

Michael Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*

Monsieur Jean-Claude Schmitt

Citer ce document / Cite this document :

Schmitt Jean-Claude. Michael Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. In: Annales. Economies, sociétés, civilisations. 48^e année, N. 6, 1993. pp. 1619-1622;

https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1993_num_48_6_279234_t1_1619_0000_002

Fichier pdf généré le 13/04/2018

n'avait d'existence que mentale. Elle ne saurait en effet, à moins d'une simplification extrême, entrer dans un livre. Les images du second exemple, le *De avibus* d'Hugues de Folieto, offrent au contraire des images de mémoire destinées au livre par l'auteur même du traité. Elles se partagent entre des images qui résument telle ou telle partie du texte et d'autres que le texte a pour fonction de développer.

Mais en opposant l'image complexe du *De arca* à celles, plus simples, du *De avibus*, comme des images mentales à des images livresques, Mary Carruthers reconduit curieusement le préjugé qui associe les images de mémoire exclusivement au livre et à l'écriture, préjugé que l'ensemble impressionnant de ses recherches contribue tant, par ailleurs, à dissiper. Si l'image du *De arca* possède une telle complexité, ce n'est pas parce qu'elle n'a pas d'existence matérielle, mais parce que sa réalisation matérielle n'a pas le livre pour lieu. Il s'agit très certainement d'une peinture murale, réalisée soit sous la forme d'une image mobile faite de parchemins cousus, comme celles dont faisait usage Pierre de Poitiers, soit sous celle d'une fresque, comme la *mappamundi* de quelque six mètres de diamètre qui ornait l'église de Chalivoy-Milon. Il y a là autre chose qu'un point de détail : la fabrication, à partir du XIII^e siècle, d'images monumentales de mémoire, leur association systématique à une architecture montrent comment, à travers la réactualisation de pratiques mnémoniques antiques, la tradition grégorienne des images comme *litterae laicorum* et celle, jusque-là restreinte, des images de mémoire des lettrés cessent de constituer deux domaines distincts, et donnent naissance à la vaste « cristallisation sur les images » (Huizinga) caractéristique des XIII^e et XIV^e siècles. En identifiant trop immédiatement à cet endroit texte et livre, Mary Carruthers néglige l'apport de l'image distincte du livre. Ce faisant, elle

reconduit ce qui, pour l'auteur de ce compte rendu, demeure l'unique faille dans ce livre passionnant : l'investigation d'une mémoire « médiévale » globale, où ruptures et évolutions historiques, bien que *de facto* reconnaissables à l'intérieur d'analyses d'une acuité remarquable, ne sont pas toujours identifiées comme telles. Cette absence est dommageable à l'intelligence du propos du livre, dont elle éparpille l'érudition.

Par l'ampleur de son projet, la richesse et souvent la nouveauté de ses analyses, *The Book of Memory* commande l'admiration. Sa lecture transforme durablement l'image de la culture médiévale. Aussi, le livre de Mary Carruthers devrait-il trouver très vite sa place dans les bibliothèques, à côté de celui de Frances Yates : tout autant que *L'art de la mémoire*, il est en effet appelé à devenir un classique, dont on ne peut que souhaiter la traduction rapide en français.

Jean-Philippe ANTOINE

Michael CAMILLE, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Londres, Reaktion Books, 1992, 176 p., 86 illustr.

On ne peut que se réjouir de la publication de ce petit livre clair, dense et novateur, qui témoigne du souci trop peu fréquent encore chez les historiens de l'art d'une véritable problématique historique. Mais soyons justes : sans le catalogue désormais classique de Lilian Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts* (Berkeley, 1966), un tel livre, brillant, léger, libre de ses choix dans une documentation immense, n'aurait pas été possible. Cette base établie, son mérite est de poser les vrais problèmes, ceux du rapport entre le centre de la page — le texte et aussi la miniature principale ou la lettre ornée — et les

COMPTES RENDUS

marges avec tous leurs motifs figurés et ornementaux. Marges du livre, mais aussi marges de pierre, aux voussures des tympans sculptés, ou marges de bois : les miséricordes des stalles. Marges de l'art, mais aussi marges géographiques du monde connu et marges de la société : l'iconographie marginale ne porte-t-elle pas en elle la tension entre seigneurs et travailleurs, entre riches et pauvres, entre culture savante et culture populaire, entre clercs et laïcs, entre sacré et profane, entre hommes et femmes ?

En un mot, l'auteur a su éviter de s'enfermer dans le catalogue des motifs comme dans l'analyse purement formelle et « décontextualisée », à la manière de J. Baltrusaitis. Son point de vue est résolument historique. Il se traduit aussi dans la présentation du livre : l'éditeur n'a pas hésité à associer sans cesse le texte et les nombreuses images, la plupart en noir et blanc, certaines en couleur, et le rôle de ces images est tout sauf marginal ! Elles renvoient toujours au texte se trouvant en regard, ce qui rend la lecture non seulement plus facile, mais plus intelligente et vraiment globale. Le tout pour un prix qui, sans être modeste, reste raisonnable pour un tel livre. La formule est exemplaire : on voudrait la voir plus souvent appliquée. Le souci de l'auteur est d'abord de délimiter son objet et sa chronologie : la grande période des images marginales s'étend de la fin du XII^e à la fin du XIV^e siècle, quand, dans les manuscrits, les marges se peuplent de figures monstrueuses, grotesques ou même scatologiques. Avant cette époque, l'ornementation des marges est plus contenue ou très différente. Après, au XV^e siècle, elle se transforme rapidement, excluant toutes ces figures au profit de motifs floraux ou d'un encadrement architectural à la manière antique, avant que l'imprimerie et la gravure ne vident complètement la marge et n'en fassent un espace blanc. L'objet ainsi délimité dans le temps, il restait à en décliner les modalités sociales en explorant dans autant de cha-

pitres distincts les quatre grands lieux de l'innovation culturelle du Moyen Âge, avec, à chaque fois, leur traitement spécifique des marges : le monastère, la cathédrale, la cour et la ville. C'est dire que l'auteur, avec raison, ne néglige, pas plus que la culture ecclésiastique, les aspects variés de la culture des laïcs : le rôle des commanditaires nobles et bourgeois, la spécificité des manuscrits qu'ils affectionnent le plus (des romans de chevalerie aux livres d'heures), les activités dont ils vivent et dont l'image est le miroir : la guerre et le travail.

Avant ce parcours alerte, mais toujours bien informé, le premier chapitre du livre pose les principes théoriques. Deux notions guident toute l'étude : *continuity* et *consciousness*. La première met en cause l'opposition trop stricte entre « culture populaire » et « culture savante ». L'auteur ne nie pas l'existence de traditions folkloriques, mais, partant de l'évidence selon laquelle les images qu'il considère ont toujours une origine lettrée, il cherche à montrer comment les motifs qu'on serait tenté spontanément d'attribuer à la culture « populaire » sous prétexte qu'elles semblent relever du « bas corporel », pour parler comme M. Bakhtine, dénotent chez les clercs eux-mêmes et les enlumineurs, une culture beaucoup plus ouverte, inventive, dynamique qu'on ne le pense parfois et qui se révèle dans les marges, lieu des audaces et d'une relative liberté. Prolongeant ce livre, on pourrait dire qu'il en allait des créateurs de marges comme des auteurs contemporains de recueils de *mirabilia* : hommes des marges — y compris des marges géographiques comme le pays de Galles dont un Gauthier Map ou un Giraud de Cambrie étaient originaires —, ils s'intéressaient à tous les prodiges de la nature et de la vie des hommes et, comme les images des marges, mêlaient, sans crainte du paradoxe, réalisme (leur souci de la description vraie, de l'observation des phénomènes de la nature) et nomina-

lisme (l'affirmation du pouvoir de nommer et de créer, fût-ce le monstre et l'hybride).

Par ailleurs, les enlumineurs, selon l'auteur, auraient toujours eu la pleine conscience, la totale maîtrise des significations des personnages et des objets qu'ils dessinaient dans les marges. Dans la plupart des cas, cela ne fait aucun doute : on voit bien, en particulier, comment scribes et enlumineurs, complices des mêmes jeux graphiques et sémantiques, prolongent les lettres par des dessins qui ont parfois une valeur de commentaire incongru et souvent scabreux du texte de la même page. Dans le *Rutland Psalter*, par exemple, à la ligne inférieure d'une colonne du texte, l'expression « *conspectu suo* », « par son regard pénétrant », est l'occasion pour l'artiste de prolonger le « p » de ce mot par une flèche qui pénètre dans le postérieur d'un homme-poisson. Cette flèche est aussi tirée par un archer sans tête venu tout droit des confins du monde. Ce simple dessin marginal dénote donc une réflexion, tout à fait consciente, sur le texte et la capacité de l'image à le gloser à sa manière (qui est exactement l'inverse de l'*ekphrasis* traditionnelle) et sur l'homologie entre marge de la page et marge du monde. Selon M. Camille, il ne faudrait pas assimiler les associations et allusions scatologiques ou sexuelles des images marginales aux traits d'esprits inconscients analysés par Freud : « *medieval artists created marginal images from a "reading" or rather an intentional misreading of the text* ». C'est sûrement vrai dans bien des cas, mais seulement pour autant que l'on reste dans une démarche de lecteur ; tout le problème est de voir comment l'image, une fois créée, peut échapper en tant qu'image, forte de ses effets propres, aux significations intentionnelles de l'artiste, « fonctionner » librement au gré de sa réception, faire preuve, en raison de tel contours ou tel motif, d'un double ou triple sens qui n'était pas prévu.

Ces réserves faites, quelques points plus particuliers retiennent l'attention, spécialement dans les deux chapitres les plus riches, ceux qui concernent les marges dans la culture des laïcs. L'auteur insiste particulièrement sur ce que les marges peuvent apporter aux « *gender studies* ». Sur le mode de la soumission ou d'une feinte inversion, la « différence des sexes » est partout présente, exacerbée : dans l'acte sexuel explicitement figuré (la marge est le seul lieu où cela est possible) ou métaphoriquement désigné par l'image très fréquente du chevalier qui brandit son épée contre un escargot, ou encore par le don solennel que l'homme fait à la dame de ses excréments. Car dans la culture médiévale, note l'auteur, la défécation n'est pas refoulée, mais se charge des valeurs symboliques de la fécondité et de richesse (on sait, notamment dans les images du diable, l'importance de l'équivalence entre excréments et argent). Seul l'homme est dépeint en train de déféquer, jamais la femme : pourquoi ? Parce que cet acte équivaut pour lui, dans l'image, à une éjaculation (on pense ici à l'*Homme enceint* de R. Zapperi, qui n'est pas cité) ? Ou/et parce que la bienséance, n'en déplaise à M. Camille, impose de ne figurer ni l'éjaculation des hommes, ni la défécation des femmes ?

Quoi qu'il en soit, le jeu, rappelle l'auteur, est toujours contrôlé par les hommes, même quand les femmes semblent avoir le beau rôle, même quand elles sont le commanditaire, voire l'artiste du manuscrit. On le voit dans la tapisserie de Bayeux (quel que fût le rôle exact de la princesse Mathilde) : M. Camille insiste sur la présence dans la marge, à l'aplomb de la chevauchée de Harold, du geste d'un petit homme nu en érection s'approchant d'une femme nue qui tente de cacher son sexe (ill. 68). Mais l'exemple n'est pas probant pour parler du rapport entre la scène principale de la tapisserie et ce motif marginal. Il eût fallu commenter simultanément un

COMPTES RENDUS

autre petit homme nu, de face, qui lui est situé juste sous la scène faisant allusion à l'adultère de la mère de Harold, Aelfgyva. Ailleurs, dans les *Heures de Jeanne d'Evreux*, sous la scène en pleine page de la Visitation, quatre hommes en habit de paysans dansent et jouent de la cornemuse. S'agirait-il d'un charivari, à l'aplomb de la Vierge devenue enceinte (et dans quelles circonstances ?), alors que le roi Charles IV épousait en la personne de Jeanne sa troisième épouse ? Hypothèse risquée, mais assez conforme aux attentes, au début du *xiv^e* siècle, d'une cour obnubilée par les questions d'alliance matrimoniale, d'adultère, de répudiation et de remariage : quelques années plus tôt fut peint, dans et pour le même milieu, le charivari du *Roman de Fauvel*. Jeu d'hommes, toujours — à l'exception peut-être d'une seule image, réalisée par une femme peintre, Jeanne de Montbaston, qui s'est elle-même représentée dans la marge d'un *Roman de la Rose* avec son mari Richard, chacun vaquant à son activité propre. Or la même artiste a aussi dessiné une nonne qui cueille des pénis sur un « arbre à pénis » juste avant d'embrasser son amant. Le sujet n'a rien d'étonnant : c'est toute la matière des fabliaux. Mais qu'une femme peintre de manuscrits ait pu se l'approprier est autrement remarquable. Quel sens donner à ce geste ? On en est réduit aux conjectures, comme l'auteur qui avance prudemment : « *perhaps the first example we have of a woman artist subverting sexual roles in the depiction of male desire and domination over her sex* ». C'est le mérite de M. Camille d'avoir su retrouver et rapprocher de telles images et d'en fournir une interprétation, risquée parfois, mais toujours suggestive et souvent provocante, comme son objet.

Jean-Claude SCHMITT

Enciclopedia dell'arte medievale, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, vol. 1, *Aaland-Anima*, 1991 ; vol. 2, *Animali-Bacini*, 1991 ; vol. 3, *Bačkovo Buonamico Buffalmacco*, 1992.

C'est une œuvre monumentale et sans précédent que l'*Enciclopedia dell'arte medievale*, publiée par Angiola Maria Romanini et son équipe. Son ampleur est impressionnante : elle comportera treize volumes de plus de 800 pages chacun (trois sont déjà parus, les suivants sont annoncés selon le rythme annuel adopté jusqu'à présent). Sa qualité scientifique est incontestable : tous les spécialistes des questions traitées y contribuent et un réseau international de conseillers soutient le travail de titan qui incombe à la rédaction romaine. Sa richesse visuelle atteint le luxe que l'on pouvait espérer d'une réalisation italienne : le matériel illustratif (photographies, plans et dessins) est d'une abondance et d'une qualité exceptionnelles (en moyenne une illustration par page, la plupart en couleur).

La conception d'une telle entreprise encyclopédique soulève des difficultés et des questions de grande portée. Chronologiquement, l'œuvre prend en compte une période qui débute au *vi^e* siècle pour s'arrêter aux environs de 1400. S'il illustre une conception bien italienne pour laquelle le Quattrocento appartient déjà à la Renaissance, ce choix a aussi des motivations plus prosaïquement éditoriales, dans la mesure où une encyclopédie consacrée à la Renaissance doit prendre le relais. L'ampleur géographique retenue en constitue une des richesses les plus appréciables : outre l'Occident, sont pris en compte Byzance et l'Islam. De plus, l'attention portée aux zones périphériques est telle que l'on ressort de la consultation de l'ouvrage avec la vision d'un Moyen Âge plus large, intégrant Scandinavie et Afrique, marges slaves et Proche-Orient.