui
 offensione nra

laïcs aussi bien qu'aux religieux, impose, de manière plus
 urgente encore, qu'ils soient ancrés au centre et que leur statut
 par trop chancelant soit opposé à quelque chose d'encore moins
 stable, de plus vil et même de plus illusoire – l'image en marge.

Modèle et anti-modèle

- « SALOMON : Les quatre évangélistes supportent le monde.
- MARCULF : Quatre supports soutiennent les latrines pour que ne tombe pas celui qui s'y assied²¹. »

L'image du monde, comme la vie médiévale elle-même, était struc
 turée de façon rigide et hiérarchique. Les possibilités de la refuser,
 de la tourner en dérision, de la renverser et de l'inverser étaient par
 conséquent illimitées. Chaque modèle avait son opposé, son contre
 modèle²². L'artiste anglais du *Psautier d'Ormesby* qui a peint, au
 début du XIV^e siècle, la triple tentation du Christ au désert – un
 sujet traditionnel (Matthieu, IV, 1-11), à l'intérieur de l'initiale du
 Psaume LII, « *Dixit Insipiens in corde suo non est deus* (L'insensé a
 dit en son cœur : "Plus de Dieu!") », a peint, au bas de la même
 page, une scène parallèle de *disputatio* tirée d'un texte rarement
 illustré, le *Dialogue du roi Salomon et de Marculf* (cf. *infra* fig. 10).
 Ce débat était fort prisé au Moyen Âge, tant sous sa forme écrite
 que sous sa forme orale. La scène figurée dans l'angle inférieur
 gauche, où le roi surgit d'un édifice avec son chef de meute et ses
 chiens est relatée ainsi dans une version en moyen anglais :

« Salomon donna à ses serviteurs cet ordre : "Faites disparaître
 cet homme de ma vue et qu'on lâche mes chiens après lui, s'il

9. Singes tournant
 l'écriture en dérision.
 (Missel enluminé
 par Petrus de
 Raimbeaucourt, 1323)

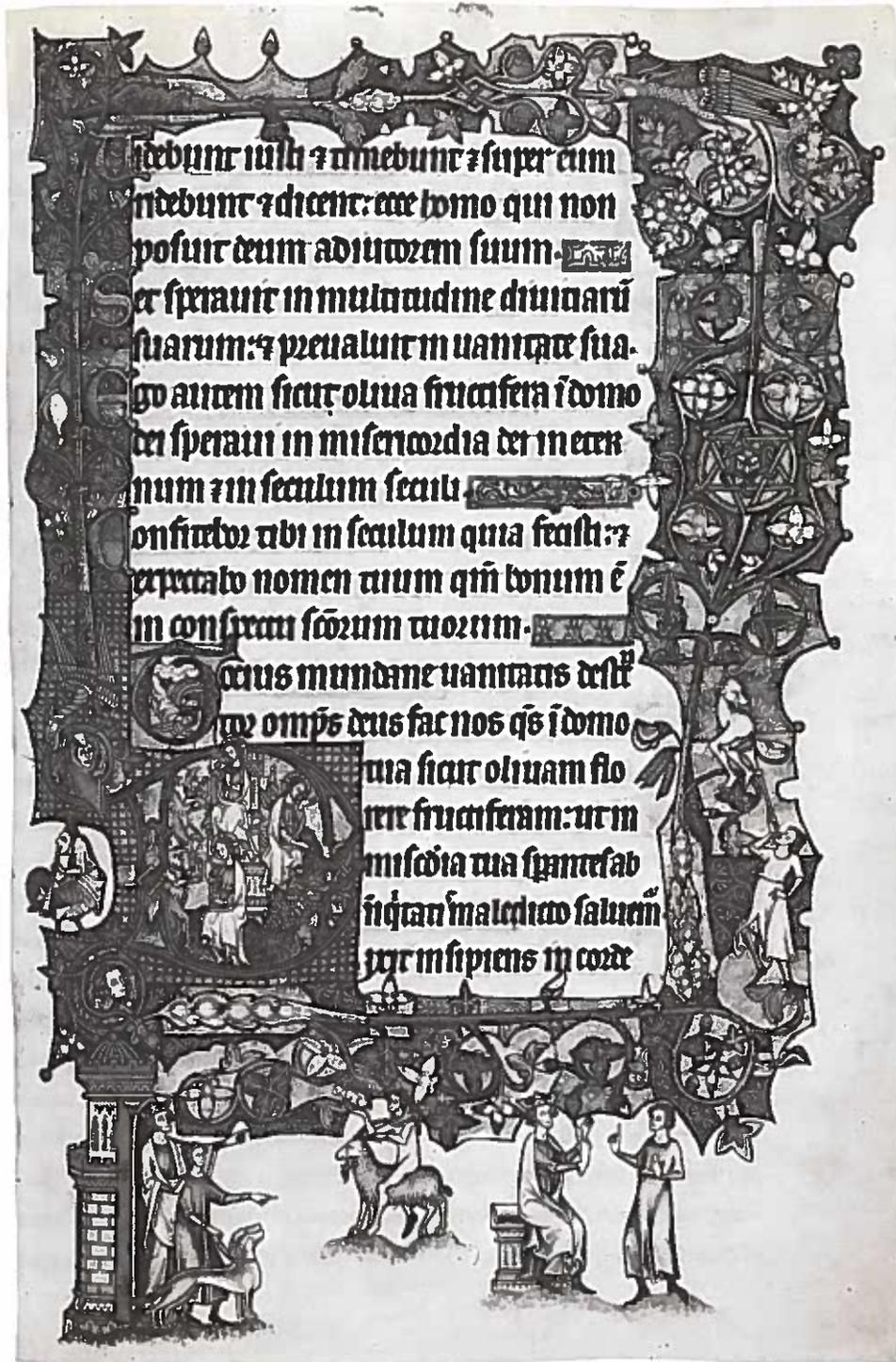
revient jamais...". [Marculf] chercha alors le meilleur moyen (fig.10*) de revenir à la cour du roi sans être attaqué ou dévoré par les chiens. Il alla acheter un lièvre qu'il mit sous son vêtement et retourna à la cour. Quand les serviteurs du roi le virent, ils lancèrent tous les chiens sur lui; aussitôt celui-ci lâcha son lièvre et toute la meute se mit à sa poursuite, abandonnant Marculf qui revint ainsi chez le roi²³. »

En outre, la façon tout à fait étrange dont Marculf arrive à la cour, monté à dos de chèvre – symbole courant de lubricité – et tenant un lièvre à la main, correspond à une scène tirée d'une autre partie du conte (elle ne figure pas dans la version citée), et elle donne la solution d'une énigme que Marculf avait proposée au roi. Il avait en effet annoncé qu'il se présenterait devant lui sans marcher ni chevaucher (de fait, son unique chaussure ne touche pas le sol), ni habillé ni nu (il ne porte qu'un capuchon), et avec un cadeau qui n'en serait pas un (le lièvre, d'une rapidité proverbiale, va aussitôt s'échapper). Cette image décrit littéralement quelque chose qui tout à la fois est et n'est pas – l'entre-deux si cher à une culture populaire fascinée par les énigmes. Marculf est le type même du « décepteur » bien connu dans le folklore universel²⁴. De nature « double », cet esprit toujours corrosif se poste, déguisé, à la croisée des chemins. Doué d'un pouvoir inné d'inversion, il change, dans le *Dialogue*, les vérités grandiloquentes de Salomon en merde :

« SALOMON : Donne au sage une occasion et la sagesse croîtra en lui.

– MARCULF : Bourre-toi le ventre et la merde croîtra en toi. »

10*. Les espiègleries de Marculf ou la sagesse du fou. (Psautier d'Ormesby)



Ces répliques scatologiques ont leur parallèle pictural dans la marge de droite de la même page où le pet lâché par une trompette retentit à rebours dans l'arrière-train d'une créature anale qui sursaute. Il s'agit peut-être d'une allusion à la fin de l'histoire où Marculf accroupi de dos à l'intérieur d'un four amène, par ruse, le roi à regarder dans son derrière sale et immonde. Cet épisode est d'ailleurs illustré dans un autre psautier anglais de la même période²⁵.

Mais cette scène marginale qui montre Salomon dupé ne sape-t-elle pas, bien loin de la renforcer, l'image « centrale » de l'initiale où le Christ triomphe du diable insensé ? La juxtaposition des deux scènes ne donne-t-elle pas en effet au lecteur la tentation d'inverser l'interprétation traditionnelle, en suggérant que « l'insensé » n'est pas le diable mais le Christ ? Car c'est le Christ qui circonviert le Malin dans la scène de la Tentation en pratiquant l'humilité et en refusant l'offre insigne qu'il lui fait de tous les royaumes du monde. Et c'est toujours le diable qui, dans le dialogue biblique, prend l'initiative de parler tandis que le Christ répond chaque fois : « Car il est écrit... » Or Marculf a toujours une réplique en forme de proverbe – mais perverse – à opposer aux paroles de sagesse de Salomon. Cette double inversion par laquelle le Christ se retrouve au bas de la page en insensé est aussi suggérée, visuellement, par la pose de Marculf qui fait écho à celle du Christ assis, en haut, sur son trône. Marculf, de plus, n'est pas figuré, comme à l'ordinaire, sous les traits d'une brute grossière et malpropre, ni même en « bouffon » de cour affublé d'un bonnet fourchu et de colifichets, comme dans d'autres illustrations de ce psautier²⁶. Mais que devient alors la déclaration d'athéisme de l'insensé qui soutient que Dieu n'existe pas et par laquelle le Christ dénierait donc sa propre existence ? Ce n'est sans doute pas par

hasard que cette phrase négative n'apparaît dans le texte que lorsqu'on tourne la page. Dans les scènes où il figure avec Salomon, Marculf n'est pas « l'insensé », il est celui qui s'est fait fou par sagesse comme il est dit dans la Première Épître de Paul aux Corinthiens (I, Corinthiens, III, 18).

Tout cela est d'autant plus surprenant que ce livre était utilisé pour la lecture des Psaumes pendant les offices liturgiques et que c'était, selon une inscription, « le Psautier de frère Robert d'Ormesby, moine de Norwich, qui en fit don au chœur de l'église de la Sainte Trinité, à Norwich, pour qu'il demeure à jamais dans la stalle du sous-prieur en titre²⁷ ». On ne comprendrait pas ce que viennent faire dans un contexte liturgique le contre-langage de l'insensé ni ses attitudes perverses si l'on se bornait à ne voir dans ces marges que des *exempla* négatifs, comme ceux que les prédicateurs utilisaient pour réveiller un public endormi. Même si certains de leurs thèmes peuvent être rapportés à la tradition didactique de l'*exemplum*, les marges ne dépeignent pas forcément, comme on a voulu le croire, les fatales distractions de la chair qui doivent être transcendées par l'esprit de la lettre²⁸.

Ces juxtapositions du sacré et du profane se retrouvent par exemple dans la musique polyphonique de l'époque. Les motets religieux combinent même parfois des parties supérieures en latin et des lignes basses en langue vernaculaire. Un motet à trois voix du XIV^e siècle figurant dans un manuscrit de la cathédrale de Durham associe le récit du Massacre des innocents, qui commence par : « *Herodis in pretorio* » sur la ligne supérieure et un appel de prostituée : « *Hey Hure Lure* » à la partie inférieure. Cette interpellation « profane » figure littéralement dans l'espace du bas de page²⁹. Le *Psautier d'Ormesby* a été qualifié d'« épisode giottesque » dans l'art anglais médiéval en raison de son style

tridimensionnel³⁰. On pourrait tout aussi bien parler d'un épisode polyphonique, en raison de la pluralité des voix qu'il transpose avec brio sur le mode visuel.

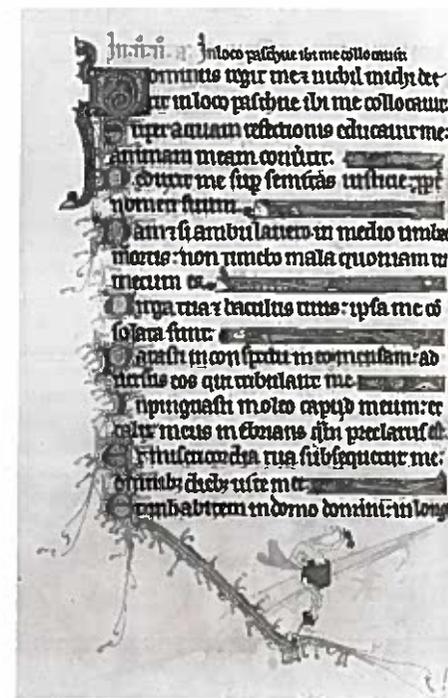
Il ne faut pas réduire la culture médiévale à des oppositions binaires telles que sacré-profane ou spirituel-matériel – le *Psautier d'Ormesby* suggère plutôt un goût pour l'ambiguïté. Le travestissement, la profanation et le sacrilège sont essentiels à la perpétuation du sacré dans la société³¹. Le jeu et le divertissement sont des notions capitales pour la sensibilité religieuse des participants des mystères anglais du XIV^e siècle³². Les plaisanteries des bourreaux qui clouent les mains et les pieds du Christ rappellent que ces jeux peuvent aussi être mortellement sérieux. Une des rares marges des *Heures de Marguerite* un peu moins débridée que les autres présente, dans une partie du manuscrit aujourd'hui conservée à la Pierpont Morgan Library de New York, les différents instruments de la Crucifixion – les *Arma Christi* – disposés tout autour du texte de la (fig.11) Passion selon saint Jean. Nul *singe* en vue, ici, car ce sont de vrais *signes* qui sont offerts à la contemplation du dévot.

En revanche, la Crucifixion subit une distorsion scandaleuse (fig.12) dans l'une des marges du *Livre d'heures* de Baltimore. Le curieux assemblage, dans le bas de page, de pieds croisés et d'un pagne évoque fortement, en dépit de son schématisme, la figure du crucifié des *Heures de Marguerite*, mais la tête, démesurée, est celle d'un horrible oiseau à bec. Quelles pensées pouvait bien inspirer ce Christ-autruche à la commanditaire de ce livre qui est peinte sur quelques-unes de ces pages³³? L'artiste a-t-il joué ici sur le vers 7 du Psaume qui dit, cinq lignes plus haut : « Tu as peint [*impignare*] ma tête *in oleo* », c'est-à-dire, en latin, « avec de l'huile » ou, en vieux français, « en oie » ?

Puisque l'on trouve des fous, des musiciens fêlés ou des amants



11. Les instruments
de la Passion.
(Livre d'heures dit de Marguerite).



12. Christ à tête d'oiseau.
Livre d'heures de Baltimore.

– autant de personnages de cour – dans les marges des textes sacrés, il ne faut sans doute pas s'étonner de rencontrer une nonne volage – satire de l'inobservance du célibat monastique – dans les (fig.13) marges d'un *Roman de Lancelot* en langue vernaculaire.

Cette figure qui allaite un singe est une parodie du type traditionnel de la *Virgo lactans*. Bien qu'elle soit censée être vierge comme Marie, elle en est l'opposé. Le *singe*, lui, est toujours un *signe* de dissimulation. Alors que la Vierge a donné naissance au Christ, cette prétendue vierge a engendré un singe monstrueux qui, en donnant de l'homme une image difforme, dénonce son péché trop humain. Des images comme celle-ci ont pour fonction de renforcer les modèles mêmes contre lesquels elles se dressent. Car derrière elles ou, souvent, au-dessus d'elles, plane l'ombre du modèle qu'elles inversent, que ce soit sur la même page, comme dans le *Psautier d'Ormesby*, ou, comme ici, par allusion aux conventions iconographiques bien connues qu'elles subvertissent.

46 L'invention
des marges

L'escargot et la question du sens

« On n'établissait assurément aucun rapport entre l'ornementation d'un manuscrit et le caractère du livre lui-même. Ses détails amusaient ou excitaient l'admiration du spectateur qui ne se souciait guère que le texte fût sacré ou profane. Une tradition ornementale s'était établie au cours des générations, et nul n'était choqué, fût-il d'une piété exemplaire, d'utiliser pour ses dévotions un livre dont les marges accueillait les bouffonneries de singes, d'ours ou d'autres monstres impossibles, quand ce n'était pas des caricatures visant les ministres de la religion » (E. Maunde Thompson³⁴).



13. Nonne allaitant un singe.
(*Roman de Lancelot*)

Ce propos d'un conservateur des manuscrits de la British Library sur l'absence de sens de l'art des marges est l'expression la plus claire de la crainte qu'inspirait au XIX^e siècle leur perversité foisonnante. Des générations de savants, de M. R. James à Margaret Rickert, ont été ainsi aveugles à la signification des jeux visuels des images marginales³⁵. Celles-ci étaient tenues pour négligeables et souvent omises dans les catalogues et les descriptions de manuscrits. Plus récemment, des historiens d'art soucieux de ne pas les ignorer en ont proposé une codification analytique qui n'est en fait qu'un autre moyen d'en oblitérer le caractère dérangeant. C'est ainsi que Jurgis Baltrušaitis a construit des diagrammes et des plans pour ordonner ces monstres en différents groupes et les rattacher à diverses sources antiques et indo-européennes³⁶. Ce catalogue n'arrache pas seulement ces formes à leur contexte, mais relègue l'art des marges au rang de « pure décoration ».

L'idée que l'art des marges est riche de « sens » a pourtant, elle aussi, une longue histoire. Le comte de Bastard, bibliophile et éditeur des premiers fac-similés de manuscrits enluminés a écrit, au milieu du siècle dernier, un article où il donnait une interprétation de l'image de l'escargot – très fréquente dans les marges – qu'il avait repérée dans un livre d'heures français³⁷. Le fait que cet animal y côtoie la résurrection de Lazare l'incitait à regarder cette créature qui sort de sa coquille comme le symbole de la résurrection du Christ. Interprétation bientôt rejetée par Champfleury, le célèbre critique réaliste du XIX^e siècle, qui voyait là un excès de zèle dans la recherche symbolique et qui, remplaçant l'art des marges dans le cadre de son histoire de la caricature, préférait tenir le vil escargot pour un animal nuisible aux récoltes³⁸.

Le motif très répandu du chevalier et de l'escargot a suscité depuis de nombreuses interprétations. Pour un historien flamand de la caricature, l'escargot protégé par sa coquille est une satire des puissants qui, enfermés dans leurs châteaux fortifiés, se riaient de la menace des pauvres qu'ils exploitaient³⁹. Mais cela n'explique pas pourquoi ces animaux font l'objet de l'attention des chevaliers. Plus récemment et de manière plus convaincante, Lilian Randall a montré que, dans vingt-neuf manuscrits différents, réalisés entre 1290 et 1320, le combat du chevalier et de l'escargot était associé à un groupe ethnique particulier de la société médiévale – celui des Lombards qui non seulement avaient la réputation de poltrons toujours prompts à tourner casaque mais qui étaient aussi, avec les juifs, les banquiers de l'Europe⁴⁰. À leur tour, mais dans un contexte plus large, les études sur le folklore ont vu dans l'escargot l'emblème changeant de différents groupes sociaux. Objet de terreur pour les chevaliers dans certaines régions, il est attaqué, dans d'autres, par des paysans, des tailleurs et autres groupes « de petites gens ». Il est aussi associé à l'arriviste parce qu'il sort de sa coquille. Sa forme et sa taille évoquent enfin les organes génitaux des femmes et des hermaphrodites⁴¹.

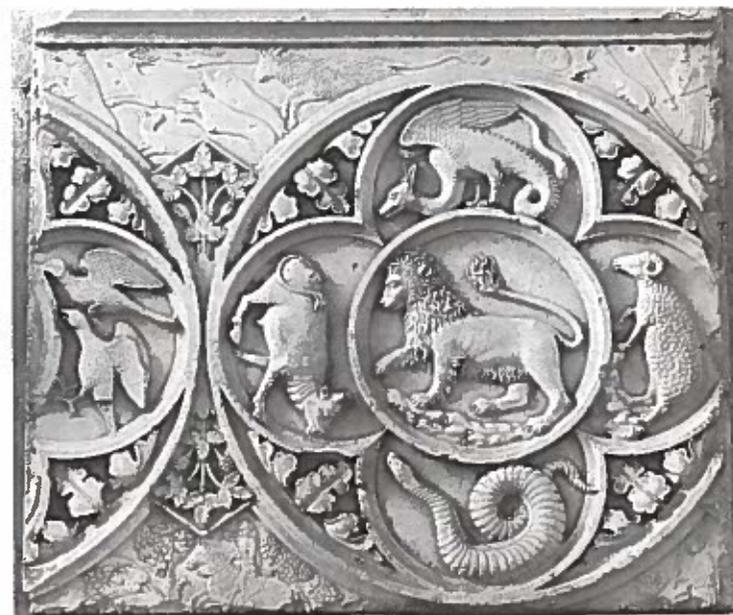
Le chevalier lâchant son épée à la vue d'un escargot perché sur des pampres dans les marges d'un petit psautier flamand suggère bien une rencontre érotique, puisque, au-dessus, pend le (fig. 14) bourdon flasque d'une cornemuse en forme de testicules tandis que, sur la page de droite, un bélier s'attaque au « panier » d'une femme. Mais cette association badine avec les organes génitaux ne vaut plus lorsque le même motif figure sur les bords d'une charte royale qui porte le sceau d'Édouard III d'Angleterre⁴². Et l'escargot qui rampe sur le jubé qui séparait autrefois la nef du

chœur dans la cathédrale de Chartres n'a rien non plus de fripon. (fig.15) Ici, dans l'écoinçon d'un panneau en bas relief rempli d'animaux, un chevalier lâche son armure et s'enfuit devant un gastéropode géant pour se réfugier dans le coin supérieur droit. Ce sujet, que l'on retrouve aux portails occidentaux des cathédrales de Paris et d'Amiens, suggère, cette fois, la couardise, considérée comme un péché contre Dieu. La présence d'*exempla* animaliers dans l'enceinte sacrée de la cathédrale, à côté de symboles animaux plus traditionnels tels que le lion, indique que des expressions proverbiales comme « fuir devant un escargot (*fuit pour ly lymaiche*) » étaient aussi mises en image dans la « Bible de pierre » que constituait la cathédrale.

Il faut toutefois rappeler que les proverbes médiévaux, qui jouent un rôle important dans la vie et dans l'art, n'ont pas à proprement parler le statut de « textes ». L'oralité foncière des « dictons » suppose un discours sans énonciateur et un énoncé si universel qu'il peut entrer dans des métaphores ou des paraboles très diverses⁴³. Les expressions proverbiales que l'on met à toutes les sauces ont quelque chose de protéiforme qui contraste avec la fixité du sens écrit. À l'instar des proverbes qui ne renvoient à aucune autorité divine mais répondent à des situations spécifiques, l'art des marges est dépourvu de la stabilité iconographique qu'ont le récit religieux ou l'icône. Le motif du chevalier et du colimaçon figure dans le carnet de modèles de Villard de Honnecourt (vers 1230), prêt à entrer dans des contextes variés avec des fonctions et des sens divers⁴⁴. Le talent de l'artiste médiéval ne se mesurait pas, comme aujourd'hui, en termes d'invention, mais à sa capacité de combiner des motifs traditionnels de manière neuve et provocante.



14. Chevalier fuyant devant un escargot ; femme attaquée par un bélier. (Psautier)



15. Chevalier fuyant devant un escargot
Écoinçon supérieur droit,
cathédrale de Chartres)

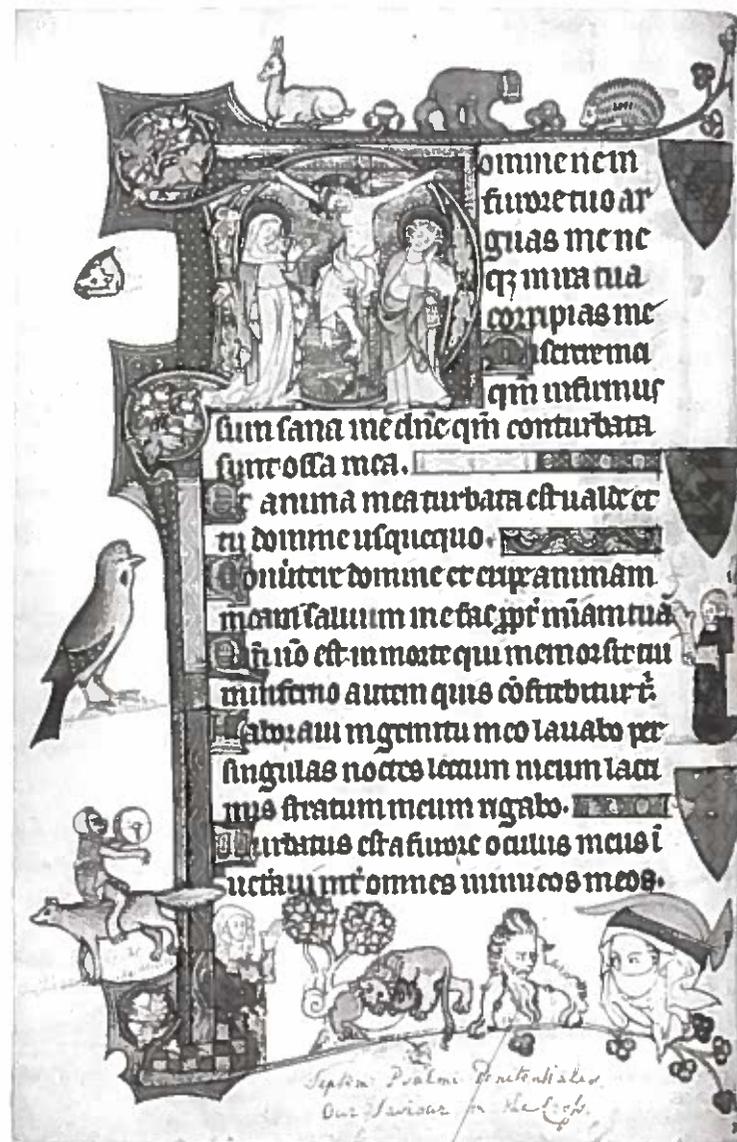
Verges, prières et jeux de mots

Nombre de traits qui caractérisent, pour Freud, la « technique du mot d'esprit » – une « sorte particulière de raccourci et d'économie », la « condensation », « l'utilisation multiple du même matériel », le « double sens » et l'« allusion » – semblent s'appliquer aux images des marges⁴⁵. Dans les années trente, Meyer Schapiro, influencé par la psychanalyse, a vu dans ces images une libération des pulsions inconscientes réprimées par la religion; plus récemment, les images des marges ont été comparées aux « griffonnages dont les étudiants remplissent machinalement leurs cahiers⁴⁶... » Mais comment comprendre les résonances qu'éveillent les monstres gothiques si, précisément, on refuse, comme je le fais ici, les oppositions du type conscient-inconscient, au même titre que l'opposition profane-sacré et que l'on ne se contente pas d'invoquer les « associations libres » ou le retour du refoulé?

En réalité, la plupart des motifs des marges gothiques ne sont nullement des gribouillis, mais des images de type conventionnel héritées de la tradition gréco-romaine. Il en va ainsi du grylle – visage énigmatique juché sur deux jambes – dont Pline note qu'il figure sur des gemmes hellénistiques qui servaient peut-être d'amulettes. Le grylle du Moyen Âge représentait les instincts les plus grossiers du corps et « enseignait comment chez l'homme de désir l'âme était devenue prisonnière de la bête⁴⁷. »

Dans la page des sept Psaumes pénitentiels du *Livre d'heures de Grey-Fitzpayn*, le grylle incarne le pouvoir de l'œil. Son regard furieux lui est retourné par celui, plus audacieux encore, que lui adresse une tête de femme à l'air farouche et mystérieux, dans le (fig.16) coin inférieur droit. N'est-ce pas là un écho du texte qui

52 L'invention des marges



16. Crucifixion et « regards effrontés ». (*Livre d'heures de Grey-Fitzpayn*)

mon œil est
tourné par
la colère

figure à l'avant-dernière ligne : « *Turbatus est a furore oculus meus* (Mon œil est troublé par la colère) » ? Il faut rappeler qu'à cette époque le regard pouvait littéralement tuer ; les yeux étaient en effet considérés comme des armes puissantes émettant des rayons et ils étaient susceptibles de recevoir, de l'extérieur, des impressions démoniaques. Les regards pervers que l'on voit dans ce livre détournent l'œil du lecteur de ce qui devrait être le véritable objet de son désir – à savoir le Christ crucifié peint dans l'initiale D, encadré de la Vierge et de saint Jean qui sont tournés vers la Croix du salut, comme le couple à qui ce livre a sans doute été offert en cadeau de mariage, avant 1308, et qui est représenté dans les marges⁴⁸. Le corps agenouillé de Joan Fitzpayn, l'épouse, qui occupe l'angle de la bordure inférieure, sa robe quadrillée comme l'un des blasons de la famille représenté dans la marge opposée et ses bras rigidement pliés en un geste de prière contrastent avec les courbes sinueuses que dessinent, autour d'elle, les formes de « vie inférieure ». Richard, plus « haut placé » dans la marge opposée, ressemble plus encore aux signes héraldiques qui l'encadrent et qui légitiment son mariage, ses titres et ses terres. Outre ces implications politiques, la vue de l'homme et de la femme monstrueux qui échangent des regards furieux au bas de la page éveillait peut-être chez le couple des associations d'un autre type. Le grylle poilu ressemble à l'homme sauvage, une figure qui illustre couramment dans l'art des marges la grossièreté des passions physiques, mais qui se voit ici repoussée par le regard de la femme.

Nous trouvons aujourd'hui du charme à ces « vignettes » animales, ainsi qu'on les appelle souvent à tort. Rien n'est plus étranger à leur esprit que l'humour, voire la puérilité que nous leur prêtons. Prenons, par exemple, le petit écureuil terré dans son trou, en haut de la page, près de la Crucifixion. Pour le public aristocratique de

langue française auquel appartenaient Joan et son époux, les petits animaux à fourrure désignaient généralement, par euphémisme, les organes sexuels. Dans le fabliau *De l'Escuiriel*, une jeune fille voyant pour la première fois un membre masculin demande : « Qu'est-ce donc ? – Un écureuil », lui répond-on, et aussitôt elle veut le prendre dans sa main. Ce jeu avec les noms crypte le désir dans des signes innocents qui vont mener la jeune fille à sa perte⁴⁹. Ce signe se trouve placé, dans notre page, à côté de la Crucifixion ; il constitue tout à la fois une facétie visuelle en suggérant un trou dans le vélin et, à un autre niveau, un pendant pervers à la blessure du Christ.

On demandait souvent en manière de plaisanterie quel était le mot le plus « sale » du psautier. La réponse était : *conculcavit*, qui associe con, cul et vit⁵⁰. Les artistes avaient un flair particulier pour repérer dans le texte écrit les syllabes qui se prêtaient à ce genre d'allusions sexuelles. Le mot *conturbata* qui figure sur la même page a peut-être inspiré le curieux turban affaissé mais phallique, dont est coiffée la figure féminine dans la marge inférieure. Ce qui nous paraît relever d'associations « sexuelles » inconscientes est en réalité tout à fait conscient, même si ce type de motif appartient à un répertoire moins traditionnel que le singe chevauchant un renard à l'envers (marge de gauche) – qui est un signe commun d'infamie⁵¹. Le grylle a, en un sens, le corps à l'envers, puisque sa tête se trouve à la place du ventre, autre siège de l'appétit. Le Moyen Âge n'avait pas, rappelons-le, notre conception moderne de la « sexualité ». Il y voyait, plutôt qu'un « trait central de la vie humaine », un signe indélébile de la nature déchue de l'homme, un des nombreux péchés de la chair auquel l'âme devait renoncer pour son salut⁵². C'est parce que la sexualité était marginalisée dans la société médiévale qu'elle est si souvent figurée dans les marges.

Le même grylle a été repris par les mêmes artistes au début du

Psaume I, *Beatus vir*, dans un psautier destiné à une autre famille (fig.17) aristocratique. Le monstre fait ici un pas de côté vers la gauche tout en se retournant non pas vers une femme, mais vers un autre monstre dont la tête occupe la place de l'arrière-train. À droite, il y a un lion qui dort et un roi nu assis. Ces quatre figures entretiennent un rapport encore plus direct avec le texte latin placé au-dessus : « Heureux l'homme qui ne se rend pas (*abiit*) au conseil des impies (*impiorum*), qui ne se tient pas (*non stetit*) dans la voie des égarés et ne s'assied pas (*non sedit*) sur le siège d'infamie. » Cela suppose que les artistes aient su lire le latin. Dans le cas contraire, les deux monstres qui font comme des ronds de jambes pourraient s'expliquer par une lecture « anglaise » erronée de *legs*, «jambes», dans *in lege domini*. Au Moyen Âge où l'on faisait grand cas de la pensée étymologique, les mots étaient réellement des choses, et lorsque deux mots avaient le même son, cela signifiait que ce qu'ils désignaient devait aussi être similaire. Ces allusions au texte n'ont rien de rigoureux ni d'hermétique; elles ne font pas partie non plus, selon moi, du programme iconographique officiel du livre. La famille commanditaire de ce psautier a probablement demandé une grande initiale historiée pour le *Beatus* et a peut-être aussi stipulé l'arbre de Jessé, qui était pour la noblesse un symbole du lignage patriarcal. Tout le reste venait de surcroît et laissait place à l'improvisation des enlumineurs.

Dans le bas de page du Psaume CI du *Psautier d'Ormesby*, le (fig.18) regard scandalisé du grylle se fait presque voyeur. L'animal contemple effrontément des « fiançailles impudiques » où une dame qui tient, elle aussi, un écureuil à la main reçoit l'anneau d'un jeune homme – une anti-illustration du vers qui figure au-dessus : « Mon cœur est sec. » Ce petit chef-d'œuvre est à son tour parodié un peu plus bas. Un gros chat suit furtivement une souris



17. Jeu de jambes et jeu de mots. (Psautier Bardolf Vaux)



18. Fiançailles impudiques et regard équivoque (Psautier d'Ormesby)

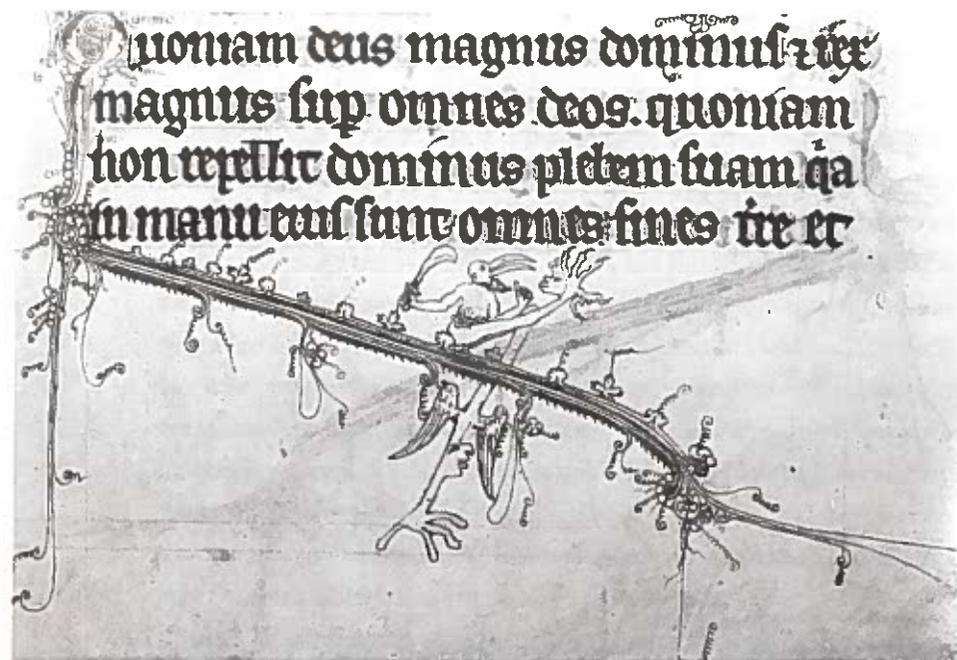
d'une façon qui inverse en effet la position des sexes dans la scène des fiançailles, puisque la souris terrée dans son trou est placée au-dessous du chevalier dont l'épée jaillit du flanc comme un phallus⁵³. La subtile critique de l'érotisme codé du couple est encore renforcée par le regard « en coulisses » du grylle, véritable incarnation de la pulsion scopique, avec une tête au lieu d'une verge entre les jambes. Le regard est ici éjaculation.

Ces exemples, tout le contraire d'associations inconscientes, suggèrent que les artistes médiévaux créaient les images marginales à partir d'une « lecture » ou, plus exactement, d'une déformation volontaire du texte. On n'a pas suffisamment relevé ce jeu délibéré avec les mots qui est pourtant un processus de formation très commun des *marginalia*. On en a un exemple avec les images que Carl Nordenfalk a découvertes dans les marges des Registres du pape Innocent III (ca 1200) et qui sont probablement parmi les premières de ce genre. Les renards-moines et les chèvres-musiciennes que l'on y voit ont été suggérés par certaines phrases du texte latin⁵⁴. Les pages du *Psautier de Rutland*, souvent considérées comme purement fantaisistes, offrent de même un témoignage précoce de la licence poétique que l'artiste prend avec le texte. Un homme se cramponne de douleur à une tige de la bordure tandis qu'un serpent, formant la terminaison de l'autre extrémité, lui mord le pied. On lit au-dessus, au vers 16 du Psaume IX : « Les païens ont croulé dans la fosse qu'ils ont faite, au filet qu'ils ont tendu leur pied s'est pris. » Dans le cas de l'oiseau-Christ des *Heures de Baltimore* (cf. fig. 12), comme dans bien d'autres exemples, il est évident que l'artiste savait lire.

Les fins de ligne et les fioritures d'un des artistes des *Heures de Baltimore* qui évoquent le plus des « griffonnages » font songer, au premier abord, à une sorte d'écriture automatique ou à ces activités

qui, selon Victor Turner, permettent de « jouer un jeu dont on utilise les règles pour innover ». Victor Turner cite précisément l'enluminure comme exemple de ces activités à côté des échecs, des jeux de hasard et de la liturgie⁵⁵. Tous les petits monstres fantomatiques bleus et rouges qui peuplent les marges des *Heures de Baltimore* semblent pourtant correspondre à des mots du texte latin, puisque l'homme-oiseau dont le pied se termine par une face tient une épée au-dessous des mots qui décrivent un combat à la main. Même le dessinateur secondaire à qui sont dus ces jeux de plume est conscient du texte et ne se contente pas de le décorer. Paradoxalement, l'enlumineur du Moyen Âge ne lisait presque jamais le texte de la Bible ou des romans, dont le programme iconographique suivait des copies ou des modèles antérieurs, mais il était libre d'y puiser les mots qu'il voulait pour les traiter à son gré dans les marges. En ce sens, plutôt que de faire affleurer soudainement un sens réprimé, les images marginales usurpent délibérément le texte ; ce sont peut-être même des affirmations politiques qui déplacent le pouvoir du texte en le défaisant (le mot texte vient de *textus* qui signifie tisser ou entrelacer).

Les motifs des marges ne fonctionnent pas seulement par référence au texte mais aussi les uns par rapport aux autres, et ce renvoi des images entre elles opère à l'intérieur d'une même page comme aussi bien à travers une chaîne de motifs et de signes qui se répondent tout au long du livre. Dans bien des manuscrits, on retrouve, dans des sections et des cahiers entiers, des liens thématiques entre des images dues aux mêmes artistes. La fréquence des images marginales jouant sur deux pages en regard est d'autant plus surprenante que les manuscrits étaient peints avant d'être reliés et mis en ordre. C'est ainsi que l'un des artistes du *Psautier de Rutland* qui se complait, semble-t-il, à représenter des hommes



19. Fioriture en forme de gribouillage.
(Heures de Baltimore)

nus offrant leur postérieur à des flèches ou à des lettres phalliques exploite souvent la double page. Sous le Psaume LXVII, un jeune homme penché dans cette position s'expose à la lance d'un singe chevauchant une autruche sur la page précédente. Il pourrait s'agir d'un jeu sur le mot *iuencularum*, à la ligne au-dessus (mot (fig.20-21) qui combine *iuvenis*, « jeune homme », et *cul*); reste que la ressemblance frappante entre cette figure et le Christ est passablement étrange.

Dans le cas du *Psautier de Rutland*, l'un des premiers et des plus grands chefs-d'œuvre de l'art des marges, il n'y a pas à proprement parler de programme. Mais d'importants manuscrits enluminés comportent dans leurs marges des séquences d'images narratives ou typologiques parfaitement cohérentes; c'est le cas du *Bréviaire de Belleville* ou du *Psautier de Tickhill* aussi bien que des *Chroniques* de l'Anglais Mathieu Paris où les dessins marginaux forment un ensemble⁵⁶. Soutenir que la création des images marginales est un processus conscient n'implique nullement que ces images répondent, comme la plupart des miniatures, à un plan préalable. Celles-ci suivaient à des instructions écrites données par ailleurs – c'est le cas du *Bréviaire de Belleville* – ou bien des indications portées en marge. Souvent même des esquisses étaient dessinées en bordure de la page et effacées ensuite⁵⁷. Il en va tout autrement des images marginales, un domaine dans lequel les artistes pouvaient « faire leur propre cuisine », ce qui revenait toujours, naturellement, à reprendre ce que d'autres avaient déjà fait. La spontanéité est, pour Freud, l'un des caractères essentiels du mot d'esprit qui doit donner l'impression de venir de façon « involontaire », par une « brusque mise au repos de la tension intellectuelle⁵⁸ ».

Pour notre propos, la plus pertinente des remarques de Freud sur la psychologie du mot d'esprit concerne son aspect socialement



Deus cum egredieris in conspectu populi tui:
cum p[ro]fiteris in deserto.

Terra mota est: etenim celi distillauerunt a
facie dei synai: a facie dei israel.

Quoniam uoluntariam segregabis deus here-
ditati tue & infirmata est: tu uero p[ro]fecisti ea.
Animalia tua habitabunt in ea: parasti indul-
gentine tua paup[er]i deus. *multa.*

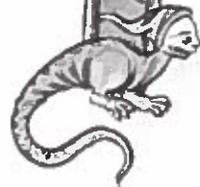
Communis dabit cibum euangelizantibus: inuice
ex intum dilecti dilecti: & speciei domus di-
uidere spolia. *re auri.*

Si dormiatis int[er] medios clericos: penne columbe
deargematis: & posteriora docti eius in pallo.

Cum discernit celestis reges sup[er] eam inue-
de albabuntur in selmon: mons dei mons
pinguis.

Mons coagulatus mons pinguis: ut quid sus-
picamini montes coagulatos.

Mons in quo beneplacitum est deo habitare
in eo: etenim dominus habitabit in finem.



20-21. Scène
anale.
Psautier
de Rutland.



Currus dei decem milibus milibus: plex milia lea-
rum: dominus in eis in sinu in sancto.

Ascendisti in altum cepisti captiuitatem: acce-
pisti dona in hominibus. *Idem.*

Etenim non credentes: in habitare dominum
benedictus dominus die cotidie: p[ro]spum it[er]um
faciet nobis deus salutarium in orum.

Deus n[ost]r[us] deus saluos facendi: & d[omi]n[us] d[omi]n[us] ex-
tus mortis.

Veritatem deus confringet capita inim-
icorum suorum: utrem capilli pambulā-
rum in delictis suis.

Currus dominus ex basan conitram: conuer-
tam in pfundum maris.

Vitinguatur pes tuus in sanguine: ling-
uam tuorum ex inimicis ab yfso.

Caderunt in gressus tuos deus: ingressus
dei mei regis mei qui est in sancto.

Reuenerunt p[ri]ncipes conuicti p[ro]fallentibus:
in medio iuuentulaz: tympanistrarum.



récupérateur. Le trait d'esprit, et c'est en cela qu'il s'oppose au rêve, n'est efficace que s'il est partagé et compris. La question est donc de savoir si les gens du Moyen Âge « pigeaient » quelque chose aux curieuses images du *Psautier de Rutland* où nous croyons voir aujourd'hui une compulsion anale. Des théoriciens du mot d'esprit soulignent également son caractère socialement unificateur. Comme l'écrit Mary Douglas, il est « frivole en ce qu'il ne fournit pas vraiment de solution de rechange, mais seulement une impression grisante de liberté par rapport à la forme en général⁵⁹ ». Que le mot d'esprit soit toujours du côté du *statu quo* est très important, car c'est ce qui l'empêche, au Moyen Âge, de devenir subversif. Selon Howard Bloch, le « ressort » des histoires scabreuses ou des fabliaux est « essentiellement conservateur », il s'inscrit « à la fois contre la loi et du côté de la loi⁶⁰ ». On pourrait dire la même chose des grylles et autres créatures gothiques qui gambadent dans les marges : ils paraissent tout à fait spontanés et sans entrave alors qu'ils sont en réalité arrimés à des textes sur lesquels ils peuvent « jouer » sans jamais prendre leur place.

Naturalisme et nominalisme

« Les oiseaux et les bêtes sont mieux compris par des peintures que par des mots (*paintes ke dites*)⁶¹. »

Nous abordons avec cette formule de Richard de Fournival, poète du XIII^e siècle, un aspect des images marginales que nous n'avons pas effleuré jusqu'à présent, à savoir leur prétendu naturalisme. Alors même que cet art représente des choses qui échappent à toute classification, des œuvres comme les *Heures de Grey-*

Fitzpayn font se côtoyer des grylles et des espèces bien définies d'oiseaux et d'animaux (*cf. fig. 16*). On a soutenu que les marges sont le lieu où il faut chercher le début du « naturalisme » ou même du « réalisme » dans l'art occidental. Un ornithologue a même consacré un livre entier à montrer l'« exactitude » des peintures d'oiseaux dans un certain nombre de manuscrits gothiques⁶². Comment les marges peuvent-elles être à la fois conventionnelles et réalistes, si naturelles et pourtant si monstrueuses ? On a souvent prétendu que les animaux des marges témoignent d'un « amour de la nature » au sens romantique et moderne. Pourtant, selon l'ordre médiéval des choses, les animaux et les oiseaux étaient inférieurs à l'homme et n'étaient bons qu'à être exploités pour leur chair, pour la chasse et le jeu ou pour la fabrication du vélin. C'est la principale raison pour laquelle ils partagent les marges avec les singeries bestiales et les paysans grossiers.

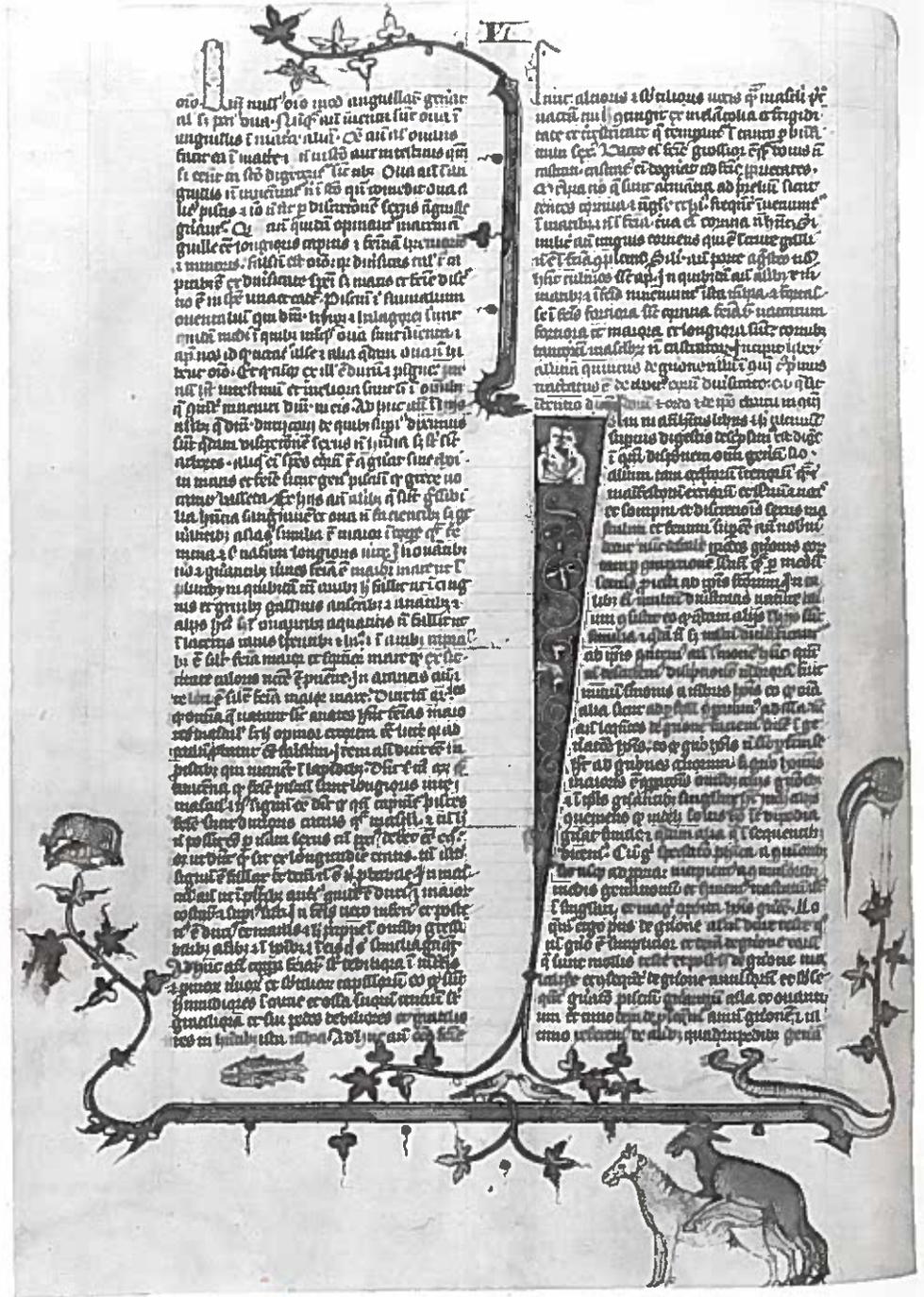
Les plus courants des livres illustrés décrivant des animaux étaient les bestiaires, mais chaque espèce y est présentée selon un stéréotype visuel aussi strict que l'interprétation théologique qui l'accompagne dans le texte. Mais il existe aussi une peinture mieux observée et plus « naturelle » du monde animal qu'on peut mettre en rapport avec la redécouverte et la lecture dans les universités des œuvres d'Aristote sur la biologie animale. Cette liberté par rapport aux conventions est manifeste dans un manuscrit du *De Animalibus* d'Albert le Grand qui a été fait à Paris au (fig.22) XIV^e siècle et qui s'appuie sur Aristote. Ce manuscrit fait aussi ressortir la différence entre la peinture de l'homme et celle de l'animal, puisque, sur cette page consacrée à la reproduction, chevaux, poissons et volatiles copulent tous, dans les marges extérieures, avec un sauvage abandon, tandis que l'homme et la femme qui s'étreignent dans l'initiale du texte sont coupés à la taille. Le

serpent se divise en deux, dans le coin inférieur droit, car il passait pour se reproduire par génération spontanée. En regard de ces animaux, les deux figures humaines ne sont que des ombres figées. Mais les tabous concernant les humains étaient trop forts pour que ceux-ci soient montrés avec une quelconque véracité visuelle. Dans cette même page, Albert le Grand fait remarquer que l'homme, conscient du caractère honteux du coït, est le seul animal à le pratiquer en silence, à la différence des bêtes qui grognent et gémissent d'excitation.

La peinture détaillée de la vie animale est une tradition qui s'épanouit dans les manuscrits anglais du début du XIV^e siècle, même si, comme je le soutiens dans un autre chapitre, le choix de telle ou telle bête répond à des raisons politiques et sociales, surtout pour une aristocratie terrienne qui pratiquait la chasse. Mais les Anglais n'étaient pas seuls à avoir un « goût pour la nature ». Otto Pächt a publié un extraordinaire manuscrit italien, réalisé au milieu du XIV^e siècle pour une famille génoise, et dont certaines parties sont aujourd'hui à la British Library; ses marges, d'un naturalisme éblouissant, comportent toutes sortes d'insectes et autres petites créatures⁶³. L'une des pages réunit des espèces soigneusement (fig.23*) observées, comme un chameau et une girafe, à côté d'un lion héraldique et d'un éléphant qui a l'air d'un jouet. Des serpents, image de la corruption, s'enroulent entre les lignes. On voit, en haut de la page, une ville et un horrible festin de cannibales, signes de la présence de l'homme. Les marges représentent ici le monde sauvage qui s'étend à l'extérieur des cités-États italiennes. Cet artiste, comme ses contemporains anglais, ne répugnait pas à combiner dans un même espace des styles et des modèles radicalement différents, les uns naturels, les autres entièrement fabuleux. Ce n'est que plus tard, au XV^e siècle, lorsque les hommes commenceront à se

66 L'invention des marges

22. Coït d'animaux. (De Animalibus d'Albert le Grand)





23*. Animaux
et cannibales.
(Traité des vices)

définir plus nettement par opposition au monde naturel, que l'espace des marges deviendra vraiment un lieu pour les « études de nature ». Les hommes du Moyen Âge se sentaient trop proches des bêtes, trop semblables aux cannibales du manuscrit génois qui mâchonnent des organes génitaux, pour voir autre chose dans les marges que le lieu de leur coexistence fangeuse et déchu.

La page en gestation

L'art des marges trahit tout à la fois une angoisse de la classification et un souci de ne rien signifier afin que le centre puisse être le lieu du sens. Cela me ramène au petit livre de prières dont je suis parti – les *Heures de Marguerite*, comme je les appelle – où prolifèrent tant de choses sans nom. Ce manuscrit est aujourd'hui scindé en deux. Une partie, renfermant les Heures de la Vierge à l'usage de Théroouanne et l'Office des morts, se trouve à la British Library, à Londres (cf. fig. 1). L'autre, qui comporte les Heures du Saint-Esprit ainsi que d'autres prières et des textes vernaculaires, est à la Pierpont Morgan Library de New York (cf. *infra* fig. 24, 25, 26, 27). La partie londonienne fut, au XIX^e siècle, la propriété du critique d'art John Ruskin qui avait du Moyen Âge une vision idéalisée. On peut se demander ce que cet ardent moraliste victorien pensait des incongruités criantes de ces images⁶⁴.

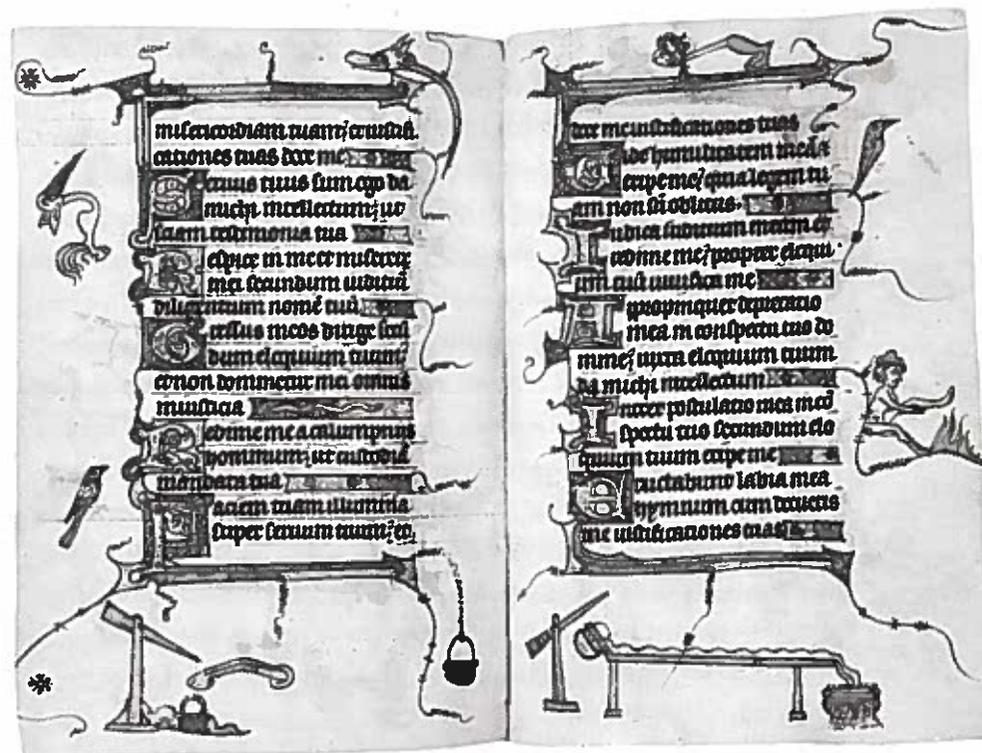
Elles sont tracées, de bout en bout, dans un style rapide et linéaire qui évoque celui des « bandes dessinées ». Même sur les pages de texte qui ne comportent pas de grandes images, les traits de plume sensuels dessinent des volutes arachnéennes qui semblent contrefaire une écriture (cf. *infra* fig. 26). Tous les éléments jaillissent pêle-mêle, des bouts de lignes font des embardées, des conils*

* Nom du lapin non domestique en ancien français. (N.d.T.)

surgissent des fioritures, des mains s'agitent comme pour jouer à (fig.24*) la balle à travers les trous du vélin. Au folio 92, des chaudrons entrent en ébullition et se déversent tout seuls en une inquiétante magie mécanique tandis que d'autres ustensiles ménagers mènent leur sarabande comme dans l'histoire de l'Apprenti sorcier. Des squelettes grimaçants et putréfiés cabriolent joyeusement en regard de l'Office solennel des morts. Alors que les grandes initiales historiées témoignent de l'incarnation du Verbe, depuis la naissance jusqu'à la mort du Christ, un processus inverse – anti-incarnationnel, si l'on peut dire – prend place dans le monde matériel, fragmentaire et charnel des marges.

Ces images n'avaient rien de choquant pour l'utilisatrice franco-flamande de ce livre puisque, précisément, elles articulaient les deux faces de son univers. Notre ethnocentrisme politique et esthétique tend à placer l'homme au centre de toutes choses⁶⁵. Les hommes du Moyen Âge, au contraire, se situaient eux-mêmes sur les franges; ils se considéraient comme le rebut d'une humanité décadente et vieillissante – le dernier degré de dégénérescence de l'âge d'or –, et vivaient dans l'attente impatiente du jugement dernier. Loin de s'améliorer, tout allait en empirant; tout n'était qu'*imago*, et il en serait ainsi jusqu'au grand départage final. Tel est l'espace où Marguerite se voit représentée, presque toujours seule, sauf au folio 71, verso où elle figure avec son époux. Le fait que ce livre lui ait été essentiellement destiné est significatif. On considérait que les femmes étaient du côté de l'excès – elles étaient associées au bavardage, au verbiage, aux artifices de la mode et des cosmétiques. De même, selon le discours médical misogyne, le corps de la femme transgressait ses propres limites – un femme pouvant contaminer autrui d'un regard empoisonné lorsqu'elle avait ses menstrues. Aristote soutenait que l'homme donnait le

70 L'invention
des marges



24*. Inquiétante sarabande marginale. (Livre d'heures dit de Marguerite)

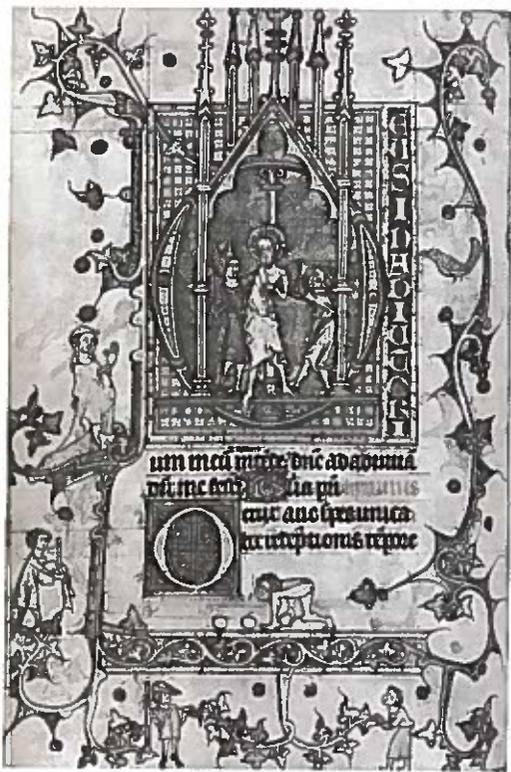
principe d'animation spirituelle au moment de la conception alors que la femme ne faisait que donner au fœtus la forme matérielle.

Placée entre le monde de la Grâce et un monde foisonnant, infesté de monstres et de singeries en tout genre, Marguerite est (fig.25) parfois représentée enceinte. Ce qui n'a rien de surprenant puisque c'était l'état le plus fréquent pour les femmes de son âge. Sainte Marguerite, qui tient une place prééminente dans un poème en langue française illustré dans ce livre, était du reste la patronne de l'accouchement. Une prière du folio 126 invoque expressément la protection qu'elle accorde aux femmes enceintes. J'aimerais croire que ce livre fut réalisé, ainsi que certains l'ont suggéré, pour Marguerite de Beaujeu, épouse de Charles de Montmorency, qui mourut en couches à l'âge de vingt-six ans, sept ans après son mariage en 1330. Mais aucun signe, héraldique ou autre, ne permet de lui en attribuer avec certitude la possession. La Marguerite représentée dans ce livre n'était pas, à mon sens, une aristocrate, mais une riche bourgeoise qui vivait dans un centre franco-flamand florissant tel que Saint-Omer. Quelle qu'ait été la commanditaire de ce livre, les allusions à la fécondité et à l'enfantement, principale activité des femmes de toutes les classes au Moyen Âge, abondent dans ses marges⁶⁶.

Un grylle juvénile joue aux boules avec les œufs qu'il vient de pondre sous le corps gonflé de la commanditaire agenouillée en regard de la Flagellation. La marge supérieure d'un autre folio de ce manuscrit comporte l'image fort crue d'un homme nu juché sur une femme nue elle aussi, tandis qu'un oiseau rouge au bec doré (fig.27) s'attaque à son anus. L'homme dont la tête se trouve à hauteur du con de la femme cherche en réalité à replonger dans sa matrice. La fellation en effet est rarement représentée dans l'art médiéval et elle n'est jamais mentionnée dans les fabliaux. On a ici

affaire à une « contre-illustration » des versets 6 et 7 du Psaume LXXXVI placé juste au-dessous : « Un tel y est né. Tous font en toi leur demeure. » Quant à l'oiseau phallique, il pourrait correspondre à une lecture vernaculaire aberrante du premier mot de cette page, *vitas* – dont la première syllabe, lue à voix haute, fait entendre le mot « vit ». Les oiseaux sont associés à la sodomie dans un fabliau où un séducteur promet à une jeune fille qu'ils « feront un oiseau » en copulant s'il la pénètre par derrière. Dans un autre bas de page « illustrant » le Psaume I, les impies et les égarés du texte sont (fig.26) représentés par le rusé Marculf qui expose son derrière dans un four comme à la fin du conte populaire. Son anus ne se distingue pas de ceux qu'exhibent les singes tout au long du livre. Les têtes qui apparaissent dans la hotte de la marge supérieure sont une allusion aux âmes des enfants illégitimes que le diable Hellequin emporte en enfer dans une autre légende populaire⁶⁷. Les vrilles de ce folio ne sont que piques et pointes ; le coq à la lance ainsi qu'un autre oiseau à bec évoquent, sur les côtés, des pénétrations plus dangereuses encore.

Marguerite est si souvent représentée qu'elle apparaît sous des aspects variés, changeant de forme, de costume ou de taille, le corps tantôt gonflé, tantôt aminci et comme vidé (cf. fig. 1 et 25). On a pu voir dans la grossesse « une image du grotesque naturel ». Une femme enceinte exhibe, pour saint Jérôme, « un aspect hideux⁶⁸ ». Les rapports sexuels, la grossesse et les menstrues sont autant de circonstances où les femmes outrepassent leurs limites. Pour reprendre les mots de Mikhaïl Bakhtine, leur corps « n'est jamais prêt ni achevé ; il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit⁶⁹ ». Les pages de ce livre sont comme en perpétuelle gestation : elles grouillent de promesses de vie là même où tout n'est que déchéance et décomposition.



25. Flagellation du Christ et jeu de boules avec des œufs/étrons.
(Livre d'heures dit de Marguerite)



26. Écriture arachnéenne et derrière dans le four.
(Livre d'heures dit de Marguerite)



27. Scène sexuelle au bord du texte.
(Livre d'heures dit de Marguerite)

La récurrence du corps féminin dans les marges de ce manuscrit enluminé du XIV^e siècle a pour moi quelque chose de bouleversant. Les règles imposées par l'académie, l'auto-censure et le goût du public entraveront, dans les images postmédiévales, cette collusion du raffiné et de l'instinctuel, de l'esprit et du corps. Une hiérarchie des genres viendra de surcroît se combiner aux différences de style. Jusqu'à l'avènement du postmodernisme, ces barrières entre culture supérieure et culture inférieure excluront la confrontation abrupte d'images à ce point disparates. Il n'aurait pas été pensable – en dépit des similitudes formelles – de faire coexister dans un même espace Betty Boop, l'héroïne d'un dessin animé des années trente, et les œuvres de Brancusi. À l'époque capitaliste, l'âme de Betty est reléguée au purgatoire du « populaire », alors que les singes et les grylles les plus choquants, en qui l'on pourrait voir ses ancêtres médiévaux, jouaient et rivalisaient avec les formes les plus élevées et les plus transcendantes. Les dichotomies qui se sont instituées entre le monde distingué de « l'Art » et « l'imagerie populaire » n'existaient pas en ce temps. Toutes les formes se valaient. Elles ne tiraient leur autorité que de leur position. C'est d'ailleurs ce qui, à l'époque carolingienne, inquiétait l'auteur des *Libri Carolini* qui se demandait comment distinguer la Vierge de l'âne dans les représentations de la Fuite en Égypte, puisque tous deux n'étaient que des taches colorées⁷⁰. L'ironie suprême du livre d'heures de Marguerite vient peut-être justement de ce que les lignes et les courbes sinueuses qui dessinent le visage révérent du Christ et des saints ne diffèrent en rien des écarts de plume qui ébauchent un derrière de singe.

II

Les marges du monastère

*Les marges
du monastère* 77

« Une frontière sépare les deux zones de l'espace-temps social. Chacune de ces zones est en elle-même *normale, bien délimitée, soumise à la temporalité, centrale* et profane, mais les marqueurs spatiaux et temporels qui leur servent de frontières sont eux-mêmes *anormaux, intemporels, ambigus, liminaux, sacrés* » (Edmund Leach⁷¹).

Comme l'écrit au XII^e siècle le moine Pierre de Celle, « le cloître se trouve aux confins de la pureté des anges et de la souillure du monde⁷² ». Vivre cloîtré, pour les premiers Pères du désert comme dans la règle de saint Benoît, c'est « être étranger [*alienum*] aux choses d'ici-bas », c'est-à-dire rester confiné dans une zone liminale sacrée comparable à la mort et à la vie fœtale. C'est dans les communautés monastiques de toute l'Europe que s'est produit, au XI^e et au XII^e siècle, après un millénaire de désaffection pour les images en ronde bosse, le renouveau de la sculpture monumentale dont témoignent les formes massives et d'inspiration classique que

Table

9	Remerciements
11	Préface
13	Préface à l'édition française
17	I. L'invention des marges
	Le monde aux limites du mot
	Les annotations et l'origine de l'art des marges
	Modèle et anti-modèle
	L'escargot et la question du sens
	Verges, prières et jeux de mots
	Naturalisme et nominalisme
	La page en gestation
77	II. Les marges du monastère
	Les acrobates de Dieu :
	saint Bernard et le jongleur
	La lecture du ridicule
	Les animaux ambivalents d'Aulnay

107	III. Les marges de la cathédrale La gueule de la gargouille Rouen, une imagination débridée Miséricordes et postérieurs
137	IV. Les marges de la cour Le spectacle des romans Scatologie courtoise Maîtres et serviteurs
173	V. En marge de la ville Mendiants et prostituées dans le Paris du Moyen Âge Le carnaval et le charivari, ou la centralité du scandale L'artiste marginal
211	VI. La fin des marges Illusion et valeur marchande
225	Notes
233	Bibliographie
243	Table des illustrations

Dans la même collection

ODILE BLANC
Parades et parures
L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge

STELLA GEORGUDI et JEAN-PIERRE VERNANT, sous la direction de
Mythes grecs au figuré
de l'antiquité au baroque

ÉRIC MICHAUD
Un art de l'éternité
l'image et le temps du national-socialisme

MICHEL VOVELLE
Les Âmes du purgatoire
ou le travail du deuil