



HAL
open science

Image et transgression au Moyen Âge

Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar, Vincent Jolivet

► **To cite this version:**

Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar, Vincent Jolivet. Image et transgression au Moyen Âge. 2008.
hal-01670220

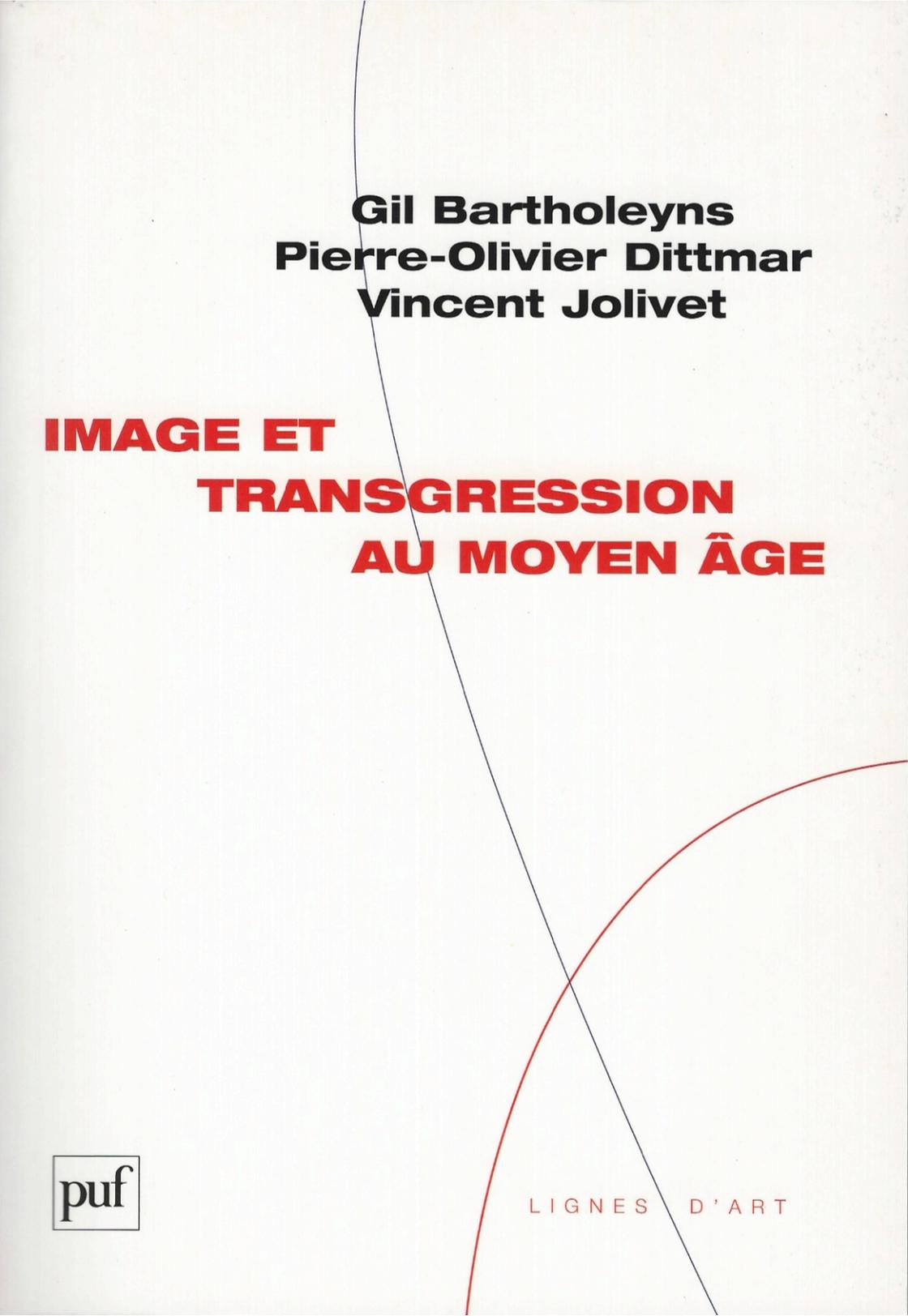
HAL Id: hal-01670220

<https://hal.science/hal-01670220>

Submitted on 21 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**Gil Bartholeyns
Pierre-Olivier Dittmar
Vincent Jolivet**

**IMAGE ET
TRANSGRESSION
AU MOYEN ÂGE**

puf

LIGNES D'ART

Image et transgression au Moyen Âge

LIGNES D'ART

Collection dirigée par Fabienne Brugère et Anne Sauvagnargues

Gil Bartholeyns
Pierre-Olivier Dittmar
Vincent Jolivet

IMAGE ET TRANSGRESSION
AU MOYEN ÂGE



Presses Universitaires de France

ISBN 978-2-13-056765-3
Dépôt légal – 1^{re} édition : 2008, avril
© Presses Universitaires de France, 2008
6, avenue Reille, 75014 Paris

— Or, mon fils, ce n'est pas goûter à l'arbre qui fut le vrai motif d'un tel exil, mais seulement d'avoir passé la limite.

Adam s'adressant à Dante Alighieri,
La Divine Comédie. Paradis, XXVI, v. 115-117.

AVANT-PROPOS

À l'arrière de nos images

Dans le livre de prière médiéval, en marge des psaumes, s'ébattent des sodomites, des singes moqueurs, des évêques déguisés en chiens. Dans la nef de l'église, une femme sculptée ouvre son sexe avec les mains. Dans le chœur, de petits monstres de bois, les mamelles pendantes, regardent les moines chanter. Plus bas, sur le même mobilier, un homme baisse ses braies et chie. Sur le chapeau du pèlerin, à côté des coquilles Saint-Jacques, une vulve couronnée est portée en triomphe par de jeunes phallus. Toutes ces images, le Moyen Âge les a produites et regardées sans gêne pendant des siècles.

Que l'on puisse trouver incongrues ces images relativement banales au moment de leur réalisation, ou que l'on prête des intentions subversives aux artistes qui truffaient de facéties les recoins des cathédrales, nos réactions témoignent d'une habitude à penser l'image en termes de transgression. On regarde ces images en supposant une norme, on traque le passage de la limite, on raisonne en posant implicitement la question du licite et de l'illicite, du tolérable et de l'insupportable. Ce type de regard a pris la force d'une habitude, probablement parce que la transgression s'inscrit, qu'on le veuille ou non, au cœur du système de production de nos images contemporaines. Cette évolution concerne une bonne partie de l'art du XX^e siècle et, depuis les années 1980 au moins, les images publicitaires. Le travail du photographe Oliviero Toscani pour le compte de Benetton en donne un bon exemple. Ce qui transgresse, c'est ce qui choque et mélange ou associe des éléments appartenant normalement à des univers différents : Marilyn Monroe tenant le bras de Jeanne d'Arc. Une femme noire donnant le sein à un bébé blanc. Un curé

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

qui embrasse une none. Le sidéen David Kirby mourant devant sa famille. Des portraits de condamnés à mort américains associés à des portraits de sexes masculins.

Il importe peu de savoir si ces images sont légitimes ou pas dans l'espace public. On retiendra que ces photographies ont souvent fait réagir la loi ou la société civile¹. Ces réactions, qu'elles soient de défense ou de condamnation, produisent le même effet : chaque fois, les limites de la norme sont débattues et réactualisées. L'usage généralisé de la transgression comme argument publicitaire produit en retour une inflation du discours normatif sur les images. Si bien que la jurisprudence en la matière est aussi abondante que détaillée, et que ce type de débat constitue l'essentiel du discours ordinaire sur l'image. C'est presque toujours à l'occasion de cas problématiques que l'image est analysée pour elle-même dans la presse ou à la télévision. Il est rare que le petit écran parle de photographie, il est encore plus rare qu'il décrive et commente des images. Ce fut pourtant le cas pour les images Benetton que l'on vient d'évoquer, ou pour celles de Bettina Rheims, mettant en scène une Passion où le rôle du Christ est tenu par une femme à demi-nue². S'interroger sur la décence d'une représentation est, semble-t-il, la façon la plus commune d'aborder l'image dans les médias.

En outre, quantité de situations hors normes, de violations de la loi ou de limites à ne pas dépasser ne sont aujourd'hui connues du plus grand nombre que par la médiation des images (par exemple, les images de la prison irakienne d'Abou Grahیب publiées en 2004). C'est par les images que nous sommes le plus généralement confrontés à ce qui est interdit ou va à l'encontre de l'ordre moral : l'acte négatif, c'est le plus souvent l'image (de fiction ou pas) qui nous le donne à voir. Notre confrontation à la transgression passe beaucoup par notre confrontation aux images. En exagérant à peine, on pourrait dire que, dans nos sociétés, c'est par l'image que l'on connaît la transgression et c'est par la transgression que l'on connaît l'image. Image et

1. Ces campagnes ont été l'objet de nombreuses poursuites à l'instigation du Bureau de vérification de la publicité ou d'associations de défense des malades du sida, de familles de condamnés à mort, etc.

2. S. BRAMLY et B. RHEIMS, *I.N.R.I.*, Paris, 2000, couverture.

À L'ARRIÈRE DE NOS IMAGES

transgression forment un couple, un champ de connaissance dont les termes s'enrichissent réciproquement. Ce rapport intense est une singularité de notre culture contemporaine ; il ne peut être considéré comme universel. Au sein même de l'histoire occidentale, la relation entre l'image et la transgression a existé sur des modes tout à fait différents.

Si l'on se penche sur le Moyen Âge, on sent qu'un préjugé de taille pèse sur la période : obscurantisme de saison, rigueur vaticane... à coup sûr, pense-t-on, la moindre image devait être encadrée par tout un discours normatif aussi précis qu'impérieux ; une batterie de normes explicites devait d'autant plus s'imposer aux créateurs que l'autonomie de la production était moins grande qu'aujourd'hui, et presque toujours liée au sacré. Les transgressions, dans ces conditions, ne devaient pas avoir droit de cité dans l'image, etc. Or ce n'est pas le cas. Ce qui frappe, au contraire, c'est l'extrême rareté de textes qui définissent la décence ou l'indécence des images. Des débats infinis opposent les théologiens sur la « présence » du Christ dans l'image ou sur le degré de vérité d'une vision, mais le caractère inadéquat ou offensant de telle ou telle représentation n'est pratiquement jamais interrogé. Ce qui est également frappant, c'est non seulement que les images médiévales montrent beaucoup de transgressions, mais aussi que l'écrasante majorité de ces images est commandée par les garants de l'ordre pour exprimer la norme et renforcer la morale. Frappe enfin la relative liberté d'exécution donnée aux créateurs : au sein de chaque programme iconographique, ils pouvaient travailler à leur convenance, comme l'indique l'évêque et liturgiste Guillaume Durand à la fin du XIII^e siècle. Le moine Théophile leur recommande même de faire jouer la *varietas* dans leurs réalisations afin que l'œil ne se lasse pas. Des modèles existaient, mais il s'agissait de normes internes à la profession¹, induisant davantage une continuité géographique et chronologique des œuvres qu'une restriction de l'inventivité.

Cette situation est le résultat d'une histoire pour le moins complexe et singulière. Paradoxalement, c'est l'attitude modérée en Occident à l'égard des images – entre culte des images et refus de l'image – qui laissa le champ

1. Cf. R. W. SCHELLER, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam University Press, 1995.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

libre à leur essor. Le christianisme occidental s'est distingué du monde byzantin qui, dès le IX^e siècle, avec l'icône, donna une place centrale à l'image. Il a aussi rompu avec l'iconoclasme, qu'il connut un moment, ainsi qu'avec les autres religions du Livre restées fidèles aux interdits bibliques de fabriquer des images. Dans la partie occidentale de la chrétienté, les images, spirituellement importantes mais placées au second rang des choses dignes de manifester le culte (après le crucifix ou l'hostie), purent se développer sans qu'un modèle iconographique strict ne soit vraiment imposé aux créateurs, comme ce fut le cas en Orient. Cette liberté se révéla extraordinairement féconde sur le plan des formes et des sujets. Elle est d'autant plus lourde de sens que l'image avait un statut assez différent de celui qu'elle a aujourd'hui : avec l'Incarnation (Dieu s'est rendu visible et a laissé une image de sa personne), les êtres représentés gagnent en présence et l'image perd un peu du caractère illusoire que lui conférait l'héritage platonicien. Mais la marge de manœuvre dont les créateurs disposaient serait peu de chose si elle ne s'était pas accompagnée d'une multiplication sans précédent des images. À partir du X^e siècle et plus encore à partir du XIII^e siècle, l'image se diffuse de façon exponentielle sur des supports plus nombreux et grâce à des techniques plus variées. Du manuscrit à la statuaire, des tableaux d'autels aux portails des cathédrales, l'image s'impose jusque sur les murs des édifices laïcs, le mobilier ou les vêtements (par les enseignes de pèlerinage ou les blasons). Une diffusion encore accrue par la xylographie et la gravure au XV^e siècle.

En quatre siècles et pour la première fois dans un contexte chrétien, l'image s'est imposée au plus grand nombre. Cette liberté et cette profusion conjointes intriguent. Comment concevoir qu'un bouleversement aussi spectaculaire s'accompagne de si peu de textes normatifs pour le contenir ? La question est légitime, d'autant que la décence de cette production ne va pas de soi et que beaucoup d'images produites durant cette période (comme l'univers scatologique des marges des manuscrits) ont par la suite suscité des réactions de rejet, voire de dégoût, jusqu'à aujourd'hui. Après quelques signes avant-coureurs, l'Église, dans la foulée du concile de Trente (1563), a finalement ressenti le besoin de questionner de façon systématique la moralité des images. Ces deux moments, l'épanouissement du XIII^e siècle et la codification du XVI^e siècle, donnent les termes chronologiques de ce livre.

À L'ARRIÈRE DE NOS IMAGES

L'absence de normes écrites ne signifie pas pour autant que la liberté d'exécution ait été totale. Le discours sur l'image s'est d'abord construit silencieusement, au sein même de l'image. C'est donc dans les images elles-mêmes que l'on doit chercher les raisons pour lesquelles elles étaient acceptables (normatives) ou au contraire dérangeantes, intolérables (transgressives). C'est à l'histoire des relations entre transgression et image que s'attache cet essai, où la sexualité, l'animalité et les apparences sont de bons guides. Car au Moyen Âge ils ont chacun à voir avec la définition de la vie bonne, mais aussi avec la conception de l'humain, rapportant ainsi l'ordre social à un ordre anthropologique plus profond, et des gestes parfois anodins à des transgressions de l'ordre du monde. À travers eux, c'est « toute la machine » qui se découvre.

Une manière de voir la transgression

Si les images peuvent nous apprendre quelque chose sur leur société, c'est sans doute parce qu'elles conjuguent des réalités physiques et symboliques, qu'elles soient visuelles, verbales ou mentales¹. Les images postulent de la part de ceux qui les regardent ou qui les forment à leur esprit, un univers de sens et de sensations, et elles constituent des performances de signification dont les limites aussi sont bonnes à penser. De fait, il peut exister des images inadéquates : des sujets interdits, une manière impropre de montrer ou de dire, des spectateurs ou des lieux qui les rendent inacceptables. Les images peuvent transgresser de différentes façons les fondements moraux de la société. La *transgression* pourra se situer au niveau de la « loi » quand, par exemple, quelqu'un produit une image qui a été interdite. Elle pourra aussi se situer à un niveau affectif, celui de l'émotion, d'un choc provoqué par l'image : ce que nous appellerons *transgressif*. La distinction entre ce qui est

1. C'est l'acception médiévale de l'image (*imago*), plus large qu'aujourd'hui. Cf. J.-Cl. SCHMITT, « La Culture de l'imago », *Annales HSS*, 1, 1996, p. 3-36. Du reste, le lien image-médium-corps est, selon Hans Belting, la condition d'une anthropologie de l'image : H. BELTING, trad., *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

une transgression et ce qui est transgressif n'est pas dérisoire. On ne peut pas confondre ce qui est interdit et ce qui choque : ce qui choque n'est pas toujours interdit (ni même négatif) et ce qui est interdit ne choque pas nécessairement. L'interdit trouve ses raisons dans des valeurs communes, mais ces valeurs coïncident *plus ou moins* avec les valeurs individuelles.

Qu'y a-t-il à l'arrière de ce phénomène ? L'ordre. Celui d'une époque ou d'une culture et qui peut varier dans le temps. Si une image est officiellement interdite ou détruite, c'est parce qu'elle *dérange* l'ordre de la société. Et si elle gêne, c'est parce qu'elle *dérange* les valeurs de certaines personnes. Chaque conception du monde, qu'elle soit individuelle ou collective, possède son propre « rangement », et les catégories qui le structurent sont séparées par des frontières, c'est-à-dire des interdits, plus ou moins perméables. Certaines frontières, comme celles qui séparent l'intérieur et l'extérieur du corps, les vivants et les morts, l'homme et l'animal, sont si constitutives qu'elles sont entourées de véritables *no man's land*. La transgression correspond précisément au passage de ces frontières, qui est aussi une remise en cause de leur pertinence. Cette mise en crise des frontières ne peut être que passagère car, soit l'ordre résiste et tout revient à sa place, soit la frontière se déplace et un nouvel ordre est créé. C'est parce qu'elle est un facteur de changement des structures fondamentales des sociétés et des individus que la transgression se trouve au carrefour de l'histoire et de l'anthropologie.

La transgression a été peu étudiée en tant que phénomène historique, à plus forte raison pour le Moyen Âge. L'ordre et le désordre ont davantage retenu l'attention des historiens que le passage ou le rapport de l'un à l'autre. L'exclusion, la marginalité et, plus récemment, les normes ont également fait l'objet de nombreuses études. Et tout un pan de la sociologie s'attache à la déviance : écart vis-à-vis des normes, origines et relativité du crime. Quant à l'interdit, cerbère de l'ordre, garantie des séparations symboliques, il a énormément préoccupé les ethnologues : ses manifestations, ses fonctions, les périls de la transgression, les moyens rituels de rétablir l'équilibre social. L'anthropologie sociale enfin s'attache aux manières dont les hommes font le monde et lui donnent un sens en procédant à une classification des êtres, des objets et des activités. Toutes ces approches s'intéressent en priorité à des états : qu'est-ce qu'être marginal ? qu'est-ce que la norme ? qu'est-ce que le

À L'ARRIÈRE DE NOS IMAGES

monde des autres, et le nôtre ? Par conséquent, elles rendent difficiles la compréhension de ce qui est en jeu et de ce qui change, simplement, quand une règle est violée. Penser en termes de transgression incite à considérer davantage la société de manière dynamique et déniaise sur son unité supposée en révélant notamment la diversité, rarement harmonieuse, des univers normatifs, ne serait-ce qu'entre l'ancien et le nouveau. Située au cœur des changements d'états, la transgression parle des devenirs ; mettant toujours en relation deux termes, elle interroge nécessairement des rapports¹. Du coup, prendre de la distance vis-à-vis de *la* déviance ou de *la* norme, engage aussi à ne pas penser la transgression de façon seulement négative, comme le fait le discours chrétien, et, derrière lui, nombre de discours actuels sur les sociétés passées ou contemporaines.

Georges Bataille est un des rares à avoir creusé la question de la transgression, mais il est peu lu des historiens ; sa réflexion dans *L'Érotisme* (1957) traite plus particulièrement des enjeux et des singularités de la transgression dans le contexte chrétien. Les travaux de Mary Douglas sont généralement mieux considérés. Renouvelant le questionnement sur les prohibitions dans *Purity and Danger* (1967), elle place au centre de sa réflexion sur le tabou du mélange dans la culture judéo-chrétienne « l'idéologie de la transgression », les attitudes face à ce qui est sale ou à ce qui contredit l'expérience, et, ce qui est essentiel, le rapport de l'ordre au désordre. Mais ces deux ouvrages, malgré la multitude des pistes qu'ils suivent, ne font pratiquement pas de place aux images. Une lacune que les travaux de Jean-Claude Schmitt et de Jérôme Baschet ont commencé à combler pour le Moyen Âge en interrogeant la liberté et les normes de la production visuelle occidentale². Cette situation

1. Pour un développement, G. BARTHOLEYNS, « Sociologies de la contrainte en histoire : grands modèles et petites traces », *Revue historique*, 642, 2007, p. 285-323, spéc. p. 314-315.

2. J. BASCHET, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales HSS*, 1, 1996, p. 93-133 ainsi que, du même auteur, « L'iconographie médiévale : l'œuvre fondatrice d'Émile Mâle et le moment actuel », dans *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre : Rome et l'Italie*, Rome, collection de l'École française de Rome, 345, 2005, p. 273-288. J.-Cl. SCHMITT, « Liberté et normes des images occidentales » (2000), repris dans *Le Corps des images*, Paris, Gallimard, 2002, p. 135-164, et « "Unorthodox" Images ? », Neale Lecture,

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

contraste avec les domaines de l'histoire de l'art et de l'esthétique où les études concernant la transgression se sont multipliées depuis les années 1980, grâce notamment au renouvellement des problématiques par Georges Didi-Hubermann. Cette profusion d'essais dans le champ artistique s'inscrit dans un rapport contemporain à la transgression, sur lequel nous dirons quelques mots en conclusion. On trouve encore çà et là des textes inspirés ou déconcertants, quelques fragments utiles, et des travaux qui portent sur la sexualité.

Surinvestie par l'esthétique, mais négligée par les sciences sociales, la transgression suppose et permet de repenser les catégories, ces principes de vision et de division qui fondent la perception et l'usage du monde. Liant une part conceptuelle et une part matérielle du monde, les catégories – le divin, l'humain, le propre ou l'animal... – mettent de l'ordre dans l'expérience et contribuent à produire, dans les esprits et dans la société, les réalités qu'elles supposent¹. La transgression est le mélange, l'altération, le franchissement des catégories ; elle est l'événement qui donne de la visibilité à la mise en ordre du monde en même temps qu'elle est le baromètre le plus sensible de sa transformation. Pour le pire ou le meilleur, la transgression inquiète un ordre qui passe généralement pour naturel et que les interdits et les convenances viennent renforcer en créant de la distance et de la différence. Dans la société médiévale, et encore aujourd'hui dans une mesure non négligeable, cette catégorisation est celle du mythe biblique de la Création, une cosmogonie de laquelle la société tire ses règles et sa morale. C'est donc à partir de cet ordre qu'il faut raconter la transgression en image et la transgression des images en Occident.

Argument

Au Moyen Âge, le souci de respecter les catégories idéales de la Création possède une résonance particulière, car peu d'époques ont eu en Occident

University College London, 31 mars 2006, *The Unorthodox Imagination in Late Medieval Britain*, à paraître.

1. Les catégories ne sont pas ici des présupposés ou des « catégories de l'esprit humain », comme pour Marcel Mauss, analysant la notion de personne à travers les sociétés, ou Aaron J. Gourevitch étudiant le temps et l'espace dans la culture médiévale.

À L'ARRIÈRE DE NOS IMAGES

un tel souci d'ordre et de stabilité. Pour saisir tout le tragique qui entoure alors la transgression, il faut se représenter ce qu'implique de vivre dans un monde qui est pensé comme la version corrompue et dégradée d'un paradis aux catégories parfaites. Les transgressions comme celles provoquées par la nature « bestiale » de l'homme sont vécues comme le signe d'une situation confuse que l'on doit absolument réordonner. Dans un tel système, la transgression la plus ordinaire est symptomatique de la place de l'homme sur terre après la Chute. Comment l'image rend-elle compte de cette obsession pour les catégories et leur transgression (chapitre I) ?

Cette mythologie d'un *paradis catégorique* a donné lieu, dans l'Occident chrétien, à une pensée figurative du modèle et du contre-modèle. Les garants de l'ordre « naturel » n'ont pas hésité à faire représenter dans les Bibles et dans les églises les différentes transgressions que le bon chrétien devait à tout prix éviter. Nous prenons ici le cas limite de la sexualité : ou comment représenter avec précision un acte sexuel idéal, tout en restant dans les limites de la décence ? Les images de contre-modèles sont plus délicates encore et il faut voir avec quelle subtilité les autorités sont parvenues à produire en masse des images correctes des pratiques les plus condamnées. Ceci met en évidence une différence fondamentale entre les images du Moyen Âge et les images que nous croisons tous les jours : celle de la production volontaire de représentations du mal et de la transgression à des fins morales ou pédagogiques (chapitre II).

Faisons des modèles, faisons des contre-modèles, et puisque nous faisons l'un et l'autre, leur coexistence, sous certaines conditions, ne devrait pas poser de problème. Ainsi, du XIII^e au XVI^e siècle, on n'a pas cessé de faire aux marges des bâtiments, des mobiliers et des parchemins, des images profanes parfois très crues et ironiques, qui jouxtent et semblent contredire des images pieuses. Quels rapports entretiennent ces deux types d'image ? C'est la question cruciale pour qui veut comprendre le fonctionnement de cet agencement qui a constitué pendant un temps la traduction visuelle de l'ordre du monde. Ces montages entre modèle et contre-modèle et entre centre et marges créent une représentation particulièrement tronquée de la réalité sociale ordinaire et de ses transgressions : certaines transgressions, parmi les plus courantes, n'ont en effet jamais trouvé leur place au sein de cette belle mécanique où tout

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

semble montrable. Ce sont autant d'images taboues : des représentations trop gênantes pour accéder à un autre support que l'esprit (chapitre III).

Notre approche de la transgression cherche à dégager les structures qui régissaient le rapport aux images au Moyen Âge. Mais le projet échouerait s'il ne prenait pas en compte la dimension proprement historique. Le rapport entre image et transgression ne change pas tous les ans, mais il est tout de même soumis à des évolutions. C'est ainsi que l'usage médiéval des mêmes signes pour représenter des êtres excellemment bons ou excellemment mauvais, le saint ou la bête – en fait, pour montrer tous ceux qui transgressent la norme –, est remis en cause quelque siècles plus tard : un lien, proprement visuel, n'est plus possible. Deux objets, les graffitis et les images de sexe se prêtent particulièrement bien à une exploration de l'historicité du rapport image-transgression dans la longue durée, entre le Moyen Âge et aujourd'hui où ils constituent des objets de transgression forts. Entre ces deux moments, leur fonction et leur perception ont changé radicalement, offrant un témoignage exemplaire des différents devenirs auxquels les images peuvent être soumises (chapitre IV).

S'il est possible de suivre la transformation du rapport aux images dans le temps, en revanche, le rapport synchronique, en l'occurrence médiéval, reste un vrai défi de connaissance. C'est en observant les images qui ont gardé la trace de réactions violentes qu'on a sans doute le plus de chance de pouvoir dégager les principes selon lesquels une image transgresse. Les effacements, les découpages ou les recouvrements témoignent de situations où l'image est devenue insupportable : dans ces cas-là, tout le dispositif organisant la mise en image de la transgression se met à vaciller. Parce qu'elles sont soumises à des configurations exceptionnelles ou confrontées à des sensibilités particulières, des images donnent lieu à des contresens, affaiblissent les frontières, brouillent les catégories. Le facteur individuel qu'on imagine dominant dans ces gestes est cependant loin d'être arbitraire et fait percevoir des régularités d'un autre ordre que celles qui classeraient les comportements selon les types sociaux, comme pourrait le faire une sociologie traditionnelle. La notion de montage, déjà travaillée, permet de rendre raison de la transgressivité en tant que pure relation, là où elle est généralement perçue comme une propriété des images (chapitre V).

À L'ARRIÈRE DE NOS IMAGES

De la même manière qu'il est réducteur d'avoir une vision strictement structurelle du caractère transgressif des images au détriment de son histoire, il est tout aussi délicat de prendre notre cadre d'explication pour un « super système » où tout entre et d'où rien ne sort. L'image médiévale, la première, nous le rappelle. Certaines images, visuelles ou verbales, ne s'inscrivent dans aucun montage car elles sont construites pour transgresser l'ordre de la pensée : elles cherchent à provoquer l'extase mystique ou à exprimer l'horreur ineffable. En niant sciemment la visibilité et la pertinence des frontières entre les catégories, ces images sont à la fois les plus transgressives et les moins transgressives. Elles n'entrent plus dans la dialectique norme-transgression, elles sont l'au-delà de la transgression des images (chapitre VI).

I

Le drame des catégories

La valeur singulière de la transgression en Occident aujourd'hui ne peut se comprendre sans l'écho formidable que le Moyen Âge chrétien a donné à la notion d'« ordre ». Dans la continuité de la tradition antique, l'ordre par excellence est le mouvement réglé des planètes, où chaque élément tient sa place et fournit un modèle d'harmonie pour l'ensemble de la Création. Cet idéal s'articulait particulièrement bien avec ce que le christianisme disait de la vie parfaite, celle qu'Adam et Ève avaient expérimentée au paradis. Car le jardin d'Éden est ordonné, classifié et hiérarchisé : en témoigne le récit biblique de la Création de l'univers qui précise pas moins de neuf fois que plantes et animaux sont créés « selon leur espèce » (*secundum species suas*). L'homme joue son rôle dans ce programme au point que sa relation avec le monde commence par un acte de classification : Adam nomme les animaux. « Dieu modela encore du sol toutes les bêtes sauvages et tous les oiseaux du ciel, et il les amena à l'homme pour voir comment celui-ci les appellerait : chacun devait porter le nom que l'homme lui aurait donné. L'homme donna des noms à tous les bestiaux, aux oiseaux du ciel et à toutes les bêtes sauvages... » (Gn 2, 19-20). Cette classification s'accompagne d'un impératif hiérarchique : « Emplissez la terre et soumettez-la ; dominez sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel et tous les animaux qui rampent sur la terre » (Gn 1, 28). L'Éden est l'environnement parfaitement ordonné.

Dans ce contexte, la première transgression opérée par Adam et Ève prend une signification qui dépasse le simple non-respect d'un interdit divin. En goûtant au fruit de la connaissance du bien et du mal, le couple s'arroe une

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

capacité strictement réservée à Dieu et par conséquent remet en cause le statut initial de l'humanité ; en inventant la transgression, il fragilise les frontières qui séparent les espèces et les catégories et introduit ainsi du devenir dans un monde qui n'était constitué que d'essences. Dans cette situation nouvelle où les catégories sont susceptibles de changer et d'être remises en cause, l'ordre absolu est devenu impossible. L'enjeu de cette première transgression n'a pas échappé à Dante. Dans *La Divine Comédie*, Adam s'exclame : « Or, mon fils, ce n'est pas goûter à l'arbre (*gustar del legno*) qui fut le vrai motif d'un tel exil, mais seulement d'avoir passé la borne (*traspasar del segno*)¹. » Pour exposer les causes de la Chute, Adam part de l'évidence de sa désobéissance : j'ai violé l'interdit divin. Mais en évoquant une « borne » franchie, *La Divine Comédie* évoque un fait plus fondamental, la transgression des catégories créées par Dieu : Adam s'est affranchi du cadre que lui avait assigné le Créateur en tant qu'homme. Dante ne s'en tient pas au strict événement de la transgression, il interprète celle-ci comme le signe d'une réalité supérieure : c'est le destin des catégories et donc du monde qui est en jeu dans l'interdit. Celui-ci, en effet, garantit la nature de chaque entité, l'espace entre les catégories, entre Dieu et l'homme, entre l'homme et l'animal, etc. Respecté, il assure la stabilité de l'ordre ; or il n'est pas respecté – « les méchants déplacent les bornes » (Job 24, 2) – et tout se *mélange*. Ce lien entre transgression et hybridation, le christianisme lui a donné une forme et une logique telles que l'on peut parler d'un véritable système chrétien de la transgression, un système qui informe la majorité des discours et des images, au Moyen Âge, et au-delà.

Frontières de l'humanité

Pour avoir remis en cause l'ordre édénique du monde, l'homme a fragilisé sa position de dominant au sein de la Création, notamment vis-à-vis du monde animal. Mais le drame ne s'arrête pas là. Il se répète au fil des transgressions qui ponctuent le mythe chrétien ; chaque fois, l'homme perd un peu plus

1. DANTE, *La Divine Comédie. Paradis*, XXVI, 115-117.



1. Chute des anges rebelles. *Psautier de Blanche de Castille*, France, début du XIII^e siècle. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 1186, f. 9v.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

de sa supériorité sur les autres êtres vivants. Le mouvement est d'autant plus remarquable que le monde animal, avec sa variété infinie de formes et de comportements, remplit – comme dans de nombreuses autres sociétés¹ – la fonction d'une classification idéale, paradigmatique. C'est donc naturellement par son intermédiaire que la transgression se donne à voir et à penser avec le plus d'éclat. De fait, presque toutes les grandes transgressions du mythe chrétien s'inscrivent dans ce schéma.

Située avant la création de l'homme par Dieu, l'origine du mal est la conséquence d'une démesure : c'est parce que l'ange Lucifer a voulu égaler son Créateur qu'il est interdit du paradis et précipité avec ses comparses du haut du ciel (comme le racontent les Pères de l'Église à partir d'écrits apocryphes). Les premières pages du psautier de Blanche de Castille mettent magistralement en scène ce tragique destin vertical (fig. 1). Jadis « éblouissants et nobles », les anges rebelles se métamorphosent en créatures bestiales ; dans leur chute vers la gueule de l'enfer, ils perdent leur ressemblance humaine. Les apparences ne trompent pas : les démons, dit Augustin², sont des animaux quant au genre. Ensuite, les premiers parents transgressent le cadre fixé par le Créateur en mangeant le fruit défendu ; la rupture du « contrat » entre l'homme et le Créateur se traduit instantanément par un mélange entre l'homme et le monde animal, induisant le désordre dans une relation jusque-là hiérarchisée et harmonieuse. Alors que l'homme paradisiaque partage une souveraine amitié avec la faune (elle est initialement conçue pour pallier la solitude de l'homme), les différentes créatures d'après la Chute entrent en lutte et ne se comprennent plus. Signe de cette condition nouvelle, l'homme porte sur son dos, en guise de vêtement, le meurtre de la bête (Gn 3, 21). La troisième transgression force encore le trait. Les filles des hommes commencent à plaire et cèdent aux avances des fils de Dieu (Gn 6, 1-2). Cet accouplement mêle des êtres de natures différentes et affaiblit un peu plus la claire distinction entre les différentes catégories instaurées par le Créateur. La sentence donne la mesure de l'interdit violé : à l'exception des espèces témoins de l'arche de Noé, l'ensemble de la vie sur terre

1. Cl. LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Paris, PUF, 1962, p. 181.

2. AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, VIII, 16.

LE DRAME DES CATÉGORIES

est anéanti. On ne saurait imaginer « un châtiment plus radical, un interdit plus absolu¹ ». Chaque fois, l'homme transgresse la frontière « supérieure » (divine) et l'acte se répercute sur la frontière « inférieure » (animale). Car le Déluge n'est pas la seule sanction aux mœurs déviantes des filles des hommes : l'homme, qui était végétarien en Éden, devient carnivore ; c'est par la dévoration qu'il tente désormais de recouvrer la souveraineté perdue. Ce mouvement du divin à l'animalité se retrouve encore dans les mésaventures du roi Nabuchodonosor, l'image la plus radicale d'« animalisation » au sein du texte biblique. C'est après avoir rêvé de son sort et parlé de Babylone comme s'il l'avait bâtie de toutes pièces, pour sa seule gloire, que le roi est animalisé par Dieu :

Et aussitôt, la parole s'accomplit en Nabuchodonosor : il fut chassé d'entre les hommes ; comme les bœufs il mangea de l'herbe, son corps fut baigné de la rosée du ciel, et ses cheveux poussèrent comme des plumes d'aigle et ses ongles comme des griffes d'oiseau². (Deutéronome 4, 30)

Les catégories sont ici transgressées dans le péché et par le châtiment. Le mouvement se répète : l'homme qui tente d'égaliser Dieu égale aussitôt l'animal. Les rapports ambigus qu'entretiennent les hommes et la faune apparaissent comme autant de symptômes de la relation altérée entre les hommes et Dieu. On comprend dès lors la volonté constamment réaffirmée au cours du Moyen Âge de maintenir une séparation claire entre les espèces. Il s'agit de retrouver l'*ordre* originel, de ne pas aggraver la confusion introduite dans le monde. L'art de gouverner, l'évêque Jonas d'Orléans l'enseignait à Pépin I^{er} (roi d'Aquitaine) en faisant l'inventaire des transgressions bibliques³.

De transgressions en transgressions, de châtiments en châtiments, en animalisations successives, le mythe chrétien fait de l'homme de tous les jours une copie chaque fois plus éloignée de son modèle adamique. Se dessine alors un destin où l'homme, à mesure qu'il avance dans l'histoire, s'éloigne de ce

1. L. POLIAKOV, « De la Bible à l'éthologie », *Critique*, août-sept. 1978, n° 375-376, p. 743.

2. Une image du début du XIII^e siècle au folio 244v de la Bible ms. 112, Orléans, BM.

3. *De institutione regia*, Sources chrétiennes, 407, p. 232-235.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

qui fonde son originalité et son privilège. Et le chrétien porte en lui la marque des péchés successifs de ses ancêtres. De cet homme mélangé, de cet hybride, une large part du discours ecclésiastique, après saint Paul et Augustin, prend l'habitude d'en parler comme d'un amalgame entre une part animale et une part humaine.

Portrait de l'homme en hybride

Cette vision mythique de l'histoire humaine associe des *actes* (des transgressions) et des *natures* (des hybrides). Ce travail d'*imagination* qui rend compte de la transgression d'une façon plus synoptique que narrative, correspond aux ressources propres de la représentation. On ne s'étonnera donc pas si l'hybridation fut au Moyen Âge le moyen privilégié pour penser la transgression en images. Entre le XII^e et le XVI^e siècle, dans la statuaire et l'enluminure, prolifèrent les monstres, les figures hybrides qui mélangent l'homme à des créatures diverses du monde animal ; ce trait est si saillant qu'il demeure en Occident comme une singularité de l'art médiéval. Cette confusion des genres intrigue, et l'extrême rareté des sources qui traitent de ces créatures a suscité une multitude d'hypothèses quant à leur signification. La seule qui nous retient prend l'hybridation au pied de la lettre : ces êtres évoquent une chute des frontières, une con-fusion entre l'homme et l'animal, et entre les animaux eux-mêmes.

Reste à savoir ce que l'on entend par *hybridation* ; elle n'est signifiante qu'en fonction des catégories de l'époque. Une créature comme la sirène n'est monstrueuse ou hybride que pour notre regard moderne¹. Intégrée aux bestiaires et aux encyclopédies médiévales, elle possède un nom et une description précise ; sa catégorie est parfaitement constituée et elle fait partie du monde animal ordinaire au même titre que le loup ou l'éléphant. Ce statut ontologique est très différent de celui des hybrides protéiformes qui se diffusent dans la sculpture à la fin du XII^e siècle (comme au portail de Saint-Loup-

1. M. PASTOUREAU, « L'animal et l'historien du Moyen Âge », dans *L'Animal exemplaire au Moyen Âge*, Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 21-23.

LE DRAME DES CATÉGORIES



2. Hybride du *Bréviaire de Renaud de Bar*, réalisé vers 1300-1305. Verdun, Bibliothèque municipale, ms. 107, f. 93.

de-Naud), puis dans les marges des manuscrits quelques années plus tard (fig. 2). Ces hybrides-là se présentent avant tout comme des aberrations taxinomiques, ils cherchent à contredire le plus possible l'ordre de la Création et les lois de la nature. Cela donne des monstres sur pattes au corps de poisson (leur corps « aérien » est celui d'un animal dont la caractéristique est de nager), ou ayant des mains en lieu et place des pieds, ou formés d'une partie inférieure reptilienne (le serpent semble une aberration en soi en tant qu'animal terrestre dépourvu de pattes¹). Ces hybrides se distinguent encore des « animaux fabuleux » comme la sirène ou la licorne par l'absence de nom

1. Sur les aberrations taxinomiques, D. SPERBER, « Pourquoi les animaux parfaits, les hybrides et les monstres sont-ils bons à penser symboliquement ? », *L'Homme*, 15, 2, 1975, p. 7.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

propre ou de texte narratif les concernant. Les historiens de l'art britanniques ont tenu compte de cette réalité en les appelant parfois *non-descript*¹ mais, eu égard à la nomination des animaux par Adam, il serait plus pertinent d'utiliser le terme *non nommé*. L'absence de nom est en effet liée de façon ontologique à ces êtres dont la caractéristique est d'exister entre deux créatures, et donc entre deux catégories verbales. Leur donner un nom reviendrait à créer un nouvel animal, une nouvelle catégorie, et annulerait de fait leur nature transgressive en niant leur nature interstitielle. On ne pourrait mieux dire, la monstruosité « ne serait même nulle part présente dans cette classification si elle ne se glissait dans tout l'espace vide, dans tout l'espace interstitiel qui sépare les êtres les uns des autres. Ce ne sont pas les "animaux fabuleux" qui sont impossibles, puisqu'ils sont désignés comme tels mais l'étroite distance selon laquelle ils sont juxtaposés aux chiens en liberté ou à ceux qui de loin semblent des mouches² ».

Le Moyen Âge n'a pas fourni de clé, un texte qui expliquerait définitivement la nature de ces images de la transgression. En revanche, il arrive que des images verbales nous renseignent de manière exemplaire sur leur mode de fonctionnement. C'est le cas de la description de la fraude dans l'enfer dantesque (chant XVII, v. 1-4, 7-18) :

« Voici venir la bête à queue aiguë
qui brise armes et murs, passe les monts,
empuantit la terre tout entière » :
ainsi se mit à me parler mon guide [Virgile].

[...]

Et cette ignoble image de la fraude
vint accoster de la tête et du torse
mais sans hisser sa queue sur le rebord.
Elle avait face d'homme – et d'homme juste,
si suave qu'elle était à fleur de peau –,

1. E. MILLAR et L. F. SANDLER, « Reflections on the Construction of Hybrids in English Gothic Marginal Illustration », dans *Art the Ape of Nature : Studies in Honor of H. W. Janson*, New York, H. N. Abrams/Prentice-Hall, 1975.

2. M. FOUCAULT, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 7-8.

LE DRAME DES CATÉGORIES

mais d'un serpent tout le reste du tronc ;
pattes velues, fourrées jusqu'aux aisselles,
et, sur ses flancs, son poitrail, son échine,
peintures d'entrelacs, rouelles, nœuds :
jamais Turcs ni Tartares ne brodèrent
ou tramèrent tissus plus bigarrés,
ni Arachné n'ourdit pareilles toiles.

Traduction poétique du rapport de force induit par la nomination, la description dantesque commence par ces mots : *Ecco la fiera*, « Voici la



3. Géryon transportant Dante et Virgile. Dante, *Divine Comédie*, Florence, xv^e siècle. Paris, BNF, ms. Italien 2017, f. 199.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

bête¹ ». Le terme générique, donc flou, de « bête » est utilisé d'emblée, et tout au long de l'épisode le monstre, qui reste provisoirement indéfini et non nommé, reste insoumis aux voyageurs. Mais à la fin de la rencontre, lorsque Dante et Virgile sont parvenus à dominer physiquement et moralement la créature, le poète latin, pour la première fois, nomme la bête : « Géryon, pars maintenant... » (v. 97). Ainsi nommé, le monstre perd sa nature transgressive.

L'hybridité fait apparaître ici de manière éclatante la nature profonde de la transgression morale, ce en quoi elle consiste. Un lien est fait entre une transgression en acte (la fraude) et une nature transgressive (l'hybridité). Dante, ce faisant, pense le corps comme métaphore de l'ordre cosmique et social. Ce qu'il nous montre, c'est l'« image » même de l'acte frauduleux. Il insiste particulièrement sur la composition générale de cet être : une hybridité accomplie dans le puissant décalage entre un visage juste et suave et un corps animal. Le peintre d'un manuscrit florentin ne s'y trompe pas (fig. 3), Géryon possède le même visage que Virgile, plus vaste et plus vénérable encore. Ce détail capital rapproche cette description des hybrides non nommés que l'on retrouve par milliers dans les marges des manuscrits et les écoinçons des bâtiments religieux. Que leur visage soit masculin ou féminin, noble ou vulgaire, que leur corps soit léonin ou serpentin, leur structure reste presque toujours inchangée : un visage lisse, beau et humain, sur un corps de bête. Il y a bel et bien hybridation flagrante – transgression – de deux des catégories que Dieu a posé le plus en opposition et dans la différence ontologique la plus grande : l'animal (multiplicité créée avant l'homme dans un geste répété), et l'humain (qui participe à la nature divine, fait dans un geste d'ultime perfection, pour qui l'œuvre de la Création a été faite, et en lequel Dieu a choisi de s'incarner). Dans la multiplicité infinie des combinaisons hybrides, un trait récurrent – la composition visage humain/corps animal – est suffisamment rare pour être noté. Cette composition distingue les images d'hybrides qui sont des images de la transgression et les images du transgresseur par excellence, le diable, qui n'en sont pas. Le fait que ce dernier possède des

1. Dante utilise le mot *fiera*, il insiste ainsi sur le caractère sauvage de la bête : *fiera* apparaît en italien au XIII^e siècle et dérive du latin *fera*, fauve (*Dizionario etimologico italiano*, 3, Firenze, 1952, p. 1635).

LE DRAME DES CATÉGORIES

attributs distinctifs (cornes, queue...) et que son corps soit entièrement altéré, face comprise (nez crochu, dentition exubérante, pilosité), annule l'idée de confusion, de montage interdit, cela même qui fait une transgression. En incarnant catégoriquement le mal, le diable ou les démons possèdent une identité précise. Ce sont deux discours proches mais différents.

Cette combinaison visage-corps de deux catégories exclusives est repérable partout. Mais cela ne veut pas dire que tous les hybrides sont des images de la fraude. Cette image renvoie de façon beaucoup plus générale à la transgression, et même à son amorce, la tentation.

Quand l'ennemi tenta Ève, il lui montra une belle face, mais elle ne regarda pas la queue du serpent, et ainsi fut trompée. Et c'est la forme de toute tentation que l'ennemi nous montre devant le plus beau, alors que la fin, d'où viennent les mauvaises œuvres, c'est la queue du serpent, où nous devons tous regarder¹.

Ce passage du *Ci nous dit*, un recueil d'exemples moraux du XIV^e siècle destiné aux laïcs, prend le prétexte de la première transgression humaine pour donner à voir la « forme de toute tentation ». Dans l'image qui fait face à ce texte, dans un manuscrit, le serpent maudit possède en guise de face le visage d'une humaine coiffée à la façon des années 1300². De manière plus générale, l'image du tentateur de la *Genèse* se diffuse sous la forme d'un reptile à tête de femme³, dans les décennies mêmes où les hybrides envahissent les marges des manuscrits. On est là à un carrefour de significations. La tentation, l'orgueil ont beaucoup à voir avec la nature bestiale de l'homme d'après la Chute ; et est bestial au Moyen Âge tout ce qui n'est pas raisonné ou raisonnable, c'est-à-dire tout ce qui ne suit pas l'ordre immuable de la nature. Ainsi le désir et la tentation sont autant de figures d'un devenir qui contrecarre violemment les catégories immuables voulues par Dieu. À la limite, lorsqu'une animalisation (comme celle des orgueilleux Lucifer et Nabuchodonosor) sanctionne une

1. *Ci nous dit. Recueil d'exemples moraux*, éd. G. Blangez, Paris, 1979, t. 1, p. 39.

2. Chantilly, musée de Condé, ms. 26, f. 5v.

3. Sur l'origine de cette forme, voir : J. K. BONNELL, « The Serpent with a Human Head in Art and in Mystery Play », *American Journal of Archeology*, 21, 1917, p. 255-291.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

transgression « vers le haut » (ils ont voulu être plus que ce qu'ils étaient), il ne se produit aucun renversement : le châtement divin n'a fait que rendre visible la vraie nature des pécheurs. Ce mouvement n'est d'ailleurs pas spécifiquement judéo-chrétien et se situe dans une continuité certaine vis-à-vis de la tradition gréco-romaine de la métamorphose¹. L'association entre la démesure et l'hybridation était renforcée par une fausse étymologie qui expliquait la graphie du latin *hybrida* par un rapprochement avec l'*hybris* grec². Les Pères de l'Église disent à ce propos : de même que l'homme a perdu sa souveraineté sur les bêtes sauvages qui peuplent la terre, il a perdu son autorité sur les bêtes qui sont en lui (comme la colère ou le désir sexuel³). De nombreuses scènes dans les marges des livres manuscrits traduisent cette double perte de souveraineté : des hommes dominés physiquement ou symboliquement par des animaux, voisinant avec des hybrides qui donnent à voir la part animale des hommes coupables. C'est le cas de ces joueurs de cornemuse entraînés par la musique et la danse, et dont la partie inférieure est totalement animale (fig. 4). Aucune race fantastique n'est ici évoquée, seulement l'ordinaire de la condition humaine après la Chute. Ces figures paradoxales mettent en scène la transgression à travers les désirs qui à chaque instant peuvent déforcer l'homme de l'intérieur et le pousser à franchir ses propres limites, vers la bête.

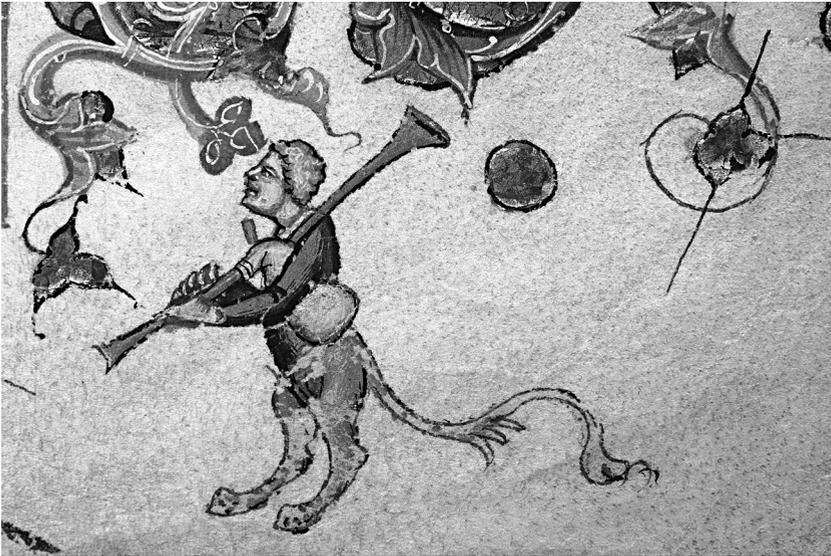
Pour saisir toute la portée de ce discours, il faut se rappeler combien l'Occident chrétien aime à superposer et à faire entrer en correspondance différentes dimensions du temps. Chaque année est une réactualisation de la vie du Christ, dont les étapes les plus importantes rythment, via le calendrier, la vie de chaque fidèle. La transgression n'échappe pas à cette généralité et ne peut jamais se résumer à un événement ponctuel. Chaque acte, chaque péché est pris dans un réseau de correspondances qui le relie aux transgressions passées et à leur éventuel châtement futur. L'hybridation met en relation deux niveaux de

1. Fr. FRONTISI-DUCROUX, *L'Homme-cerf et la femme-araignée*, Paris, Gallimard, 2003, p. 17.

2. Selon le *Trésor de la langue française*, le sens latin est biologique et signifie « bâtard ; de sang mélangé (en parlant d'hommes et d'animaux) » et viendrait plutôt de *imbrum* (« mulet, bétail, brebis »).

3. Par exemple JEAN CHRYSOSTOME, *Sermons sur la Genèse*, Sources chrétiennes, 433, p. 204.

LE DRAME DES CATÉGORIES



4. Hybride, *Missel romain*, réalisé vers 1370. Avignon, Bibliothèque municipale, ms. 138, f. 22.

transgression. Les hybrides de ces scènes ne font pas que représenter des transgressions en apparence anodines. Comme la fraude ou la tentation, ils mettent en scène la transgression à son niveau le plus fondamental : celle de l'ordre de la Création. Car l'hybride *monstre* littéralement le châtime, il opère une « présentification » des peines à venir. Ce caractère augural, qui s'inscrit dans toute une tradition issue de Varron, est repris par Augustin qui voit dans le monstre le signe avant-coureur d'un malheur, ici, les tourments de l'enfer :

Nous les appelons *monstra*, *ostenta*, *portenta*, *prodigia* : ils doivent signifier, montrer, prédire et annoncer par avance que Dieu réalisera tout ce qu'il a prédit de faire à l'avenir concernant les corps des hommes ; et nulle difficulté ne l'en empêchera, aucune loi de la nature ne lui fera opposition¹.

1. AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, XXI, 8 repris par ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies*, XI, 3, 1-2.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

Les images de la monstruosité concentrent en elles tous les temps. Elles montrent ici et maintenant la nature transgressive des actions et des individus passés et futurs. Elles sont eschatologiques et elles témoignent de la perte de la ressemblance avec Dieu, rappelant constamment le drame originel¹.

La société contre elle-même

La valeur incroyablement positive de l'ordre, l'angoisse de l'hybridation, vue et vécue comme un châtiment, ne concerne pas seulement quelques images et le discours théologique. L'impact de cette vision du monde se fait sentir jusque dans les pratiques les plus ordinaires. Le cas de la chasse est exemplaire de cet état de fait car cette dernière constitue une forme de mise en crise de la relation homme-animal : à chaque poursuite, ce sont les positions relatives de chaque acteur et leur nature respective qui sont remises en cause et redéfinies. Un théâtre qui suscite dans son ensemble une hostilité de principe de la part de l'Église. Cependant, toutes les chasses ne sont pas dénoncées avec la même violence. Ce qui est problématique, c'est autant le gibier, qui est toujours soumis à des logiques symboliques ambiguës (il est *a priori* mauvais de chasser le cerf, animal christologique, mais saint Eustache et saint Hubert deviennent saints au cours de telles chasses), que la façon de chasser. La pire des façons semble être la chasse à « force »². Dans cette traque faite de poursuites et de corps à corps, chasseur et chassé mélangent un peu trop leur souffle ; pour atteindre la bête, le chasseur doit « s'abaisser » au niveau de l'animal, se laisser entraîner dans sa course. Leur distinction est fragilisée. Dans les images, les paysans qui pratiquent cette chasse sont presque toujours l'objet d'une hybridation stigmatisante. À cette activité

1. Sur le monstre comme signe, voir notamment J. CÉARD, *La Nature et les Prodiges. L'insolite au XVI^e siècle en France*, Genève, Droz, 1977, p. 31-34 et D. WILLIAMS, *Deformed Discourse. The Function of the Monster in Medieval Thought and Literature*, Montréal, Mc Gills-Queen's University Press, 1996, p. 12-13.

2. M. PASTOUREAU, « Chasser le sanglier. Du gibier royal à la bête impure : histoire d'une dévalorisation », dans *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 65-77.

LE DRAME DES CATÉGORIES

« bestiale », l'Église préfère de loin la chasse à cheval et plus encore l'art de la fauconnerie. Cette dernière, considérée comme plus raffinée et plus intellectuelle, confirme l'homme dans son privilège d'animal doté de raison. Avec sa liturgie propre, la chasse au faucon conserve un rapport de domination et d'harmonie quasi édénique de l'homme sur l'animal, tous deux chasseurs et complices. La relative tolérance de l'Église à l'égard de la chasse à cheval ou à l'épervier se traduit par l'absence presque totale d'images la dénigrant à coups d'hybridation.

L'écart entre les différentes catégories d'êtres ou de choses est parfois difficile à maintenir : trop proches, les essences se mélangent et se contaminent, trop éloignées la cohérence du monde devient incertaine. Ce paradoxe a récemment poussé l'anthropologue Philippe Descola à définir le Moyen Âge comme une société « analogique¹ ». La cohérence d'un monde segmenté en entités discrètes y est rendue possible par un vaste système de correspondances qui associe différentes catégories entre elles. Ce jeu d'associations entre des catégories différentes n'est jamais fortuit, il donne un sens plus général à chaque élément de la Création et véhicule implicitement des valeurs et des normes. Ainsi, par le biais d'une pratique impliquant l'homme et la bête (la chasse), une distinction morale entre la noblesse et la paysannerie est créée. Les catégories sociales sont associées au destin chrétien de l'humanité : l'aristocratie qui chasse au faucon dans une nature idéale semble perpétuer un mode de vie édénique, tandis que les paysans, êtres brutaux que les images hybrident, courant à perdre haleine après des quadrupèdes, apparaissent comme les hommes punis après la faute ; c'est ainsi toute une partie de la société, la plus importante numériquement, qui est représentée comme vivant « par nature » dans la transgression. Les images créées par et pour l'aristocratie ne gardent en réalité de la paysannerie que ce qu'elles veulent bien retenir. Car la chasse paysanne la plus ordinaire est loin d'être « bestiale ». Au contraire, faite essentiellement de pièges, elle requiert plus de ruse que de force. Mais cette réalité plus complexe et plus gênante pour les premiers destinataires de ces images ne devait trouver qu'une place réduite dans la culture visuelle du Moyen Âge.

1. Ph. DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 282-284.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

Pour mieux convaincre, ce discours qui associe transgression et hybridation passe fréquemment par un biais d'une efficacité redoutable : l'« humour ». On a accepté puis rejeté avec un peu trop de facilité le terme de « drôleries » pour désigner les créatures qui peuplent les marges des manuscrits, avec la conséquence que le caractère comique de ces figures a fortement contribué à les exclure des études « sérieuses » s'attachant à la signification des images. Pourtant, les liens entre humour et transgression dépassent de beaucoup la simple coïncidence. Si ces images prêtent à rire, c'est justement parce qu'elles s'inscrivent en décalage avec l'ordre ordinaire, parce qu'elles transgressent cet ordinaire d'une façon ou d'une autre. Mary Douglas a montré combien l'humour et la « pollution » (l'impureté, la souillure) constituaient les deux faces d'un même problème : « On a recours au symbolisme des limites du corps pour exprimer, avec une sorte d'humour pas drôle, le danger qui menace les frontières de la communauté¹. » Sans remettre en cause son analyse, on ne voit pas pourquoi cet humour ne serait pas « drôle ». Scatologie, obscénité, insultes flambantes, une partie du comique, et surtout du comique médiéval, s'ancrent dans les tabous et les transgressions. Nous expérimentons parfois cette proximité : chacun peut constater que lorsqu'il assiste à un impair, la frontière qui sépare la gêne du rire franc est souvent dépassée contre son gré. L'humour, en tant que mode d'expression de la transgression, n'est jamais innocent. Le sourire d'un lecteur ou d'un auditeur suppose une complicité, voire une intimité, avec celui qui fait le mot d'esprit. La plaisanterie ne peut fonctionner qu'au sein d'un code partagé et compris. Elle instrumentalise, elle met à distance les représentations ; plus que tout, l'humour renforce le caractère consensuel² et moral de ces images. N'en déplaise à Mikhaïl Bakhtine, le mélange de comique et d'effroi de ces monstres n'est peut-être guère plus transgressif que les grimaces de nez, d'oreilles et de bouche que l'on fait aux enfants³. Leur fonction est

1. M. DOUGLAS, trad., *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 2001, p. 138.

2. Selon H. BLOCH, *The Scandal of the Fables*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 125, le « ressort » des fabliaux et des récits scabreux est, « essentiellement conservateur », s'inscrivant « à la fois contre la loi et du côté de la loi ».

3. M. BAKHTINE, trad., *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 68-148.

LE DRAME DES CATÉGORIES

en partie commune : associer l'humour, la transgression et la peur pour objectiver cette dernière. Cet usage est d'autant plus probable que les hybrides sont principalement présents dans des textes, les psautiers, qui servaient à l'apprentissage de la lecture et de l'écriture.

Images de la transgression, les hybrides des XIII^e et XIV^e siècles tiennent un discours avant tout moral, et s'ils conservent jusqu'à aujourd'hui une odeur de soufre, c'est peut-être par le caractère lui-même monstrueux des études qui leurs ont été consacrées : de nombreux auteurs ont proposé des classifications faisant appel à une inventivité linguistique étonnante¹. Autant de tentatives, encore, pour reprendre sur la Création une part du pouvoir dont ces êtres illustraient la perte. Renommer les animaux, fantasme adamique ? Le chancelier d'Angleterre et philosophe Francis Bacon (mort en 1626) dirait que la fin de la connaissance de la nature n'est pas « la satisfaction de la curiosité, ni l'apaisement des doutes, ni l'élévation de l'esprit, ni la supériorité intellectuelle [...]. La fin véritable de la connaissance est le rétablissement et la restauration de l'homme [...] dans la souveraineté et la puissance (car le jour où il saura appeler les créatures par leur vrai nom, il en récupèrera la maîtrise) qui étaient les siennes dans le premier état où il fut créé² ». Au fond, la principale réussite de ces tentatives désespérées de classement est de mettre en évidence la force de transgression du monstrueux. Ce monstrueux qui est parvenu à entraîner dans sa logique propre tous ceux qui l'ont approché, jusqu'aux universitaires du XX^e siècle.

1. Notamment M.-J. WOLFF-QUENOT, *Des monstres aux mythes*, Paris, Trédaniel, 1996, qui propose, en plus d'une tentative de synthèse des catégories d'Ambroise Paré, de Jurgis Baltrusaitis et de Claude-Claire Kappler, un vocabulaire monstrueux d'une richesse déconcertante. L'ouvrage insiste sur la profusion des monstres réels dans un Moyen Âge où l'obstétrique est peu développée. G. LASCAULT, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973, développe la tentative la plus complexe d'une classification cartésienne des monstres : au bout de six pages, à la catégorie 2.3.1.1., le tableau est laissé inachevé. Il s'agit néanmoins de l'ouvrage le plus riche en pistes sérieuses sur le sujet.

2. F. BACON, trad., *Le « Valerius Terminus » (ou De l'interprétation de la nature) [1603]*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 30, cf. E. FUDGE, « Calling Creatures by their True Names : Bacon, the New Science and the Beast in the Man », dans E. Fudge, R. Gilbert et S. Wiseman, dir., *At the Borders of the Human. Beast, Bodies and Natural Philosophie in the Early Modern Period*, Londres, MacMillan Press, 1999, p. 91-109.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

Logique de la défiguration

Ce système chrétien de la transgression, avec sa « nostalgie » d'un monde édénique ordonné selon des catégories parfaites, concerne potentiellement l'ensemble du genre humain. À cause de la Chute, l'humanité entière s'est éloignée du modèle adamique. Elle est entrée dans ce que les théologiens appellèrent la « zone de dissemblance », un état du monde brouillé et chaotique¹. Mais si cet état d'hybridation concerne tout un chacun, il s'applique en premier lieu aux transgresseurs, ceux qui redoublent et confirment le péché originel par leur comportement ou leur nature.

L'état de pécheur ou d'impie n'est certes pas toujours sensible dans les images. C'est le cas dans les images dont l'efficacité morale s'appuie plutôt sur le décalage entre l'être et l'apparence (positive). L'antéchrist est « séducteur »² (1 Jn 2, 18) et les démons des récits moraux apparaissent sous les traits d'un beau jeune homme. À la cathédrale de Strasbourg, le tentateur des vierges folles présente aussi un aspect extérieur impeccable, mais dans son dos, visible seulement de côté, courent une multitude de crapauds rampants. Tous ces récits et ces images ont un point commun : ils mettent en crise le jugement habituel sur les apparences pour apprendre à mieux se méfier du mal. Un tel décalage entre le fond et la forme permet en outre de jouer sur l'identification du spectateur. Certaines images sont là pour rappeler que les pécheurs iront en enfer. Le transept nord de la cathédrale de Reims (fig. 5) donne à voir distinctement les ordres de la société, tirés et poussés en enfer. Partant de la fin : une bourgeoise, avare comme le suggère la bourse qu'elle tient entre les mains, une noble qui prie avec contrition, et devant elle un moine, puis l'évêque, et en tête du cortège, le roi. Cette société, bien que damnée, reste idéale. Les catégories « sociales » sont distinctes, hiérarchisées et forment un « corps » unique. Ce sont de mauvais chrétiens, mais

1. G. DIDI-HUBERMANN, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.

2. Par exemple, *Mystère du Jugement dernier*, France, XIV^e siècle, Besançon, Bibliothèque municipale, ms. 579.

LE DRAME DES CATÉGORIES



5. Marche vers l'enfer. Transept nord de la cathédrale de Reims, fin XIII^e-début XIV^e siècle.

il n'y a pas d'indice, ni physique ni comportemental ni vestimentaire, de leur état.

De telles images sont néanmoins des exceptions. Dans la majorité des cas, les êtres qui incarnent le mal ou qui sont dangereux pour l'ordre portent la trace de leur état. Le procédé consistant à signifier la nature d'un être par son aspect extérieur a donné lieu à des images dont on peut s'étonner. Pour la cause, il semble acceptable de montrer tous les écarts de conduite, et les créateurs concentrent dans une seule figure tous les préjugés de leur société. Cela ne nous est pas totalement étranger, puisque le cinéma notamment cultive le « délit de faciès » et codifie la sensibilité sociale, comme la grossièreté, le tatouage ou la physionomie, pour distinguer les bons et les méchants ou pour créer la surprise. Sur ce point, l'image médiévale n'est pas en reste ; elle a qualifié négativement les figures en reproduisant ce qui devait être les traits des personnes immorales ou immondes selon l'Église. Les images des bourreaux ou des persécuteurs du Christ ou des saints sont les plus impressionnantes. On est tout de suite frappé par les gestes d'insulte, les comportements vulgaires ou indécents (crachats, sifflements, grimaces, moqueries), à connotation sexuelle et scatologique. La morale de la mesure (les personnages négatifs gesticulent et envahissent l'espace) s'associe aux apparences physiques et vestimentaires méprisées pour des raisons d'origine, de religion ou de profession, liées au sexe, à la mort et au sang. Dans les *Petites Heures du duc de Berry* (fig. 6), l'un des tourmenteurs, à la gauche de Jésus, porte la



6. Outrage au Christ. *Petites Heures du duc de Berry*, Paris (par Jean le Noir), vers 1375. Paris, BNF, ms. lat. 18014, f. 82.

LE DRAME DES CATÉGORIES

main à ses fesses, tous font des mouvements excessifs, et à la droite de Jésus, la tête couverte, l'un d'eux semble lui dire : « Fais le prophète, Christ, dis-nous qui t'a frappé » (Mt 26, 68). Comme dans cette image, au verso du feuillet suivant, les flagellateurs portent des vêtements bicolores, la tenue en l'occurrence des domestiques, des bâtards.

La représentation des transgresseurs se nourrit des réalités quotidiennes ; toutefois, la plupart des signes sont propres à l'image. Les plis du vêtement anormalement mouvementés manifestent une nature désordonnée, de même que le positionnement des personnages (fig. 6). Des jeux de contrastes, de rime et de rythme des couleurs, isolent ou font se répondre les figures. Le bas, le haut et l'excentré s'opposent à un centre dramatique. La frontalité tranche sur les postures désarticulées et de profil. La taille des personnages est relative à leur importance morale. Un grand Christ et le grouillement des créatures.

D'Adam à la grenouille

C'est le modèle d'un homme originel que transgressent les êtres négatifs. L'homme ayant été fait à l'image et à la ressemblance de Dieu, l'altération de son apparence consacre le caractère contre nature du hors-la-loi (*transgressor*). La sensibilité à l'égard de la figure humaine est telle qu'elle acquiert une « structure de tabou¹ », la moindre altération produit son effet. Le Fils de Dieu s'est incarné en l'homme pour son salut ; Dieu est représenté sous la forme d'un homme parfait : le corps du transgresseur ne pouvait demeurer intègre.

Les images renvoient directement au dogme central du christianisme, l'Incarnation, et elles sont d'autant plus compréhensibles qu'elles exploitent l'idée selon laquelle l'âme et le corps s'influencent mutuellement. C'était une banalité de dire que les traits de l'« homme extérieur » correspondent à ses dispositions intérieures. L'unité de la personne humaine fut encore plus forte

1. G. DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance informe ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 26.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

avec la redécouverte d'Aristote au XIII^e siècle, pour qui l'âme est la forme substantielle du corps. Les savoirs interprétatifs antiques, telle la physiognomonie (rediffusée à partir du XIII^e siècle) ou la théorie des climats, y ajoutaient à leur manière¹. La laideur, l'anormalité ou la simple différence physique (ethnique) était la traduction directe d'une infériorité morale. Le châtement du Dieu de l'Ancien Testament est la défiguration et la maladie : il leur attachera la peste, il les frappera d'ulcères d'Égypte, etc. (Deutéronome 28). Il suffirait de rappeler la grande maladie médiévale, la lèpre, dont la cause serait la procréation pendant la menstruation, ou les anomalies de naissance qui seraient la macule des péchés sexuels des parents. L'image médiévale est baignée par une culture biblique qui associe difformité et impureté : nul homme ne servira le Seigneur s'il est boiteux, s'il a le nez trop grand et tordu, s'il est atteint d'eczéma... (Lévitique 21, 16-23). Pour l'Église, les « anormaux » étaient des êtres suspects, interdits du sacerdoce². Cette tradition et l'interprétation du caractère par les traits physiques, les criminologues du XIX^e siècle les ont poussées à l'extrême. À l'époque du criminel-né, comme au Moyen Âge, l'Européen correspond aux coordonnées les plus favorables. Le type humain idéal – comme le montre certaines images d'Adam – est grand, symétrique, bien découpé, de peau claire, par contraste avec le teint sombre, avec la nudité ou avec les parures étrangères, qui signifient la sauvagerie, voire l'engeance démoniaque. La « dégénérescence » culmine dans la monstruosité des êtres qui, pour les premiers naturalistes encore, vivaient aux confins du monde. Jésus (fig. 6) est outragé par des hommes basanés, hirsutes ou chauves, au visage porcine ou prognathe, au front fuyant.

Le corps, voilà un instrument iconographique puissant. Le vêtement en fait aussi partie. Non seulement parce qu'il différencie fortement les origines

1. T. S. BARTON, *Power of Knowledge. Astrology, Physiognomics, and Medicine under the Roman Empire*, Ann Arbor, 1994 ; J. AGRIMI, *Ingeniosa scientia natura. Studi sulla fisiognomica medievale*, Tavarnuzze, 2002.

2. GRÉGOIRE LE GRAND, *Règle pastorale*, chap. 11, éd. Sources chrétiennes, 381, p. 164-172 ; *Décrétales 1234 de GRÉGOIRE IX*, Livre I, 20, *De corpore vitialis ordinandis vel non* (*Corpus iuris canonici*, Leipzig, 1881, vol. 2, col. 144-146). L'Église catholique réfute la discrimination physique ordinaire et stipule « l'égalité dignité des personnes » en 1962-1965 (concile de Vatican II, canon 29).

LE DRAME DES CATÉGORIES

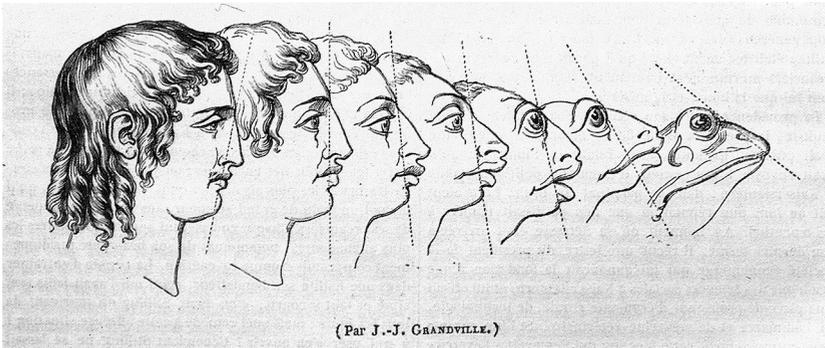
culturelles et sociales, mais surtout parce qu'il est au cœur du récit biblique de l'humanité. Adam et Ève transgressent l'interdit divin, et aussitôt ils éprouvent une honte (la pudeur) et se font des ceintures de feuilles (Gn 3, 7). Les animaux, eux, n'ont pas à rougir d'une faute qu'ils n'ont pas commise. Ensuite, Dieu leur donne un vêtement (Gn 3, 7). Pour les Pères de l'Église, ces « tuniques de peau » symbolisent la mortalité résultant de la faute. Être habillé humblement, être habillé dans le luxe du siècle, ou être à moitié nu, cela fait donc toute la différence. Dans la tradition biblique, le vêtement, nécessitant une industrie, est le signe d'une société en ordre de marche ; dans la littérature courtoise, le héros traumatisé déchire ses vêtements avant de fuir dans la forêt. Toute perturbation iconographique de la « bonne » apparence vestimentaire – féminisation de l'homme, travestissement, dénudation, tenue grotesque, ou parures exotiques – va produire son effet. Elle entraîne les êtres vers la limite de l'humanité.

De loin en loin, l'animal s'impose comme le modèle inversé de l'homme. Cette compréhension de la figure humaine s'est maintenue en Occident avec une grande constance. Au XIX^e siècle, Grandville réalisait un schéma régressif, allant d'Apollon au batracien¹ (fig. 7). Il s'inspirait des planches « évolutionnistes » de Lavater qui représentaient en vingt-quatre profils la métamorphose de la « bestialité dégoûtante » (première figure) en « pénétrante divinité » (dernière figure), en passant par « le plus bas degré d'humanité » (douzième figure). Les êtres négatifs s'éloignent de la ressemblance humaine par renforcement des traits animaux. Ce principe constituait, depuis l'Antiquité, le versant zoologique de la physiognomonie, à côté du principe anatomique (le visage d'un colérique était sensé ressembler à la mimique de la colère) et du principe ethnologique (le déloyal devait porter les traits d'un peuple jugé traître). Cette insistance sur le visage n'est pas étonnante. Pour les moralistes et les médecins du Moyen Âge, il est le siège de la raison, le lieu de « l'esprit de l'âme ». Publié à Paris en 1836, le *Dictionnaire de phrénologie et de physiognomonie* de Théophile Thoré, à l'usage des artistes, des gens du monde,

1. *L'Œuvre graphique complète de Grandville*, Paris, A. Hubschmid, 1975, t. 2, p. 1346. J. C. LAVATER, trad., *La Physiognomonie...* [1775-1778], Paris, Librairie française et étrangère, 1841, p. 118-120.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

des instituteurs, de pères de famille, de jurés, etc., le dit bien. À l'entrée « animalité », on lit que « les physiologies animales, si nettement déterminées, peuvent donc fournir des règles sûres, applicables à la physiologie humaine » (p. 25). À l'entrée « race », on trouve que « les différentes races [vont des] degrés supérieurs de l'animalité jusqu'à l'Européen de génie » (p. 363).



7. Régression homme-animal, gravure. 1877, Jean Isidore Gérard, dit Grandville.

La dissemblance de la figure humaine vers la ressemblance animale, dans les images du Moyen Âge, exprime en une grande métaphore le viol du principe le plus sacré de la Création : la frontière entre les espèces.

Toute une mythologie de l'Occident se montre dans les images médiévales de la transgression. Les diverses hybridations qui marquent les représentations des pécheurs et des hommes du siècle rendent compte de l'éloignement de ce monde idéal où chaque chose était à sa place et n'en bougeait pas. Si l'hybridation et la confusion des catégories sont le signe de la transgression, alors le Moyen Âge n'a pas cessé de lutter contre elles et de vouloir inverser un mouvement qui est à l'œuvre depuis la Chute. Le jardin du monastère, au cœur du cloître, offre une vision ordonnée de la nature qui corrige le désordre de la végétation sauvage ; les plantes y sont disposées en fonction de leur essence respective, selon un ordre qui ne doit rien au hasard. Dans ces jardins parfaits, comme dans l'*ordo* des liturgies les plus réussies, ou par le classement idéal des ménageries princières, les hommes cherchaient à

LE DRAME DES CATÉGORIES

retrouver l'ordre rassurant du paradis. Manière de guérir le mal en faisant disparaître les symptômes. « Ce nom de mal signifie absolument privation d'espèce, disait Augustin, tout ce qui existe appartient à une espèce¹. » La référence permanente à un paradis catégorique, auquel s'oppose la transgression, invite à penser la singularité d'une société qui, dans ses actes, dans ses discours et dans ses images, se définit par rapport à un modèle.

1. *De diversis quaestionibus LXXXIII*, première question, § 6.

II

Modèles, contre-modèles

Les différentes représentations des corps défigurés des transgresseurs ont un point commun : elles sont toutes produites par et pour l'ordre en place, qu'il soit laïc ou ecclésiastique. Cet élément nous invite à questionner la finalité de telles images. Quel bénéfice une institution peut-elle tirer de la représentation de ce qu'elle condamne ? La question s'impose si l'on considère les images de transgresseurs, comme les flagellateurs du Christ, mais surtout les images de mauvais comportements que les différentes institutions médiévales ont pu produire. Car les livres religieux, juridiques ou médicaux intègrent et diffusent alors toute une iconographie du contre-modèle avec des représentations canoniques des scènes de corruption, de viol, etc.

On arguera du caractère exemplaire des mauvais comportements mais ce serait insuffisant car montrer le pire n'est jamais sans danger : comment montrer les tentations auxquelles l'ermite doit résister sans réveiller le désir du spectateur, comment manipuler les images de transgression sans faire l'apologie de cette dernière ? Ces questions reviennent en définitive à se demander pourquoi les images de transgression sont demeurées des images morales du mal et par quels procédés elles ne sont pas transgressives. Le Moyen Âge n'a pas formulé les conditions auxquelles les images de transgression, et les images en général, étaient tolérables. Mais, puisqu'elles étaient produites par l'ordre, on peut penser que le code de l'acceptable, du dicible et du licite s'y trouve inscrit. La différence avec les images contemporaines est ici notable puisque la norme des images est désormais plus réactive que productive dans la mesure où elle

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

se manifeste et s'élabore avant tout à l'occasion des transgressions, perceptibles par la plainte ou le scandale.

Par ailleurs, l'écart qui sépare nos images de transgression de celles du Moyen Âge tient pour beaucoup à l'usage que ce dernier fait du modèle. Alors que nos codes pénaux ne se préoccupent que des actes prohibés et ne cherchent pas à définir directement le comportement qu'un « bon » citoyen devrait adopter, les institutions médiévales pensent presque toujours la transgression à partir d'exemples positifs. C'est ainsi que l'image des transgresseurs est construite par opposition au modèle d'Adam, l'homme parfait ; de la même façon, l'ordinaire des médiévaux, avec tous les risques de transgression qu'il comporte, est pensé comme l'état dégradé d'un modèle paradisiaque aux catégories parfaites. La présence d'exemples positifs reconnus par le plus grand nombre structure les diverses représentations de transgression que le Moyen Âge a produit, et les images de *contre-modèles* ne peuvent se comprendre que par référence à des *modèles* précis.

Les images médiévales des transgressions paraîtront alors bien austères comparées aux nôtres, mais les infimes différences qui séparent les images de la perfection morale et celles du délit en disent long sur l'attention avec laquelle ces représentations étaient regardées. Dans ces conditions, une analyse de cas est le moyen le plus sûr de saisir le rapport médiéval aux images, tant au niveau de leurs conditions de possibilité, qu'à celui de leur réception attendue.

Les limites de la décence

S'il y a bien un domaine, avec celui des frontières corporelles, qui rassemble toutes les questions que soulèvent la pensée du modèle et l'image de la transgression, c'est sans hésitation celui des rapports sexuels. Car, dans la mesure où dans le contexte chrétien la sexualité idéale reste la chasteté et où l'union matrimoniale a pour objet de limiter au maximum la fornication¹, l'image de l'acte sexuel parfait est déjà en soi une image limite.

1. P. BROWN, trad., *Le Renoncement à la chair. Virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif*, Paris, Gallimard, 1995.

MODÈLES, CONTRE-MODÈLES

Comment, dès lors, créer une image modèle du bon coït ? En suivant parfaitement les prescriptions religieuses et médicales, c'est-à-dire en recourant à une image exemplaire, strictement codifiée de l'acte parfait, et avec une grande économie de moyens : en une seule image, alors que dix auraient semblé nécessaires vu le nombre des règles entourant l'acte sexuel. Si l'Église est la source principale des normes morales, d'autres voix existent. Ainsi, c'est principalement le discours médical qui a produit l'image du bon rapport. Une image de ce genre dans un manuscrit français (fig. 8) ouvre la partie intitulée *D'abiter avoec feme* du premier traité connu d'« hygiène corporelle » en langue vernaculaire, le *Régime du corps*¹. Cette représentation du couple en plein acte sexuel est aux antipodes des illustrations des manuels récents de sexologie : au Moyen Âge, l'union réussie est procréatrice et ne se mesure pas au plaisir des partenaires. Ce qui pourrait manifester l'élan de la concupiscence est coupable : aussi les corps demeurent-ils relativement distants. Et l'homme domine la femme, conformément aux prescriptions religieuses et aux conseils des médecins. C'est l'unique position permise² puisqu'elle est, à leurs yeux, la seule conforme à la nature de l'homme, la seule à assurer la bonne santé du fœtus et à protéger l'homme de complications telles que « hernie » ou « abcès génital », autant de maladies qui seraient liées à l'écoulement de sa semence. Tout autre position, « latérale », « assise », « debout » ou « par-derrrière », selon l'inventaire dressé par Albert le Grand, est considérée comme contre nature (*contra naturam*). La dernière, « à la manière des chiens », pour reprendre le mot du canoniste Burchard de Worms, est la plus condamnée car elle rapproche l'homme de l'animal. Si, dans l'image, l'homme porte une coiffe à des fins procréatrices (ce vêtement devait permettre de conserver la chaleur nécessaire à la production du sperme, production lente initiée dans le cerveau), la coiffe de la femme souligne sa qualité de femme mariée.

1. Éd. L. Landouzy et R. Pépin, Genève, 1978 [1911]. Ce traité a été rédigé à l'intention des laïcs par Aldebrandin de Sienna.

2. J. A. BRUNDAGE, « Let me Count the Ways : Canonists and Theologians Contemplate Coital Positions », *Journal of Medieval History*, 10, 1984, p. 81-93 ; CONSTANTIN L'AFRICAIN, *Liber minor de coitu*, éd. E. Montero Cartelle, Universidad de Valladolid, 1987, p. 98. Cf. aussi J. W. BALDWIN, trad., *Les Langages de l'amour dans la France de Philippe Auguste*, Paris, Fayard, 1997.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE



8. Le bon coït (initiale historiée). Aldebrandin de Sienne, *Régime du corps*, France du Nord, vers 1285. British Library, ms. Sloane 2435, f. 9v.

Voilà donc le modèle du bon coït : légitime (le rapport a lieu dans le lit conjugal), efficace (il est procréateur), pudique (les partenaires sont nus, mais nous ne voyons pas leur nudité, ni eux la leur). Jusque dans ces éléments suggestifs, l'image du seul acte sexuel admis par l'Église a pu fonctionner, au moment de sa réalisation, comme un « modèle », car se condensaient en lui plusieurs normativités convergentes connues de tous. Avec une représentation modèle aussi précise, le moindre décalage était à même de signifier un mauvais rapport.

Les images des mauvais rapports sexuels, en tant que contre-modèles,

MODÈLES, CONTRE-MODÈLES

sont soumises à un impératif paradoxal : comme les images de la bonne sexualité, elles *doivent être décentes*, suivre les conventions de pudeur en vigueur, mais en aucun cas elles *ne doivent être confondues* avec les images de la sexualité idéale. Si la question de la décence est sensible pour les images modèles du bon rapport sexuel, elle l'est à plus forte raison pour les images des rapports interdits. Il faut beaucoup de finesse aux images du Moyen Âge pour dénoncer des comportements luxurieux et impudiques sans qu'elles soient elles-mêmes irrévérencieuses. Cette situation met en évidence la spécificité des images de la sexualité dans un contexte chrétien, car l'expression visuelle des transgresseurs n'a généralement aucune limite : rappelons-nous avec quelle liberté figurative les flagellateurs du Christ étaient condamnés. Pour qualifier ceux-ci, les éléments les plus odieux étaient employés (attitudes obscènes, gestes infamants, vêtements indécents), et cet exemple peut être élargi à la grande majorité des images de transgressions, où la stigmatisation à outrance fait office de norme. Pour les transgressions sexuelles en revanche, la caractérisation doit compter avec la décence. De fait, même les images médiévales des rapports sexuels les plus condamnés ne dépassent jamais la limite de l'explicite au sens large : métaphore, synecdoque, etc., fondent, on va le voir, le cadre prescriptif du montrable.

Comme la pensée figurative médiévale ne se comprend souvent qu'à l'intérieur d'un « programme » d'images, considérons deux scènes tirées d'un même manuscrit d'une Bible réalisée à Paris. Au verso du feuillet 41, le peintre de l'union adultérine du roi David avec Bethsabée (fig. 9) a recours à une métaphore pour signifier la réalité de l'acte : le cierge dressé vers le point d'écartement des tentures, la position du chandelier faisant contact à mi-corps avec le roi, mais surtout la forme des rideaux suggèrent la pénétration dissimulée par les draps. Rien que de très courant ici. Le rideau, avec ses plis et ses ouvertures, était fréquemment utilisé en des termes poétiques et visuels pour suggérer la pénétration. En revanche, chose beaucoup plus rare, la métaphore a été filée avec une grande inventivité : le traitement du drapé est tout différent lorsqu'il s'agit d'un viol (de Tamar par Amnon), de surcroît incestueux, deux feuillets plus loin (fig. 10). Au-dessus de la scène, le rideau s'enroule sur la tringle. L'enroulement, en suggérant un désordre évident, s'oppose à l'ouverture « consentie » des rideaux et indique par contraste le

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE



9. Union de David et Bethsabée (2 S 11, 3-4). *Bible Maciejowski*, Paris, vers 1250-1255. New York, Pierpont Morgan Library, ms. 638, f. 41v. (détail).

refus de la victime, de même que son recul devant le baiser échangé par David et Bethsabée. La manière dont le violeur saisit le poignet de sa demi-sœur n'est pas l'étreinte caressante de David dans l'image précédente. Si cela ne

MODÈLES, CONTRE-MODÈLES

suffit pas, au registre inférieur se trouve le dénouement tragique de l'épisode, le meurtre du délinquant par Absalom, frère de la victime, où une des épées pointe la scène du viol, établissant un lien (de causalité) entre les deux scènes.

De tels détours métaphoriques sont forts utiles aux images courtoises pour évoquer l'issue érotique. Le bas-relief qui orne une valve de miroir¹ de 1300 environ, où un couple, sous un pavillon ouvert, joue aux échecs, est une de ces nombreuses images qui jouent avec les limites de la bienséance en vigueur sans jamais les transgresser. Ainsi, au pli en forme de fente verticale pratiqué dans le vêtement de la joueuse, au niveau du bas-ventre, répond la position de la main du courtisan tenant le poteau du pavillon, qui se fiche entre les deux pans relevés symétriquement. Les références à la sexualité sont ici multipliées : le jeu d'échecs est une métaphore commune de la conquête amoureuse, et l'anneau que tient à la main la servante de la dame renvoie autant au mariage qu'au don de la virginité. Par le détour métaphorique, l'image exaspère les limites de la décence, et certainement la contemplation de ce dos de miroir précieux, réservée à un cercle restreint de privilégiés, suscitait-elle un certain plaisir d'imagination. La sexualisation du rideau a d'ailleurs été fréquemment reprise au cours des siècles, comme dans le *Verrou* de Fragonard².

Cet usage suggestif et charnel du rideau, dont la présence se conçoit aisément dans une image courtoise ou dans une image de transgression (le rideau dérangé du viol *par rapport* au rideau ordonné), peut détonner dans une image modèle du bon rapport. Pourtant, on retrouve ce dispositif dans l'image du *Régime* (fig. 8), où l'écartement des tentures rendrait visible, selon Michael Camille, « l'ouverture qui ne peut être représentée, la part pénétrée du corps féminin³ ». L'emploi de cette métaphore, dans une image suffisamment explicite de surcroît, n'était pas nécessaire pour signifier le rapport sexuel. Si le rideau permettait de suggérer de manière minimale ce qui n'est pas représentable, ne risquait-il pas de charger de sensualité cette image ?

1. Paris, Musée du Louvre, département des objets d'art, OA 117.

2. Il est analysé comme tel par D. ARASSE dans *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* [1992], Paris, Champs Flammarion, 1996, p. 374-377.

3. M. CAMILLE, « Manuscript Illumination and the Art of Copulation », dans J. A. Shulz *et al.*, dir., *Constructing Medieval Sexuality*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 1997, p. 62.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE



10. Viol incestueux de Tamar par Amnon (2 Samuel, 13). *Bible Maciejowski*, Paris, vers 1250-1255. New York, Pierpont Morgan Library, M. 638, f. 43.

Quel besoin en effet y a-t-il de suggérer le sexe féminin dans une image médicale, en recourant à une métaphore exploitée dans des images courtoises assez sensuelles ? S'il existe une ligne de fuite dans cette représentation très normée du bon rapport sexuel, c'est probablement ici qu'il faut la chercher, car l'image, en travaillant un élément qui ne s'inscrit pas dans son projet

MODÈLES, CONTRE-MODÈLES

prescriptif, présente incontestablement quelque chose qui relève du jeu et de l'ambiguïté. En tant qu'élément fréquent de mise en scène de l'image médiévale (à plus forte raison quand il est présent dans l'environnement représenté, une tente ou un lit), le rideau a vraisemblablement pris un sens particulier lorsqu'il accompagnait des images de sexualité. En plaçant le spectateur dans la position du voyeur, il a pu donner à des représentations du bon rapport sexuel, ne fût-ce qu'involontairement, une dimension qui dépassait le strict discours moral et médical qu'elles véhiculaient.

Ces différentes « ficelles », métaphoriques ou symboliques, utilisées au Moyen Âge, n'ont cessé d'être exploitées au cours des siècles afin d'éviter les ciseaux de la censure. Ce fut notamment le cas au cinéma, avec lequel la comparaison vaut sûrement d'être esquissée. Aux lourdeurs du genre du feu de cheminée consumé ou de l'envol d'oiseaux, le cinéma exploite ses propres possibilités, le hors-champ, l'absence de contrechamp ou l'ellipse partielle. Le baiser, aussi, non seulement peut valoir pour tout l'acte, mais sa durée anormale – comme dans *Notorious* (1946) d'Hitchcock – peut donner l'impression au spectateur « d'assister à quelque chose d'obscène, de voir littéralement un couple faire l'amour¹ ». La nudité devenant mieux admise, la difficulté de montrer de manière explicite des actes simulés entraîne des situations peu crédibles, quand le regard est arrêté par des drapés impitoyables. Cet « art » du voilement forcé trouverait au Moyen Âge mille exemples dans les figures nues qui, au prix d'improbables contorsions, soustraient leur sexe au regard.

Il y a donc, sous ce rapport, une certaine similarité des images médiévales et des nôtres. L'ensemble des moyens qui s'appliquent à la fois aux bons et aux mauvais rapports, forme un code qui doit être suivi pour les signifier adéquatement, mais surtout pour contenir la représentation dans le cadre de l'admissible. La précision de ces règles implicites est à même de multiplier les risques d'erreurs, et par là les occurrences de transgression. Le fait de jouer sur le code, d'en troubler les valeurs constitue l'horizon de la contestation simple. Sur ce point, il faut bien convenir que le Moyen Âge ne nous

1. J.-Fr. RAUGER, « La Mise en scène de l'acte sexuel : focalisation/fuckalization », dans J. Aumont, dir., *La Mise en scène*, Paris-Bruxelles, De Boeck, 2000, ici p. 268 et autres considérations.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

a transmis quasiment aucune image qui chercherait à lutter explicitement contre le code de bienséance en vigueur. Deux interprétations de cette situation sont alors possibles : soit on estime qu'il existait une volonté de créer de telles images, ou même que des tentatives ont eu lieu, et dès lors leur absence dans les archives ne peut se comprendre qu'en acceptant l'image d'un Moyen Âge totalitaire et coercitif, contrôlant parfaitement la production et la diffusion des images ; soit on considère, et c'est l'hypothèse que nous privilégions, que la volonté de transgression n'empruntait pas la voie de la figuration, mais plutôt d'autres supports. Cette seconde hypothèse est particulièrement difficile à concevoir tant la situation inverse domine à notre époque, où la violation des codes de bienséance est un moteur fondamental de la création artistique. C'est ainsi qu'un *Dernier Tango à Paris* (1972) travaille précisément les éléments sensibles du code en place : en montrant sans la condamner (sans jugement ni châtiment) une sodomie, associée à un blasphème (« Sainte Famille... »), Bernardo Bertolucci cherche à choquer. L'image bouscule sciemment la morale, mais elle n'en conteste pas les critères fondamentaux. En provoquant la censure, le réalisateur consacre aussi le code, et donne à l'ordre moral une occasion de rappeler ses limites. Ce jeu systématique sur les codes de la morale ne jouit plus aujourd'hui du même prestige qu'aux grandes heures de la modernité cinématographique. C'est dès lors un tout autre biais qui est emprunté lorsque Patrice Chéreau, dans *Intimacy* (2001) – ni porno, ni euphémique – ne suit pas le code le plus exploité, mais un autre : le réalisme. Rien que d'ordinaire dans les rapports qu'il met en scène, mais il y a quelque chose de transgressif dans les chairs blanches et poilues, dans l'empressement maladroit de la femme à enlever sa culotte, dans l'image du sexe de l'homme après l'amour. Moralité : en violant les règles du code majoritaire comme Bertolucci, on provoque la censure ; mais si l'on se place en dehors de ce code, et en dehors de sa violation désormais tout aussi canonique, les images déroutent : l'image de Chéreau ne se laisse pas facilement identifier, le jugement flotte par manque de références. C'est que ce type de « transgression » n'est pas normé dans la mesure où l'image ne transgresse pas le code majoritaire : on est comme à côté de l'axe norme-transgression. Ce type de décalage ne se retrouve pas dans les images médiévales de sexualité où il n'existe pas une telle pluralité des codes. En un sens, la situation est plus

MODÈLES, CONTRE-MODÈLES

« claire » au Moyen Âge et, ce n'est pas un hasard, lui qui tient en horreur les situations mal identifiées, les objets hors-catégories. Les seuls écarts qui existent par rapport à l'acte modèle que l'on vient de décrire sont volontairement produits par l'institution. Il s'agit alors, à l'aide d'une iconographie également ferme et catégorique, de créer une image tolérable des mauvaises sexualités, de construire un contre-modèle.

Distinguer, disqualifier

L'iconographie de l'adultère, de l'inceste et du viol est très proche du modèle positif médico-religieux. À tel point que, souvent, seul le contexte permet d'identifier les mauvaises sexualités. C'est notamment le cas dans les manuscrits juridiques, où seule la présence d'un juge ou d'un canoniste assure visuellement la condamnation du péché représenté¹. Dans d'autres images, la valeur négative d'un acte sexuel peut être indiquée par la représentation de son châtement. Prenons l'exemple d'une enluminure montrant une union interdite (celle de Zimri et Kozbi, Nombres 25) dans un psautier du début du XIII^e siècle (fig. 11). Alors que le couple est représenté enlacé dans un lit dans la posture du bon coït, il est en même temps puni au point précis de son péché, au bas-ventre, par la lance du gardien des mœurs, Pinhas. La *Bible de Pampelune* contient une version encore plus violente de cet épisode (fig. 12), Pinhas y réalise à la lettre le commandement divin : « Prends tous les chefs du peuple. Empale-les à la face du soleil, pour Yahvé : alors l'ardente colère de Yahvé se détournera d'Israël » (Nombres 25, 4). Les corps nus, transpercés par le milieu, sont exposés comme à la face du ciel par celui qui châtie² : avec une grande économie de moyens, les deux moments clés, la faute et la sentence, ici spectaculaires, sont condensés dans la synchronie de l'image.

L'« encadrement » des images de transgression, soit par le juge, soit par le châtement, prend en charge la dimension morale des représentations, ce

1. Par exemple : *Décret de Gratien, causa 36*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS. 262, f. 137.

2. L'épée pointée sur Pinhas est un ajout postérieur.

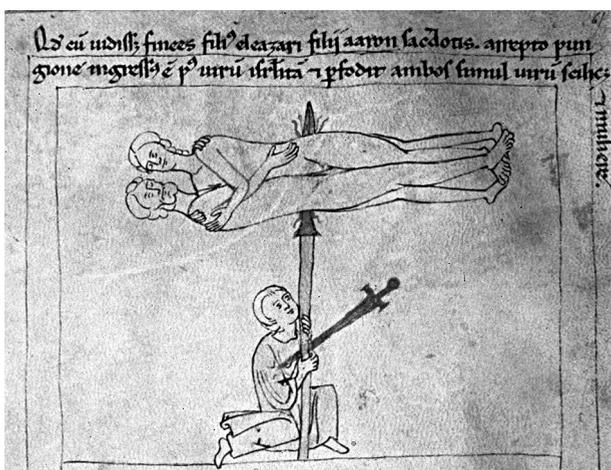
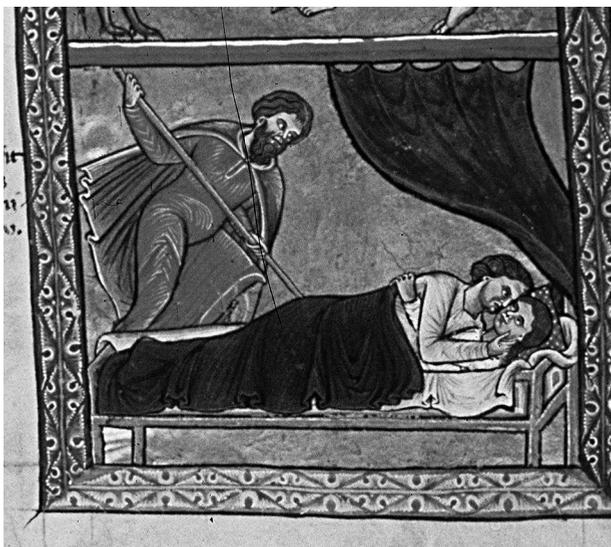
IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

qui est d'autant plus important quand elles ressemblent à s'y méprendre à celles du bon rapport sexuel. L'ambiguïté éventuelle que pourrait susciter ces images de contre-modèles est par ailleurs désamorcée par la localisation de ces dernières dans les lettrines, c'est-à-dire dans le corps même des discours d'autorité. La localisation est un facteur essentiel pour réduire toujours plus le risque de mauvaise compréhension, tout en contribuant à la portée normative des images. Cet enjeu de l'encadrement des images n'est pas spécifique au Moyen Âge et se retrouve dans le rapport contemporain aux représentations. C'est particulièrement le cas au cinéma, où, lorsqu'une image de transgression comme un viol est censurée, c'est souvent au motif de l'absence de discours réprobateur : l'image du mal doit demeurer négative. Lorsqu'une image de transgression est donnée à voir sans encadrement moral précis, la loi lui en fournit un *a posteriori*. Ce fut le cas pour le film français *Baise-moi* (2000) qui fut classé X et retiré des salles généralistes. Par cette sanction, la loi restreint certes l'espace de visibilité du film, mais plus encore, elle le qualifie en réservant sa diffusion à des lieux (les cinémas pornos) qui lui donnent un cadre acceptable. Le motif invoqué fut que le film était « composé pour l'essentiel d'une succession de scènes de grande violence et de scènes de sexe non simulées, sans que les autres séquences traduisent l'intention, affichée par les réalisatrices, de dénoncer la violence faite aux femmes par la société ». En ne dénonçant pas formellement la transgression, le film, pour les instances normatives, « constitue une incitation à la violence¹... » Que les images de transgression puissent être jugées apologétiques, ne pas être identifiées comme négatives constitue bien l'objet du litige².

Les disqualifications directes (par l'image du juge ou du châtiment) et les disqualifications contextuelles (par le biais du texte ou la localisation de l'image) ne sont pas les seuls moyens pour signifier sans équivoque possible

1. CE Sect. 30 juin 2000, « Association Promouvoir, M. et Mme Mazadier et autres », *Actualité juridique et de droit administratif* (AJDA), 2000, p. 674, 609, chr. M. Guyomar et P. Collin (relativement à la loi du 30 déc. 1975).

2. Des remarques sur l'identification, l'immoralité et l'influence des « modèles d'inconduite » (R. Linton) dans L. JULIER, *Cinéma et cognition*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 175-179.



11 et 12. Châtiment de Zimri et Kozbi par Pinhas. *Psautier*, début du XIII^e siècle. Munich, ms. lat. 835, f. 20v (détail), et *Bible de Pampelune*, fin du XIII^e siècle. Amiens, Bibliothèque municipale, ms. 108, f. 65 (détail).

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

les mauvaises sexualités. Tout un code existe autour et grâce à l'image « modèle » du bon coït. Dans le premier cas évoqué de l'union interdite entre Zimri et Kozbi (fig. 11), les pécheurs ayant conservé leurs vêtements, l'image de la transgression semble plus prude encore que celle de l'acte bon (fig 8). Mais deux éléments significatifs trahissent le modèle : les amants ne portent pas de coiffe, et leurs corps réunis (leurs visages, leurs mains) manifestent le plaisir partagé. Dans le second cas de cette union (fig. 12), en plus, les amants, souriants, sont complètement nus, chose très rare dans les images de sexualité ; mais l'essentiel réside ici incontestablement dans la position relative des deux partenaires. À l'encontre de toutes les prescriptions, la femme est sur l'homme. Cette inversion des positions, rarissime dans les images du Moyen Âge, permet de connoter d'autant plus négativement l'acte en question¹.

Toutes ces variations sur la norme permettent de donner à voir de façon extrêmement contrôlée la violation d'interdits forts, comme l'inceste. Ce procédé d'inversion des positions est encore opératoire aujourd'hui. Si la position par-derrière n'est plus vraiment problématique, elle est encore fréquemment le signe de la relation négative au cinéma : le « missionnaire » est l'image standard du rapport amoureux, alors que les autres positions désignent généralement un acte plus strictement « physique », souvent qualifié négativement : n'est-ce pas typiquement la mise en scène du viol d'*Irréversible*² ? Parfois choisie pour l'affiche du film, elle entre parfaitement dans le cadre moral du contre-modèle. La similitude entre les images médiévales des rapports négatifs et les nôtres mérite que l'on ajoute quelques mots sur leurs différences. Au Moyen Âge, c'est l'ordre seul qui produit l'image des rapports condamnables, en fonction d'une relation idéale décrite par des textes d'autorité. Aujourd'hui, les images de ces mêmes rapports, qui ne sont plus jamais le fait des autorités normatives, reposent néanmoins sur une scénographie morale des positions. En d'autres termes, le cinéma produit lui aussi une norme, mais de

1. L'inversion des positions sert parfois à dénoncer un adultère, comme celui de David et Bethsabée dans un psautier de la moitié du XIII^e siècle (Nord de la France, Arras ?, après 1246. New York, Pierpont Morgan Library, M. 730, f. 109v.) ou celui de Pelias et Celinde dans l'œuvre de Tristan de Léonois (Paris, premier quart du XV^e siècle. Paris, BNF, ms. fr. 100, f. 6v.).

2. G. NOÉ, Nord-Ouest Productions, France, 2002.

MODÈLES, CONTRE-MODÈLES

façon moins contrainte, et il la reproduit car, pour lui aussi, c'est la garantie de l'efficacité de l'image, non plus morale mais dramatique et commerciale.

Dans toutes ces images de transgression, la condamnation de l'acte compte plus que la caractérisation précise de sa nature (adultère, inceste, etc.). Si l'acte est clairement identifié comme mauvais par toute une batterie de moyens, son type ne l'est pas. Seuls des éléments extérieurs, comme le récit qui encadre l'image, permettent son identification. Comment pourrait-on deviner la nature de la faute représentée, par exemple, au feuillet 137 du *Décret de Gratien* conservé à Cambridge, si le texte ne venait pas nous dire qu'il s'agit d'une relation hors mariage ? Si l'image ne nous dit pas le type de faute représenté, nous sommes en revanche tout à fait certains du caractère négatif de l'acte, car nous savons par contraste en quoi consiste un rapport correct : dans cette image du *Décret*, l'enlumineur a excellé dans l'art de traduire la passion coupable, par la position mouvementée des corps à même le sol, par le jeu érotique des mains qui attirent les amants l'un vers l'autre, enfin par un dévoilement de la partie inférieure du corps de la femme tout à fait contraire aux convenances. Ce qui importe le plus au niveau de l'image, ce n'est pas de qualifier l'acte mais de le disqualifier.

Tous ces contre-modèles sont le produit de la norme parce qu'ils n'existeraient pas sans elle et si elle n'était à ce point formalisée et intériorisée. La non-conformité au modèle suffit à initier le jugement réprobateur et la représentation de la condamnation vient le confirmer. Les images de transgression médiévales sont la réaffirmation immédiate du bon comportement. C'est le cadre rigoureux qui fait d'elles, aux yeux de ceux qui les ont produites, des images de mauvaises sexualités et non des mauvaises images de sexualité.

La vivacité et la pertinence médiévales du couple modèle/contre-modèle rendent compte d'une volonté des instances normatives de traduire en catégories visuelles stables, non seulement la part sainte de l'expérience terrestre, mais aussi son envers négatif plus inquiétant – un souci permanent dont il est difficile de prendre la mesure tant il semble désormais absent de notre horizon visuel. L'effort vaut pourtant la peine si l'on considère que c'est justement dans ce décalage entre la conception médiévale du mal et la nôtre que se nouent les principales évolutions du rapport entre image et transgression. L'usage de modèles et de contre-modèles au Moyen Âge doit

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

se comprendre comme la traduction figurative d'une pensée chrétienne qui cherche à traduire le bien et le mal dans des catégories claires, aux limites bien définies.

Le mal exemplaire

Là où le système antique avait une « éthique » fondée sur des définitions toujours relatives de normes de comportement, le christianisme fonde une « morale », avec une définition d'un mal et d'un bien absolus. La présence forte de ces deux pôles accentue la sensibilité vis-à-vis de la transgression : le mouvement de bascule se radicalise, le sens de la limite se renforce. Logiquement, la bipartition morale exclusive positionne tout mauvais comportement et tout transgresseur dans un envers « parfait » par rapport au bon. En outre, et ce changement a lieu entre le III^e et le VI^e siècle, la Loi chrétienne « transporte dans la nature – elle-même créée par le législateur divin – les interdits que le droit romain n'attachait qu'à la loi humaine¹ » : toute transgression est désormais transgression de la volonté divine, et il est significatif à cet égard que les comportements qualifiés de contre nature, comme la sodomie, furent plus tard le mobile déterminant des chefs d'accusation formulés contre les hérétiques². Ce déplacement historique de l'ancre des normes – des hommes à Dieu – place la transgression au cœur d'une cosmologie absolue dont elle devient facilement l'image renversée. Le christianisme médiéval a ainsi élaboré des systèmes catégoriques, ceux des vices et des vertus, des péchés terrestres et des peines eschatologiques, comme autant de miroirs. Poussé assez loin dans l'image, cet usage positif du mal réserve quelques surprises.

Chacun est à même de reconsidérer ses schémas d'expérience lorsqu'ils sont contredits, mais la société est moins souple face à l'inconnu ou à ce

1. Y. THOMAS, « *Imago naturae*. Note sur l'institutionnalité de la nature à Rome », dans *Théologie et droit dans la science politique de l'État moderne*, Rome, École française de Rome, 1991, p. 208.

2. Cf. J. CHIFFOLEAU, « *Contra naturam*. Pour une approche casuistique et procédurale de la nature médiévale », *Il teatro della natura. Micrologus*, IV, 1996, p. 265-312.

MODÈLES, CONTRE-MODÈLES

qu'elle juge impropre : généralement, elle tente de se préserver en posant une interdiction ou une nouvelle règle, en éliminant le problème ou en donnant une interprétation normalisante. Ainsi, par exemple, les enfants anormaux, en étant tenus pour le fruit d'une union bestiale, renforcent en fin de compte le cadre établi. À côté de ces réactions qui font entrer les contradictions dans le système ou réduisent les irrégularités, la société peut penser de façon créatrice ce qui représente un danger pour elle, et même en faire un usage positif. C'est vraisemblablement le cas de l'hybride médiéval qui prolifère dans tout le champ visuel à une époque où la définition de l'homme se construit beaucoup par opposition aux bêtes. Cet être qui s'inscrit dans l'intervalle entre l'homme et l'animal, et dont la particularité est de *posséder* et de *référer* en même temps¹, a sans doute été une façon d'objectiver la peur et l'interdit : *réalise* sous une forme parfois comique ce qui est déjà à l'œuvre dans la bestialisation des transgresseurs.

De façon générale, l'anormal semble pouvoir définir la norme avec beaucoup de force. La transgression est assurément un moyen efficace de déterminer ce que doit être l'ordre. Il y a en cela une dimension pratique pour l'esprit : l'anti-modèle est toujours parfait alors que la diversité des possibles autorisés échappe à tous les scripts. Il est moins laborieux de définir la conformité par la déviance, il est plus simple d'avoir un comportement adéquat en identifiant ce qu'il n'est pas permis de faire. C'est à la lettre ce que les autorités médiévales ont fait, et cela déborde le domaine de l'image : la signalisation des hommes, par exemple, fut préférentiellement négative (lépreux, juifs, prostituées). C'est ce que les sciences sociales font aussi quand, par exemple, la sociologie de la déviance semble se justifier par la question « Qu'est-ce que la normalité² ? » C'est encore ce que l'historien fait, dans la mesure où l'ordre social qu'il étudie a moins laissé de traces que ses transgressions. Et c'est ce que nous faisons dans nos relations avec les autres, comme dans la construction permanente de nos identités : nous nous reconnaissons dans une catégorie de personnes d'autant

1. C'est même une « exemplification » au sens de N. GOODMAN, puisque l'hybride symbolise en référant à certaines propriétés qu'il possède (*cf. trad. Reconceptions en philosophie*, Paris, PUF, 1994, p. 20, paraphrasé).

2. A. OGIEN, *Sociologie de la déviance*, Paris, A. Colin, 1999, p. 6.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

plus facilement que ce qui transgresse cette catégorie est bien défini, la norme d'un groupe se réalise par des comportements discriminatoires, et le favoritisme est lui-même disqualifiant.

Plus faciles pour l'esprit, les modèles négatifs sont peut-être aussi mieux reçus en raison de leur intensité affective. Nous savons à quoi ressemble la souffrance, nous savons moins à quoi ressemble l'état de bienheureux. Il y a des milliers d'images de l'enfer et des peines purgatoires : par comparaison, les images du paradis se comptent sur les doigts de la main et elles sont décevantes, alors que les images de l'enfer, elles, ne déçoivent pas la peur. C'est aussi sur ce plan général que se situe l'efficacité normative des images. La transgression est plus édifiante que le bon comportement : le contenu exemplaire de la prédication médiévale suffirait à le montrer, elle qui fit la part belle à la description de la vie mauvaise¹.

La transgression positive

Le couple norme-transgression se traduit visuellement par l'opposition entre modèle et contre-modèle. Cette opposition binaire, qui est une des caractéristiques frappantes de l'image médiévale, ne doit pas nous leurrer. Certes, la laideur, la difformité, la bestialité sont étroitement associées à la représentation du mal, mais il existe aussi des laideurs positives, des monstruosité associées au bien², des animalisations souhaitables. Que l'on pense à ces images de la Sainte Trinité en homme tricéphale ou à cette représentation de saint Marc en lion, les dents bien visibles, dans un manuscrit anglais du XII^e siècle (fig. 13).

L'efficacité sensible et émotionnelle du code du mal est peut-être à l'origine de son usage dans le domaine du bien. En tout cas, on note que certaines caractéristiques, avant d'être associées au bien ou au mal, sont associées à la

1. Cf. J. DELUMEAU, *La Peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles)*. Une cité assiégée, Paris, Hachette, 1978, p. 305-310, ou *Le Péché et la Peur. La Culpabilité en Occident XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1983, p. 152-158, 265-272.

2. D. WILLIAMS, *Deformed Discourse...*, *op. cit.*, p. 12 et D. H. STRICKLAND, *Saracens, Demons, and Jews : Making Monsters in Medieval Art*, Princeton University Press, 2003, p. 243-255.

MODÈLES, CONTRE-MODÈLES

transgression elle-même, à l'état de certains êtres hors du commun. Ainsi la nudité est autant un signe de sauvagerie que l'indice d'un état spirituel supérieur : saint François se déshabille publiquement en présence de son père marchand pour marquer son refus du monde et le début d'une existence exceptionnelle, à l'imitation du Christ. Le vocabulaire par lequel on qualifiait parfois les hommes d'exception traduit bien la transgression de leur nature d'homme : l'expression *super hominem* est employée pour le roi Saint Louis et pour saint François. Ce sont des surhommes. Et Dante dit de Richard, abbé de Saint-Victor, qu'il était « plus qu'un homme quand il contemplait¹ ».

On insiste : si, dans le contexte médiéval, la transgression est perçue comme un fait négatif, il existe toujours une place pour une transgression positive utilisant les mêmes codes formels. Le héros, figure littéraire du surhomme en porte souvent la trace. Les difformités physiques des huit fils de Mélusine – hybridités homme-animal avec un lion, une taupe et un sanglier – « sont de nature positive : ni néfastes carences, ni laides disgrâces, ils relèvent de ces emblèmes connus sous le nom de “blessures qualifiantes”. [...] Situés entre d'inadmissibles extrêmes, ces conquérants [...] sont de “bons” et efficaces intermédiaires entre l'humanité et le surnaturel, entre la civilisation et les forces qui la nient² ».

Dans son fonctionnement même, l'image médiévale rend compte de cette ambivalence de la transgression en jouant sur son sens littéral. Le terme *transgressio* recouvre dans la Rome antique une réalité d'abord géographique : le franchissement d'une frontière, d'une limite aussi concrète parfois qu'un mur, un pont ou une montagne. Cette acception littérale est largement utilisée dans la Vulgate et la connotation morale ne devient prédominante que dans l'usage chrétien, notamment sous la plume des Pères de l'Église³.

1. Cf. J. LE GOFF, *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 1996, p. 619 note 2.

2. J.-J. VINCENSINI, introduction à Jean d'ARRAS, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, Paris, Librairie générale française, 2003, p. 40-41. Nous remercions l'auteur pour cette indication. Par ailleurs, sur les liens entre hybridité, interdit et transgression, voir dans le même texte, p. 33-34.

3. Cf. S. LERER, « *Transgressio studii*. Writing and Sexuality in Guibert de Nogent » (p. 246-247) et P. STALLYBRAS, « Boundary and Transgression : Body, Text, Langage » (p. 12-13), *Stanford French Review*, 14/1-2, 1990.



13. Saint Marc. *Évangiles*, abbaye de Saint-Alban, Angleterre, vers 1120-1130. Hereford Cathedral Library, ms. O. 1.VIII, f. 46.

MODÈLES, CONTRE-MODÈLES

Thomas d'Aquin le résume parfaitement : « le mot “transgression” a été emprunté aux mouvements corporels pour être appliqué aux actes moraux. En effet, dans le domaine physique, on dit qu'une personne commet une transgression (*transgredi*) lorsqu'elle passe au-delà (*graditur trans*) de la limite qui lui a été fixée. Or, dans la vie morale, ce sont les préceptes négatifs qui fixent à l'homme la limite au-delà de laquelle il ne doit pas aller. »¹ L'image médiévale a visiblement joué sur la double signification, géographique et morale de la transgression en chargeant de sens les franchissements des limites qui encadraient les représentations. Ces franchissements participent avant tout du caractère « tressé » ou ornemental, c'est-à-dire non signifiant, de l'image médiévale². Mais de façon générale il apparaît que la bordure d'une lettrine délimite la normalité. On constate en effet, de façon forcément empirique, que les personnages secondaires des images, qu'il s'agisse des foules ou des témoins d'une scène, restent généralement circonscrits par la bordure. En revanche, les personnages qui sortent de la normalité idéale, qu'ils soient voleurs, juifs, saints ou bourreaux, franchissent fréquemment les limites de la lettrine.

L'exemple le plus édifiant est sans doute celui du Christ. Il est assez peu d'images médiévales où ce dernier ne dépasse pas les bordures par le bras, les mains (fig. 14) ou l'auréole, ne se démarque pas de quelque façon. S'il existe une figure paradigmatique de la transgression positive chrétienne, c'est bien le Fils de Dieu. Depuis le IV^e siècle (concile de Nicée, 325), le Christ, par sa personne, transgresse les catégories de la Création. Il est de nature divine et humaine, coéternel, inengendré et non subordonné, tout à fait Dieu et tout à fait homme. Sa nature associée, mêle deux catégories normalement exclusives et bien séparées : l'humain et le divin.

Cette intelligence de la nature « transgressive » du Christ n'est pas propre au discours théologique, mais est au contraire largement partagée au Moyen Âge. Le *Ci nous dit*, un singulier recueil d'exemples moraux destiné aux laïcs (début du XIV^e siècle), en donne une traduction un peu assommante dans un *exemplum* dénombrant toutes les fois – vingt-quatre précisément – où le Christ fut « *moiens* », c'est-à-dire intermédiaire : « *Il fut moiens entre. II.*

1. Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, II, 2, qu. 79, art. 2, réponse.

2. Cf. O. PÄCHT, trad., *L'Enluminure médiévale*, Paris, Macula, 1997, p. 32-95.



14. Crucifixion. *Bible*, France, fin XV^e siècle. Châlons-en-Champagne, Bibliothèque municipale, ms. 28, f. 61 et détail.

MODÈLES, CONTRE-MODÈLES

larrons en croiz » ou « *Il fut moiens entre ses deciples a la cene.* » Le texte s'achève ainsi : « *Il est et sera pardurablement moiens entre Dieu le Pere et l'umain lignage*¹. » Quelques pages plus loin, un autre *exemplum* insiste à nouveau : le péché d'Adam et tous les péchés par la suite dressent des « parois » (*pareiz*) entre Dieu et les hommes. Le Christ seul, ou la confession, peut effacer ou rompre cette « *punaise pareiz entre nous et le Seigneur* ».

Pour exceptionnel qu'il soit, le cas du Christ n'est pas unique, et on retrouve souvent les franchissements des limites de l'image dans les représentations de la Vierge, des saints, des prophètes, des intercesseurs en général (la notion d'intercession recouvre une large part du champ chrétien de la transgression positive). Le même procédé est utilisé dans l'image pour marquer un écart vis-à-vis de la normalité, que ce soit par rapport au mal ou par rapport au bien. La mise en série d'initiales historiées, représentant par exemple le martyr d'Isaïe (Is 1, 1 *Visio*...), montre tantôt le saint, tantôt les bourreaux en situation de franchissement. Dans une Bible de la fin du XIII^e siècle, c'est Isaïe qui transgresse la limite de la lettrine (fig. 15). Dans une autre Bible de la même période, ce sont les bourreaux (fig. 16). La transgression existe et fonctionne bien sur les deux registres, celui du bien foncier et celui du mal absolu.

Le paradoxe chrétien de la transgression

La présence de la transgression positive dans l'univers visuel médiéval pose une question fondamentale qui dépasse le cadre des images. Car c'est notamment par une série de transgressions vis-à-vis de la rationalité antique et de l'ordre naturel que le christianisme a forgé son identité et sa force de conviction : une vierge qui accouche, un être mi-homme mi-dieu, un monothéisme trinitaire, des morts qui ressuscitent, des fous qui sont les vrais sages, un dieu qui naît dans une étable², etc. La transgression, de fait, est constitutive

1. *Ci nous dit*, *op. cit.*, chap. 88, p. 107-108 et plus bas, chap. 371b.

2. Pour les liens associant conversion, transformation et transgression dans le christianisme, voir M. HAR-PELED, « Animalité, pureté et croisade. Étude sur la transformation des églises en étables par les musulmans pendant les croisades, XII^e-XIII^e siècles », *Cahiers de civilisation médiévale*, 2008, à paraître.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE



15, 16. Martyre d'Isaïe. *Bible*, fin du XIII^e siècle. Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 408, f. 299. *Bible*, Paris, 1275-1299. Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 29, f. 297.

de bien des aspects du christianisme, participe dans une large part au domaine du bien. Pourtant, et c'est là le paradoxe, l'idée d'une transgression positive ne se rencontre jamais dans le discours théologique ordinaire, qui associe strictement la transgression au mal.

Ce qui est chrétien, en somme, c'est l'idée d'un désordre strictement négatif qui n'est qu'un état dégradé de l'ordre, un état privé de substance. Ce qui transgresse, ce qui est impur, ce qui est désordonné, est rejeté dans le « monde profane » par une institution ordonnée qui se réserve le monopole du sacré. Si les signes qui marquent la transgression positive – comme les dents de saint Marc en lion – nous semblent incongrus et avant tout négatifs, c'est sûrement parce que le christianisme médiéval, avec ses imagiers, ne pouvait penser la transgression qu'à partir du péché. Comment expliquer la présence d'une transgression positive au sein d'un système qui en nie la possibilité ? C'est une grande singularité que ce déni chrétien du désordre et de la transgression. Les anthropologues ont mis en évidence que, dans de nombreux systèmes culturels, le désordre et la transgression possédaient des rôles positifs et faisaient partie intégrante de l'expérience religieuse. On attend de certaines actions incontrôlées ou d'un esprit littéralement désemparé des pouvoirs hors du commun ou des vérités inaccessibles en d'autres circons-

MODÈLES, CONTRE-MODÈLES

tances¹. Au regard des religions grecque et romaine, où ce type d'acception positive du désordre et/ou de la transgression existe² (rites dionysiaques...), le christianisme occulte une dimension importante du système qu'il transforme.

Georges Bataille a insisté sur le fait que l'association du désordre au mal dans le discours chrétien était aussi celle de la transgression au profane : « Au stade païen de la religion, la transgression fondait le sacré, dont les aspects impurs n'était pas moins sacrés que les aspects contraires. L'ensemble de la sphère sacrée se composait du pur et de l'impur. Le christianisme rejeta l'impureté. [...] Le sacré impur fut dès lors renvoyé au monde profane. Rien ne put subsister, dans le monde sacré du christianisme, qui avouât clairement le caractère fondamental du péché, de la transgression. Le diable – [...] le dieu de la transgression [et de la révolte] – était chassé du monde divin. Il était d'origine divine, mais dans l'ordre des choses chrétien [...], la transgression n'était plus le fondement de sa divinité, mais celui de sa déchéance. [...] La mort dans les flammes était promise à quiconque refusait d'obéir et tirait du péché le pouvoir et le sentiment du sacré. Rien ne pouvait faire que Satan cessât d'être divin, mais cette durable vérité était niée avec la rigueur des supplices. [...] La confusion du sacré impur et du profane sembla longtemps contraire au sentiment que la mémoire avait gardé de la nature intime du sacré, mais la structure religieuse inversée du christianisme l'exigeait », et de poursuivre cette histoire : « Le sacré noir, étant plus que jamais mal défini, n'a plus à la longue aucun sens. Le domaine du sacré se réduit à celui du Dieu du Bien³... » La notion de « sacré » elle-même, qui était profondément ambivalente (sous la romanité, le terme *sacer* désigne notamment une personne qui a commis un crime contre la cité), est frappée de suspicion et le

1. Cf. M. DOUGLAS, trad., *De la souillure*, op. cit., p. 111 et suiv. M.-Cl. DUPRÉ souligne la difficulté de décrire l'originalité non-occidentale et non-monothéiste du couple ordre/désordre dans « La Fascination du désordre. Un comparatisme décontextualisé », *L'Homme*, 156, 2000, p. 247-258.

2. J.-P. VERNANT et P. VIDAL-NAQUET, *La Grèce ancienne. 3. Rites de passages et transgressions*, Paris, A. Colin, 1992.

3. G. BATAILLE, *Œuvres complètes*, t. X, *L'Érotisme*, [1957], Paris, Gallimard, 1987, p. 118-128, ici p. 121-124. Voir aussi t. VIII, *L'Histoire de l'érotisme*, Paris, Gallimard, 1976, p. 80-81 et R. CAILLOIS, *L'Homme et le Sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 35-72.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

christianisme préfère parler du « saint » qui réduit la notion à son pôle positif¹.

Parmi les rapports ambigus que l'Église entretient avec la transgression, le plus paradoxal est peut-être la reconnaissance d'un désordre positif qu'elle autorisa et encadra – sans jamais l'intégrer à sa doctrine – par le biais de pratiques de bouleversement temporaire, à la fois social, sexuel ou humain : un « sacré de transgression », selon l'expression de Roger Caillois. L'Église participe aux fêtes dites contestataires qui se multiplient dans la seconde moitié du XIII^e siècle et où tout se passe en révoltes autorisées. Les diacres célèbrent les offices à leur façon, substituent les humbles aux puissants, revêtent les vêtements des ordres supérieurs ; on en arrive à s'habiller à l'envers, à se travestir, les chanoines portent des costumes d'homme sauvage et la fête religieuse finit par déborder dans la rue. Des enfants luttent entre eux pour avoir le privilège de décapiter un coq les yeux bandés ; le vainqueur se pare des plumes de l'animal, orne sa coiffure de la tête sanglante et devient le temps d'un instant, un coq et un roi². Distinguons ici encore le christianisme de la société chrétienne. Car si des pratiques rituelles comme le carnaval mettent en scène un désordre positif (purification cathartique, réaffirmation collective de l'ordre par son renversement), la théologie chrétienne ne contient rien de tel.

L'écart entre le discours théologique et la pratique se repère partout dès qu'il est question de transgression. Ainsi, théologiquement, le mal « n'est rien », mais l'usage des images de contre-modèle par l'Église le place *de facto* dans un rapport de symétrie avec le bien. En caractérisant de la même manière les transgresseurs et les saints, les procédés iconographiques, tels que le franchissement de bordures, leur donnent *de visu* un caractère d'exception qui les rassemble. Enfin, la langue elle-même rend compte de cet écart. Le mot *transgression* est certes indissociablement lié au mal et à l'immoral pour notre sens commun comme pour celui des clercs médiévaux, mais à la même épo-

1. Cf. J.-Cl. SCHMITT, « La Notion de sacré et son application à l'histoire du christianisme médiéval », repris dans *Le Corps, les Rites, les Rêves, le Temps*. Essai d'anthropologie médiévale, Paris, Gallimard, 2001, p. 42-52.

2. D. BRUNA, *Enseignes de pèlerinage et enseignes profanes*, Paris, RMN, 1996, p. 297.

MODÈLES, CONTRE-MODÈLES

que, dans la langue du droit coutumier français du XIII^e siècle, *franchir* est synonyme d'anoblir¹ et se trouve positivement associé à des formes de liberté (la franchise, l'affranchi). Ce franchissement positif – une promotion sociale – contredit totalement le sens chrétien de la transgression presque toujours réduit à sa dimension morale négative (le franchissement d'une « frontière morale », *limitem morum* pour parler comme Augustin à propos de l'inceste). Ce décalage entre la « transgression » religieuse et le « franchir » laïc rend compte de l'écart qui a pu exister entre une théologie obnubilée par l'ordre et une société en mouvement, extrêmement plastique.

L'image est un des domaines où apparaît avec le plus d'éclat l'existence contrariée de cette transgression positive médiévale en continuité directe avec les conceptions anciennes. Une telle contradiction ne pouvait pas durer infiniment, elle a fini par devenir une évidence qu'on ne pouvait plus feindre d'ignorer. En 1450, l'archevêque de Florence, Antonin, élabore un travail de « purification » de l'art chrétien dans sa *Summa theologica*. Une représentation telle que la Trinité sous la forme d'un unique corps à trois têtes est mise à l'index au prétexte qu'il s'agit d'un « monstre dans l'ordre de la nature ». Ce sont bien certaines traditions que le prélat condamne et juge contraires à la foi, et non l'audace des peintres de son temps². Cette vision allait lentement s'imposer et l'on chercherait longtemps dans les productions de l'Église aux XIX^e et XX^e siècles quelque chose qui ne soit pas lisse, qui ne soit pas pur.

C'est en fait tout le système que nous venons de décrire, composé d'images du mal et de la vie parfaite, qui est lentement remis en cause. L'efficacité patente des images du mal ou de la transgression était conditionnée par des règles très strictes, car le risque d'un glissement entre la dénonciation d'un acte et son apologie existait toujours. La présence d'images canoniques de la transgression, que nous avons appelées contre-modèles, a permis un temps de contenir ce danger dans des limites acceptables. Mais est-ce l'impact des bouleversements qui affecte l'image depuis la fin du Moyen Âge (le souci du réalisme, la représentation de scènes dans des espaces unifiés par la perspec-

1. *Les Établissements* [dits] *de Saint Louis*, Paris, éd. P. Viollet, 1881-1886, t. I p. 173, t. II p. 253, t. III p. 221.

2. J.-Cl. SCHMITT, « Liberté et normes des images occidentales », *op. cit.*, p. 160.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

tive), ou celui des critiques des réformes, toujours est-il que ces images se raréfient à la fin du XVI^e siècle. Ce phénomène ne se limite pas à l'image, car dans le domaine civil également, le spectacle du mal, celui des condamnés blasphémant en place publique, qui possédait la vertu de ne « montrer que le pouvoir terrorisant du prince », semble devenir dangereux aux yeux de l'institution au cours du XVIII^e siècle. Autour de l'échafaud, la foule ne se presse plus seulement « pour assister aux souffrances du condamné ou exciter la rage du bourreau : c'est aussi pour entendre celui qui n'a plus rien à perdre maudire les juges, les lois, le pouvoir, la religion »¹. Prenant l'aspect d'un carnaval où les criminels sont des héros, les exécutions sont progressivement soustraites au regard de la foule.

Cette remise en cause du contre-modèle dans la longue durée est aujourd'hui presque achevée, et l'ordre officiel, celui de nos codes juridiques ou des missels actuels, ne se sert plus jamais de l'image des actions mauvaises pour définir l'action bonne. À cette lente disparition des images de contre-exemple, il conviendrait sûrement d'associer celle plus tardive et moins spectaculaire des images modèles pour que s'estompent les dernières traces d'un système où les images étaient au cœur du dispositif normatif. En ne s'inscrivant plus dans une division cosmique entre un bien et un mal absolu, la transgression a sûrement perdu une part de son tragique, de son « sacré » dirait Georges Bataille. Mais la disparition de ce statut ancien de la transgression ne saurait être considérée isolément, car avec l'éclatement du cadre rigide qui les contenait, les images de transgression ont aussi changé de mains. Alors que le maniement des images de transgression était au Moyen Âge l'apanage et le privilège des représentants de l'ordre en place, c'est désormais les artistes qui, plus que quiconque, savent exploiter les ressources de signification et d'affectation de telles images.

1. M. FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 73 et suiv.

III

Montages normatifs

L'existence de modèles et de contre-modèles, émanant tous de la norme, trahit un rapport à l'image si différent du nôtre que l'on peine à en saisir la logique. Non seulement l'autorité médiévale a produit des images quasi officielles des bons comportements, mais plus encore, c'est elle qui a commandé les représentations des pratiques qu'elle condamnait le plus. Notre étonnement face à ces images de contre-modèles, parfois assez directes, est dû largement aux contextes dans lesquels on les rencontre : des livres de prières ou des manuels juridiques ; leur équivalent contemporain, dans un code pénal ou dans une Bible actuelle, est inimaginable. Le catholicisme du XXI^e siècle (on pourrait dire la même chose du droit) condamne presque uniquement par le verbe : si l'Église continue de combattre l'adultère ou l'homosexualité, elle ne le fait plus jamais à coups d'images. Mais, peut-être plus que l'existence de modèles et de contre-modèles, c'est leur proximité très fréquente qui trouble. On aurait imaginé que le souci d'ordre qui sous-tend les productions médiévales, donne lieu à une séparation radicale des modèles et des contre-modèles. Pourtant, leurs associations les plus inattendues sont récurrentes. N'est-ce pas en effet notre premier sentiment devant la façade d'une cathédrale ou les chapiteaux d'une église romane ? Un mélange généralisé de vices et de vertus, de saints et de diables, des montages où la luxure voisine avec l'ange. Cette situation a souvent conduit les interprètes à postuler une volonté transgressive de la part des artistes : qui n'a jamais entendu lors d'une visite l'anecdote du sculpteur qui, ne s'estimant pas assez payé par le commanditaire, aurait sculpté de « petites cochonneries » dans les recoins de la cathédrale ?

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

L'iconographie biblique et juridique des mauvais rapports sexuels se prête aussi à ce genre d'interprétation : elle a beau se situer, nous venons de le voir, du côté de la norme, sa présence interpelle l'historien qui y décèle ou veut y déceler un caractère transgressif. La question a été posée à partir des images du *Décret* de Gratien, ce texte fondamental du droit médiéval : « Jusqu'à quel point la représentation de l'ordre peut-elle s'accommoder de l'image du désordre¹ ? » Dans un premier temps, au XII^e siècle, représenter la transgression seule et en bonne place n'aurait pas posé de problème, mais par la suite, son association à l'image du jugement aurait été nécessaire. Une autre solution, apparue à la fin du XIII^e siècle, aurait été de reléguer les images de transgression dans les marges de la page, établissant ainsi deux espaces, dont l'un est « au propre une marginalité » : les images de transgression ayant été jugées dangereuses, le besoin se serait fait sentir de les marginaliser. On peut dès lors se demander dans quelle mesure les images des marges, l'espace marginal lui-même, étaient transgressifs.

Un espace subversif ?

« Si vous voulez plaire à la fois aux enfants de ce monde et aux hommes pieux, brossez le tableau de la volupté, mais n'oubliez pas d'y faire figurer le diable ! » Norbert Elias cite ce mot de Schiller dans le chapitre de *La Civilisation des mœurs* consacré aux relations sexuelles². Il indique que le discours religieux peut être instrumentalisé moralement : le diable ne serait là que pour justifier la présence de textes « moins pieux », pour en atténuer la charge transgressive et pour assurer une condamnation formelle de bon aloi. La maxime ne pouvait qu'être retenue par Elias, puisqu'elle s'accorde parfaitement avec sa vision d'une société médiévale qui vivrait librement et sans contrainte une sexualité, en apparence seulement, hypernormée. On peut

1. R. JACOB, « Peindre le droit ou l'imaginaire du juriste », dans J. Dalarun, dir., *Le Moyen Âge en lumière*, Paris, Fayard, 2002, p. 223-226.

2. Fr. VON SCHILLER, *Kunstgriff*, cité par N. Elias, trad., *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973, p. 284 (éd. originale 1939).

MONTAGES NORMATIFS

ainsi considérer que le discours normatif qui rayonne au centre de la page ne fait que cautionner les saynètes scabreuses qui les entourent. Les images marginales seraient l'expression d'une forme de résistance à la norme, et c'est de cette façon qu'elles auraient été conçues et perçues : les *marginalia* seraient subversives par nature parce qu'elles s'opposent ouvertement à la norme édictée au centre. Ce modèle interprétatif ne résiste cependant pas à l'analyse. L'exploitation par Elias de la formule de Schiller peut être renversée pour expliquer tout autrement la présence d'éléments profanes au cœur des textes religieux : si vous voulez plaire aux hommes pieux et aux enfants de ce monde, brossez le tableau de la norme, mais n'oubliez pas d'y faire figurer la volupté. Le problème est ici celui de l'association d'éléments iconographiques disparates, de la coexistence de deux registres opposés.

En historien de l'art, Meyer Shapiro considérait les images marginales comme le fruit des pulsions inconscientes réprimées par la morale, avant de les comparer aux « griffonnages dont les étudiants remplissent machinalement leurs cahiers¹ ». Mais Michael Camille, notamment, a montré que les images marginales, produites dans le courant du XIII^e siècle et disparaissant vers la fin du siècle suivant, ne sont ni un résultat aléatoire, ni le lieu autorisé des fantasmes. Ces images présentent des liens de sens avec le reste de la page (images et textes) et doivent être comprises dans une dialectique d'ensemble : les scènes grotesques et crues, les monstres et autres grylles qui habitent les marges participent au discours dominant qui s'exprime dans le texte et dans les miniatures « sur lesquels ils peuvent “jouer” sans jamais prendre leur place² » (fig. 17). Les figures marginales s'inscrivent sur les réglures du parchemin et des manuscrits restés inachevés, ce qui montre qu'ils font partie intégrante du programme iconographique soigneusement élaboré par l'imagier et par le commanditaire de l'œuvre. Ces deux univers – du centre et de la marge – sont effectivement faits pour aller ensemble. Mais à quelles conditions ?

1. M. SHAPIRO, « On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art », dans *Romanesque Art*, Londres, Chatto-Windus, 1977, p. 1-25.

2. M. CAMILLE, trad., *Images dans les marges*, Paris, Gallimard, 1997, p. 64.



MONTAGES NORMATIFS



17 et 17b. Centre (texte, lettrine) et marges, caricature de Renaud de Bar (détail, marge inférieure), *Psautier de Renaud de Bar*, Champagne, vers 1300-1305. Verdun, Bibliothèque municipale, ms. 107, f. 1

Les images marginales se déploient dans de riches manuscrits et restent invisibles à la majorité. Les garants de l'ordre étaient ainsi les seuls à pouvoir jouir des subversions dont ils étaient les commanditaires¹ ; ils étaient le seul

1. J.-Cl. SCHMITT, « L'univers des marges », dans P. Dalarun, dir., *Le Moyen Âge en lumière*, op. cit., p. 329-361 et 389, ici p. 359.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

public de leur propre caricature. Cette exclusivité permet d'accueillir sans risque les images *a priori* les plus transgressives qui sont celles qui dénoncent explicitement l'autorité en place. L'évêque de Metz, Renaud de Bar, est ainsi caricaturé sous la forme d'une bestiole entre chien et poisson dans la marge inférieure gauche de la première page de son propre psautier¹ (fig. 17). L'autodérision est elle-même de façon générale un plaisir et une permission d'initiés : rire de ses défauts entre amis est non seulement possible mais renforce la cohésion d'un groupe autour de valeurs communes. Expression identitaire à dimension ludique, ces images, dans leur usage et leur fonction, restaient inoffensives. Cependant, ce jeu n'est pas complètement innocent. Par le biais de l'humour, la norme est rappelée et mise à distance dans le même mouvement. Si l'on suit Hans Peter Duerr, il appartiendrait à ceux qui édictent et objectivent les normes de pouvoir le mieux s'en détacher². Cet humour aurait donc eu une portée libératrice que seule la minorité concernée pouvait se permettre. La justice elle-même participait à ce mouvement d'autocritique, en produisant de nombreuses images dénonciatrice de ses dysfonctionnements ; ce faisant, elle déjouait la dénonciation externe en s'appropriant la satire : dans ses œuvres au service de l'ordre, elle trouvait naturel d'inclure son propre désordre³.

L'explication sociologique – privilège d'une minorité, conscience aiguisée de la norme chez les élites, etc. – ne saurait cependant assurer complètement le caractère non transgressif de toutes les images « marginales ». Car ce qui est vrai pour l'autocritique ne l'est pas pour l'obscène. Les images qui le mettent en scène ne se déploient pas uniquement dans les livres réservés à une minorité ; on les rencontre aussi à l'extérieur et à l'intérieur des édifices religieux, aux façades, portails, piliers, chapiteaux et jusque sur le mobilier : elles embrassent tout le domaine du visuel et s'exposent au regard public.

1. Plusieurs éléments nous poussent à penser qu'il s'agit en effet du destinataire : la créature est mitrée et tient un livre, il s'agit du premier folio de l'ouvrage, et les armoiries représentées juste au-dessus de l'hybride sont celles de la maison de Bar.

2. H. P. DUERR, trad., *Nudité et pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, Paris, MSH, 1998.

3. Cf. R. JACOB, *Images de la justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Âge à l'âge classique*, Paris, Le Léopard d'or, 1994, p. 154-164.

MONTAGES NORMATIFS

L'univers caustique des marges emprunte volontiers au registre de l'obs-cène. En regard de textes sacrés, cette obscénité peut être perçue comme blasphématoire. Or, la juxtaposition de registres à ce point contraires n'est manifestement pas transgressive au Moyen Âge (du moins pas dans sa conception), car cette juxtaposition des images marginales et du centre est ordonnée, organisée, hiérarchique : c'est dans cette répartition qu'il faut en effet chercher la raison principale du caractère non transgressif des pires contraventions. La spatialisation entre un discours parodique marginal et le discours normatif central est en soi signifiante. C'est dans l'espace marginal – pour les manuscrits du *Décret* de Gratien étudiés par Robert Jacob – qu'on aurait décidé de rejeter la représentation du crime. Cet espace est tout désigné pour la transgression, en opposition au centre où règne la norme et où elle doit régner seule. Cette distribution permet une hiérarchisation spectaculaire de la norme et de sa transgression. La marginalité désigne alors la transgression en tant que telle. Les transgressions comportementales qu'elle comporte sont parfois si éclatantes qu'elles finissent par se désigner comme transgressions et donc par se désarmer. La hiérarchisation morale qui s'opère dans la page rappelle le statut respectif de ce qui transgresse et de ce qui est moralement éminent. La marge participe à l'effort de clarification normative : désignant la transgression, elle la dénonce et, ce faisant, elle l'intègre dans un discours normatif globalisant. Ce joli tableau devra être nuancé, mais jusqu'ici il est évident que le cloisonnement induit par la hiérarchie et l'identification claire des registres assure un dialogue non scandaleux.

Il faut tout d'abord noter que cette division générale de l'espace entre « centre » et « marges » est moins brutale qu'il peut paraître au premier abord. Elle se double en effet d'une série de moyens formels qui atténuent les écarts entre des images que tout oppose, et permettent ainsi des associations *a priori* délicates. À la manière des deux rideaux écartés qui, dans les images du rapport sexuel, permettent de montrer de manière euphémique ce qui ne peut être représenté, les marges font appel à la métaphore : l'homosexualité pourra ainsi être évoquée par le postérieur en forme de visage à la gueule béante. Et le sexe féminin est fréquemment représenté sous l'espèce de petits lapins espiègles par l'homonymie du mot « conin » en ancien français, entre le sexe de la femme et le lapin (*cuniculus*) : la domination physique

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

et symbolique négative de la femme sur l'homme sera alors représentée par de joyeux lapins debout sur le dos de mâles soumis. Une certaine décence règne aussi dans les marges : les créatures nues sont capables d'improbables contorsions pour cacher leurs parties génitales ; un unique vêtement de tête ou des chaussures soulignent la « nudité », mais la nudité sexuelle reste cachée ; tandis que celle du singe ou du chien est plus visible : une solution pour exprimer l'obscène « d'une manière convenable¹ » ? Les sexes des humains ne sont pas nombreux dans les images « centrales », et les scènes de déviance sexuelle n'accompagnent jamais, à notre connaissance, un texte traitant des plaisirs ou des errances de la chair : elles sont au contraire toujours au service d'autres discours, fonctionnant en contrepoint². L'association procède par décalage, elle ne fait pas travailler les images et les contextes sur le même plan. Le registre grivois semble même d'autant plus explicite qu'il se rapporte à un contexte où les enjeux érotiques sont absents : paradoxalement, mais conformément à ce mouvement de différence de niveaux, ce sont dans les livres de prières les plus dévots que se trouvent les images les plus osées.

Mises *sur le même plan*, les associations les plus délicates perturberaient l'organisation symbolique et morale du monde, alors que *hiérarchisées*, elles travaillent pour la loi. Le feuillet 126 du *Livre d'heures à l'usage de Thérouranne* est enluminé avec une lettrine figurant le Christ sur son chemin de croix (fig. 18) ; dans la marge inférieure, un homme, muni d'un arc, vise un lapin. Si l'on se rappelle que les lapins signifiaient le sexe féminin et si l'on considère que cette image n'a rien de réaliste (on ne chassait pas le lapin à l'arc), son caractère métaphorique, sexuel, laisse peu de doute. On ne peut pas dire que la coexistence sur la même page des derniers moments du Sauveur et d'un chasseur de « con » aille de soi ; mais la composition sépare si bien les univers « profane » et « sacré » qu'il faut admettre qu'il n'y a là aucun brouillage,

1. Comme le suggère J. WIRTH, *L'Image médiévale. Naissance et développements (VI-XV^e siècles)*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 277.

2. Br. ROY a parfaitement montré que l'obscénité et l'érotisme sont au Moyen Âge les registres privilégiés de l'équivoque : « L'Obscénité rendue courtoise » (p. 75-87) et « Les Voies de l'humour érotique » (p. 89-100), dans *Une culture de l'équivoque*, Paris, Champion, 1992. Du même auteur, « L'Humour érotique au XV^e siècle », dans Br. ROY, dir., *L'Érotisme au Moyen Âge*, Paris-Montréal, L'Aurore, 1977, p. 153-171.



18. Chemin de croix et « chasseur ». *Livre d'heures à l'usage de Théroouanne*, Artois, vers 1280-1290. Marseille, Bibliothèque municipale, ms. 111, f. 126.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

aucune transgression des catégories entre les deux figures. Si les deux images avaient coexisté au sein même de la lettrine, si le chasseur avait poursuivi ses lapins aux pieds de Jésus, l'effet eût été certainement transgressif. Or ce type d'image ne se rencontre pas au Moyen Âge.

Plusieurs siècles avant que l'Église ne produise des textes sur la décence des images, celles-ci se sont structurées de l'intérieur, implicitement. La création d'un espace marginal spécifique où le contre-exemple pouvait s'exhiber sans retenue n'est pas un hasard : elle s'inscrit dans un mouvement global de rationalisation de la création. Ce que Panofsky et Bourdieu appelaient la « pensée scolastique »¹ des XII^e-XIII^e siècles s'exprime en pratique comme un des moments classificatoires les plus intenses que l'Occident ait connu, avec ses bestiaires qui décrivent tous les animaux de la terre, avec ses grandes encyclopédies qui tentent une présentation globale des savoirs, ou avec les multiples taxinomies de plus en plus fines, celle des vices et des vertus ou celle des péchés et des peines infernales. Les figures du bien et du mal qui ont coexisté un temps sur les mêmes chapiteaux, dans les mêmes espaces sont de plus en plus séparées, cloisonnées. La structure hiérarchique du feuillet enluminé est si efficace qu'elle a permis des associations (comme celle du « chasseur » et du Christ) dont l'audace ne laisse pas d'étonner. Dans le même temps, il faut bien convenir que, s'il existe des analogies entre centre et marges, même les plus étranges d'entre elles n'ont rien de surréaliste ou de mystique au sens d'André Breton, selon lequel les analogies transgressent « les lois de la déduction pour faire appréhender à l'esprit l'*interdépendance* de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose *a priori* à ce que toute espèce de pont soit jeté² ». Les associations « marginales » mettent en regard deux mondes que tout oppose, mais elles insistent sur les différences et non pas sur leur interdépendance. Dans un sens, c'est justement le rôle des marges que de créer une claire

1. E. PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. et postface de P. Bourdieu, Paris, Minuit, 1967.

2. A. BRETON, « Signe ascendant » [1947], dans *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, 1968, p. 9. Nous soulignons.

MONTAGES NORMATIFS

distinction entre ce qui est « sacré » et ce qui relève du « profane » : entre la norme et sa transgression. Les analogies surréalistes créent de la transgression en associant deux mondes séparés, alors que les images médiévales remettent, à chaque page, les mondes à leur place, les maintiennent toujours dans leur espace respectif.

Seule l'abolition de hiérarchie entre marges et centre, c'est-à-dire l'intimité d'éléments disparates, rendrait incertaines les frontières entre les catégories, brouillerait leur lisibilité, ébranlerait l'ordre. La transgressivité dépend toujours d'une mise en relation, d'un *montage* entre une image et un regard, une image et une autre image, une figure et une autre figure, une image et un environnement. Le montage s'oppose au mélange¹ ; c'est pourquoi même les hybrides les plus anomiques, dont le mélange constitutif conduit à la création d'une nouvelle catégorie, sont finalement plus moraux que choquants ou subversifs. Les montages dans les pages des manuscrits médiévaux sont normatifs car ils sont hiérarchisés, et leur ordre est signifié par une organisation spatiale, soutenue sur le plan symbolique². Plus le clivage entre les deux termes du montage est fort, en d'autres mots, plus ils sont distingués et hiérarchisés, plus une transgression peut être représentée sans être transgressive.

Images taboues

Cette opposition hiérarchisée entre « centre » et « marges » reproduit en quelque sorte la différence qu'il peut y avoir entre un ordre idéal et un monde vécu. Au sein de la page semblent coexister (au centre) un ordre normatif et (dans les marges) un ordre qui prend en charge le désordre à son niveau le

1. Cf. G. DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance informe...*, *op. cit.*, p. 281-282.

2. Les conclusions de J. BASCHET sur l'iconographie de Satan convergent : « Satan ou la Majesté maléfique », dans N. Nabert, dir., *Le Mal et le Diable. Leurs Figures à la fin du Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 1996, p. 193-195 et « Satan, prince de l'enfer : le développement de sa puissance dans l'iconographie italienne (XIII^e-XV^e siècles) », dans E. Corsini et E. Costa, dir., *L'Autunno del Diavolo. « Diabolos, Dialogos, Daimon »*, Milan, Bompiani, 1990, p. 386-388.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

plus ordinaire. Si le centre est cet ordre exemplaire, constitué d'autorités et de figures auxquelles le lecteur doit accorder toute son attention, ce même lecteur ne doit pas perdre de vue pour autant les réalités qui se donnent à lui dans les marges et qui ne se réduisent pas aux comportements condamnés. C'est tout un environnement silencieux ou bruyant qui, dans les marges, s'offre à sa contemplation, de sa propre culture matérielle (instruments de musique, jeux, outils professionnels) à la faune et la flore. Un régal pour l'érudit qui sait y reconnaître au besoin le merle et l'ancolie. Le regard que l'homme porte sur lui-même et sur la Création y est souvent comique, ironique ou humble, l'incorrection est là souvent dédramatisée et les horreurs n'y sont pas terrifiantes ; dans ce monde qui a sa rationalité, les monstres eux-mêmes ont leur place comme autant de signes de la colère divine incitant au repentir, au même titre que les catastrophes naturelles.

Néanmoins, le miroir de la comédie humaine a ses limites. On se demande toujours quelles formes de vie s'agissent, quels dévoiements se montrent dans cette région de la page ; on se demande moins quels comportements, quels êtres ne s'y trouvent pas, ou quasiment pas. Cette question a peu de sens pour les images centrales dont l'iconographie est soumise à des programmes plus contraignants et répétitifs (scènes bibliques...). C'est au contraire dans les marges, où l'image paraît plus libre, que la société médiévale a le plus de chance de s'avouer. La relative liberté de cet espace visuel donne d'autant plus de poids à ce que l'on n'a pas pu ou voulu représenter. En repérant les absents, on réalise combien cet univers est idéologique et combien on ignore sa spécificité en s'en tenant au seul catalogage des mille petits défauts humains qu'on y découvre. Rechercher les zones grises, c'est identifier les images dont la présence serait gênante. Quelles sont ces images taboues, qui sont en propre des images transgressives ?

Les musulmans sont fort rares dans les marges en tant que personnages, si l'on considère leur présence dans les images centrales qui mettent en scène par exemple les croisades. Cette rareté est d'autant plus remarquable lorsqu'on tient compte de l'actualité de guerre sainte et de la place qu'occupent les musulmans dans l'imaginaire négatif des chrétiens d'Europe. Lorsqu'on note leur présence dans les marges, elle s'explique généralement par des facteurs extérieurs, contextuels ou biographiques, comme pour le livre de

MONTAGES NORMATIFS

prières de Geoffroy Luttrell, lié à la Terre sainte¹. Sans doute cette absence dans les marges des ennemis de la foi est-elle à la hauteur de la peur qu'ils suscitaient dans l'imaginaire de l'époque. Leur présence au sein des marges aurait été transgressive à hauteur de leur transgression de l'ordre chrétien. De la même façon, les Mongols ou Tartares sont pratiquement absents des marges alors que – et donc parce que – le danger qu'ils représentent est bien réel à partir du premier tiers du XIII^e siècle, et ils tiennent effectivement la pire des places dans l'imaginaire exotique du chrétien, comme païens anthropophages.

Les juifs sont un peu moins rares dans les marges et la différence est sans doute là : l'Islam et les Mongols demeurent de véritables menaces, malgré l'optimisme de la conversion ; les juifs, contrairement aux musulmans (pour tant plus nombreux que les juifs dans certaines régions d'Europe), restent les témoins de la Passion du Christ et servent de contre-exemples. Ainsi, les ennemis de la chrétienté apparaissent peu dans les marges en tant que personnes ; en revanche, leurs attributs fourmillent : chapeaux traditionnels juifs, turbans, cimenterres, traits ethniques caricaturaux servent à former les hybrides pour les charger négativement. Cet emploi attributif du « juif » ou du « Noir » qualifie d'autant mieux l'espace marginal comme un espace mental : compte tenu des limites du rapport à l'autre, l'étranger n'a sa place dans les marges que sous un mode « pittoresque ». Si les formes venues d'Orient fascinent et participent à l'ornementation des livres de prières, les hommes qui les ont conçues, les Orientaux, n'y ont pas leur place. L'imaginaire du quotidien véhiculé par les marges ne semble figurer les angoisses et les haines qu'à un certain degré.

La quasi-absence des « marginaux » géographiques, religieux, culturels et sociaux renforce l'idée que les marges fonctionnent comme une vision « idéalisée » d'un quotidien profane. La partition entre centre et marges véhicule une vision caricaturale et confortable du monde, qui évite soigneusement les

1. *Psautier Luttrell*, diocèse de Lincoln, vers 1325-1335. Londres, British Library, Add. MS 42130. Au folio 82, un chevalier aux armes d'Angleterre tournoie avec un chevalier maure ; au folio 83 verso, un cavalier noir enturbanné pique un dragon ; au folio 152, il y a un Noir nu, et au 157 des étrangers, dont un homme de Tyr et un Éthiopien.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

tabous et les situations trop ambiguës. Tout ce qui est accepté comme des contre-modèles de la société chrétienne se retrouve bon gré mal gré dans les marges. Mais tout ce qui fond sur elle de l'extérieur, comme l'avancée mongole, et tout ce qui, en elle, menace ses fondements, comme l'hérésie, gêne. Ce sont ces images-là qui sont les plus transgressives : elles existent mais elles n'accèdent pas à un autre médium que l'esprit. Entre modèle et contre-modèle, centre et marges, le réel est radicalisé dans une série d'oppositions tranchées, au mépris des positions intermédiaires. Les réalités sont classées et purifiées, pour mieux correspondre à l'ordre légitime du monde. Les individus de mauvaise vie, jongleurs, ivrognes ou autres, servent plus aisément de contre-modèles, et sont donc davantage représentés que l'hérésie et les usages « superstitieux » ou « magiques » du christianisme, continuellement combattus par les prédicateurs. Il en va de même pour la représentation de la société dans les marges qui se réduit le plus souvent au binôme noblesse/paysannerie, en ignorant le monde grandissant des citadins et des commerçants, ce que l'on peut appeler hâtivement la « bourgeoisie ». Dans cet univers simplifié, catégorisé à l'extrême, les questions délicates sont souvent déplacées. Ce qui inquiète le plus les curés et les puissants n'est pas en réalité ce qui est le plus représenté dans les marges.

Les marges avec le centre

Marges et centre sont incontestablement des espaces différents, mais ils ne s'opposent pas. Ils entretiennent un dialogue formel et sémantique au niveau de la composition et dans l'esprit de celui qui lit et regarde. Ces deux espaces appartiennent bel et bien au même projet, au même regard de la page. Le livre les contient même dans des proportions parfois inversées, au point que certaines pages sont pour ainsi dire *marginalisées*. Si le spécialiste répète que la marge, par rapport au centre, est le lieu par excellence de la créativité, du sens diffus et de l'imagination galopante, c'est qu'en effet le mode de production et le contenu de ces images sont chevillés à une vision ordinaire du monde. Si ce monde des marges est effectivement accepté et commandé, c'est parce que les marges avec le centre répondent à un rapport

MONTAGES NORMATIFS

au monde, dont le mépris serait aussi ruineux que la louange exclusive des réalités célestes. Il serait ainsi réducteur de voir dans les marges un cadre qui enfermerait le centre. Si cadre il y a, ce serait plutôt à la manière d'une exégèse encadrant un texte source et suivant un modèle d'ouverture et de foisonnement.

L'analyse d'une double page d'un manuscrit comme celui des *Rothschild Canticles* (fig. 19) permet de prendre la mesure de la richesse et du nombre de ces liens. Dans cet extraordinaire recueil de visions mystiques, les possibilités semblent infinies. Un premier lien associe le texte sacré et l'image en pleine page qui lui fait face. L'étrange fontaine renvoie visiblement aux deux premiers mots de la prière : *fons ortorum*, « source des jardins ». Autre interaction : le personnage représenté au cœur du texte désigne de la main les mots *humane vite*, « vie humaine ». Autre lien, cette fois entre ce personnage et la marge : un hybride aux pattes chevalines et aux oreilles immenses le regarde avec inquiétude. De marge à marge : un hybride fait fuir d'une grimace un être à la coiffe féminine. De la marge au texte : on peut supposer que la poursuite désordonnée de ce couple hybride renvoie aux mots « je verserai sur eux du vin et de la boisson » (*stillabo super eos vinum inebrietatem*). Ce sont des liens intertextuels au sein d'une seule double page. On pourrait encore prendre en compte les jeux des correspondances à travers le manuscrit. Mais ce n'est pas tout, car le texte lui-même s'inscrit dans cette logique ; chacune des prières est en fait composée d'un montage de fragments issus de sources variées. La méditation qui nous occupe est ainsi constituée d'adaptations de fragments issus du *Cantique des cantiques*, du livre de *Michée* (pour la phrase citée plus haut), des *Psaumes* de Joël, de la première *Épître aux Corinthiens*, du *De Genesi ad litteram* d'Augustin et d'une antienne¹, des textes souvent connus par cœur par les lecteurs. Ici, chaque phrase convoque un univers singulier qui contamine la phrase qui suit et celle qui précède. On peut concevoir l'effet général de ce procédé en imaginant un poème ou une « installation » contemporaine composée de fragments de chansons populaires, d'images d'archives et de slogans publicitaires.

1. J. F. HAMBURGER, *The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1990. p. 181.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE



19. Hypermédia. *The Rothschild Canticles*, style franco-flamand, vers 1300. New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ms 404, f. 33v-34.

Ce caractère de la page médiévale sur lequel nous voulons insister a été théorisé récemment sous le vocable d'hypertexte, ou plus exactement d'hypermédia. Il correspond pour une très large part au type de lecture que nous expérimentons chaque jour sur Internet. Dans cette organisation, la profusion rhizomatique des liens multiplie les lectures possibles et laisse une grande liberté de choix au lecteur¹. Ce dernier, autant que l'auteur-compilateur, recrée à chaque lecture le texte en fonction de ses affinités et de son besoin. La profusion des liens inter et hypermédia – images, gloses, textes – multiplie

1. J. CLÉMENT, « Du texte à l'hypertexte : vers une discursivité hypertextuelle », dans *Hypertextes et hypermédiat. Réalisations, outils et méthodes*, Paris, Hermès, 1995, p. 266. Pour toutes ces remarques, nous remercions Arnaud Lambert, homme de la réticule, pour son aide et ses critiques précieuses.

MONTAGES NORMATIFS

les agencements et par conséquent les occurrences de montages, d'associations d'images potentiellement transgressives. Le lecteur perd beaucoup de sa liberté lorsque ce type de fonctionnement disparaît à la fin du Moyen Âge, au profit d'une lecture beaucoup plus « linéaire », verticale et imposante, où l'œil n'a désormais plus qu'un parcours possible, de gauche à droite et de haut en bas. On peut se demander ce qui a provoqué une telle restriction, un tel contrôle du regard : la technique de l'imprimerie, peut-être ? À moins que la cause ne soit plus « catégorique ».

Nouveau territoire du sacré

Dans de belles pages, Michael Camille insiste sur les différents bouleversements – esthétiques, moraux, technologiques – qui ont conduit à l'abandon des marges¹. Le mouvement iconoclaste et l'austérité doctrinaire de la Contre-Réforme jouent un rôle important dans cette disparition, tout comme les cadres d'imprimerie qui imposent des zones vierges autour du texte. Mais cela ne suffit pas à expliquer ce qui ressemble à une expurgation. Car dès la moitié du XIV^e siècle, les marges se vident de leur contenu pour tendre vers de véritables cadres constitués de parterres de fleurs aux essences diverses (fig. 14). L'imprimerie ou la position rigoriste du concile de Trente, séparant strictement le profane et le sacré, ne fait, à notre sens, que confirmer un bouleversement idéologique plus ancien : la « mort » des marges gothiques met en évidence un tournant sociétal qui précède de cent cinquante ans au moins les manifestations les plus explicites de ce changement. À la Renaissance les formes des *marginalia* se retrouvent parfois dans les décors à grotesques², mais les liens au sein de la page entre siècle et *historia*, profane et sacré, centre et marges, texte et images, ont depuis longtemps presque entièrement disparu.

Dès la seconde moitié du XIV^e siècle, les *marginalia* disparaissent en effet

1. M. CAMILLE, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Paris, Gallimard, 1997, p. 211-221.

2. Ph. MOREL, *Les Grotesques. Les Figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997, p. 1-18.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

des livres et, avec elles, des modes de lire et de voir du sens. Mais à ne considérer que les manuscrits, on oublierait qu'au même moment, du XIV^e au XVI^e siècle, des thèmes tout aussi crus sont de plus en plus représentés sur les pinacles des cathédrales, les gargouilles¹ et les miséricordes (rabats des stalles sur lesquels les moines peuvent s'appuyer en conservant la station verticale²). En outre, ce déplacement du discours parodique est contemporain du phénomène de grande ampleur qu'est la production toujours plus massive et incontrôlée d'écrits et d'images, de façon manuelle d'abord, puis mécanique avec la xylographie et l'imprimerie. Cette première démocratisation de l'image et du livre bouleverse les usages, et peut-être faudrait-il chercher ici la cause du décalage chronologique observé entre les différents médiums en ce qui concerne la présence de l'obscène. La disparition des thèmes grivois des *marginalia* est sans doute davantage la conséquence d'un changement du rapport à la lecture que celle de l'évolution des modes de la représentation. Diffusés au-delà du cercle restreint de l'aristocratie et du clergé, les manuscrits sont de plus en plus lus par des hommes dont les intentions ont pu paraître suspectes. Cette inquiétude est d'autant plus forte que la lecture, autrefois collective et orale (l'absence de ponctuation, notamment, pousse à lire à voix haute), est désormais privée et silencieuse. Dans l'intimité, un lecteur peut se permettre un sarcasme, un fantasme qu'il n'aurait forcément pas pu exprimer en public³. Avec ce changement de régime de lecture, c'est aussi la possibilité d'un usage pornographique des images de transgression qui apparaît.

Osons une hypothèse. Elle n'est pas simple à étayer dans la mesure où l'absence de textes normatifs sur l'image caractérise le Moyen Âge occidental. L'espace central et celui des marges, les catégories du « sacré » et du « profane » ont beau être bien distingués et hiérarchisés dans les manuscrits à *marginalia*, la diffusion de la lecture silencieuse impose une redéfinition de la norme. Cette nouvelle pratique remet en cause des distinctions jusque-là

1. P.-O. DITTMAR et J.-P. RAVAUX, « Signification et valeur d'usage des gargouilles : le cas de Notre-Dame de l'Épine », dans J.-B. Renault, éd., *Notre-Dame de l'Épine 1406-2006. Actes du colloque international. L'Épine-Châlons 15 et 16 sept. 2006*, t. II, 2008 (*Études marnaises*, t. CXXII).

2. E. C. BLOCK, *Corpus of Medieval Misericords. France*, Turnhout, 2003.

3. P. SAENGER, « Silent Reading. Its Impact on Late Medieval Script and Society », *Viator*, 13, 1982, p. 412.

MONTAGES NORMATIFS

efficaces et peut investir d'une signification nouvelle certaines images dont le rôle était auparavant bien défini. La possibilité inédite d'une lecture ironique ou pornographique d'images profanes, en lien avec un contenu sacré, confère un potentiel « transgressif » à une association traditionnelle. De fait, c'est bien par les manuscrits qu'a commencé la séparation radicale des deux univers. Dans un premier temps, l'Église a exclu (implicitement) l'association profane/sacré du champ privé, pour la limiter aux lieux de culte publics : une façon de s'assurer du bon usage des images. Les scènes scabreuses des miséricordes du genre de celles que l'on trouve à Avilly-Saint-Léonard, où un enfant nu tire un étron du postérieur d'un hybride, étaient doublement neutralisées : elles étaient désignées comme explicitement négatives par leur position sous les fesses des chanoines ; elles sont de plus ainsi exposées au cœur de l'institution ecclésiale, et le regard porté sur elles était forcément collectif, voire coercitif. Cet emplacement rend aussi plus aisé le commentaire de ces images par les cadres de l'Église et la préservation de leur sens initial. Le danger éventuel que représentaient de telles images pour l'institution était désamorcé. Il semble même que plus tard l'œil public ait été suspecté.

Les recommandations du concile de Trente (qui finit en 1563) opèrent une séparation radicale entre le profane et le sacré ; les deux univers doivent être séparés de façon absolue :

Dans l'invocation des saints, la vénération des reliques et le saint usage des images, [...] on évitera enfin tout ce qui n'est pas conforme à l'honnêteté : de manière que dans la peinture, ni dans l'ornement des images, on n'emploie point d'agrèments, ni d'ajustements profanes, et affectés, et que l'on n'abuse point de la solennité des fêtes des saints, ni des voyages que l'on entreprend, à dessein d'honorer leurs reliques, pour se laisser aller aux excès, et à l'ivrognerie, comme si l'honneur qu'on doit rendre aux saints, aux jours de fêtes, consistait à les passer en débauche et en dérèglements. Les évêques enfin apporteront en tout ceci, tant de soin, et tant d'application, qu'il n'y paraîtra ni désordre, ni tumulte, ni emportement ; rien enfin de profane, ni de contraire à l'honnêteté, puisque la sainteté convient à la maison de Dieu¹.

1. *Le Saint-Concile de Trente œcuménique et général célébré sous Paul III, Jules III et Pie IV, souverains pontifes, nouvellement traduit par M. l'abbé Martial Chanut*, Paris,

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

Le concile impose désormais de délimiter et de reclasser soigneusement les lieux et les images qui appartiennent au sacré et ceux qui relèvent du profane, pour éviter toute confusion. Les images ne sont évidemment pas les seules concernées par cette ligne de partage. C'est l'ensemble des aspects désordonnés et transgressifs (le « sacré de transgression » : l'excès, l'ivresse), souvent associés aux fêtes religieuses, qui est condamné. La transgression positive n'a décidément pas de place avouée dans la cosmologie chrétienne.

La formalisation de la séparation des univers n'est bien sûr pas homogène : d'une part, le mouvement a pu apparaître beaucoup plus tôt dans certaines régions, comme dans l'ouest de la France ; d'autre part, les critères du clivage évoluent au cours du Moyen Âge. Dans un premier temps, le *Synodale de l'Ouest* (1216-1219) comprend le canon suivant :

Les statues abîmées par la vétusté ou les linges sacrés déchirés (et devenus inutilisables aux saints usages) doivent être brûlés en lieu propre et les cendres cachées le long de la paroi de l'église, car autrement ceux qui les verraient pourraient s'y tromper¹ (canon 27).

L'intention est là, il ne faut pas qu'il y ait de « mauvaises » images dans les églises. Mais, comme souvent à l'époque, la convenance n'est pas une question de pudeur : ce qui convient à l'Église est l'objet qui a une belle forme, qui est propre et intègre. De nombreux textes définissent ainsi ce qui est décent (*decent*) comme ce qui possède un *decorum* à la hauteur du lieu à honorer. Au début du XIV^e siècle, sous l'influence de statuts anglais, ce même canon est prolongé lors d'un concile à Bayeux :

S'il est des images dans un monastère ou un autre lieu saint, ou dans la maison des clercs, qui peuvent inciter à la lascivité, elles seront enlevées sans perdre

1674, xxv^e session, « De l'invocation, et de la vénération des saints ; de leurs reliques et des saintes images », p. 364. L'extrait est ici transcrit en français moderne.

1. *Les Statuts synodaux français du XIII^e siècle*, t. 1. *Les Statuts de Paris et le Synodale de l'Ouest : XIII^e siècle*, Paris, éd. et trad. O. Pontal, 1971.

MONTAGES NORMATIFS

de temps, et si elles ne sont pas enlevées comme il est convenu, nous interviendrons avec fermeté¹ (canon 28).

Contrairement à son statut précédent, le regard n'est plus seulement appréhendé comme ignorant, il est également suspect. Ce n'est pas un hasard si ce canon insiste sur le monastère et sur la maison des clercs : ce sont des lieux clos, soustraits aux regards contraignants de l'espace public. Et c'est précisément parce qu'il s'agit de lieux quasi privés, que certaines images, plutôt que d'y susciter la dévotion, risquent d'« inciter à la lascivité ». Dans le temps qui sépare les deux textes, un changement du régime de la décence a eu lieu mais aussi un regain d'attention à la nature des lieux où se trouvent les images. Avant cette date, on connaît certes la condamnation des images monstrueuses dans les monastères par Bernard de Clairvaux. Mais cette préoccupation relative aux lieux d'exposition des images n'avait encore jamais eu la dimension législative et la portée générale que lui donne le concile de Bayeux. Le raisonnement du cistercien dans son *Apologie à l'abbé Guillaume* rédigé vers 1223-1225 est identique à celui du canon 28. Il dénonce les images des monstres ridicules et à la « belle difformité » (*formosa deformitas*) qui se trouvent « dans les cloîtres² », parce qu'elles ne conviennent pas à la contemplation méditative des frères. Si leur vue aide à l'édification des simples fidèles, si la jouissance sensible peut exciter la piété commune, si les spectacles colorent religieusement l'esprit, ils ne sauraient être un chemin de perfection. Dans ce qui reste comme une des plus fameuses condamnations médiévale concernant des images, ce n'est finalement pas telle ou telle représentation qui est condamnée mais bien sa présence dans un lieu inconvenant, autrement dit son inadéquate visibilité.

Le travail de séparation s'exprime à grande échelle, dans cette œuvre fondamentale pour la réglementation des images qu'est le *Traité des saintes images*³ (1570). Son auteur, Jean Molanus consacre plusieurs parties de son

1. *Ibid.*, t. 5, *Les Statuts synodaux des anciennes provinces de Bordeaux, Auch, Sens et Rouen : fin XIII^e siècle*, Paris, éd. J. Avril, 1995.

2. BERNARD DE CLAIRVAUX, *Apologia ad Guillelmum abbatem*, XII, 28-29 (*Sancti Bernardi opera*, III, Rome, 1963, p. 106).

3. JEAN MOLANUS, *Traité des saintes images*, Paris, Éd. du Cerf, 1996, trad. vol. I, p. 243.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

ouvrage au bon placement des images. Les titres sont éloquentes : « Que rien de profane ne doit être mêlé aux images sacrées, ni dans les églises, ni dans les monastères » (chap. 38), « Qu'il faut tenir compte de la nature du lieu où l'on place les images » (chap. 44). Il s'agit chaque fois de préciser la place convenable des objets, afin d'éviter un *montage situationnel* inadéquat, c'est-à-dire la mise en relation problématique d'un objet et d'un environnement. Un racisme sociologique vient souvent justifier une telle méticulosité : « Il ne faut pas exposer d'images qui donnent aux gens sans instruction l'occasion d'une erreur dangereuse » (chap. 23). Les recommandations prennent des allures de litanie : « Il ne faut pas représenter dans les églises des récits profanes : c'est une coutume des païens que les chrétiens doivent repousser » (chap. 38), et Molanus cite Ambroise Catharin pour indiquer que « ce qu'il y a de pire dans notre époque, ce sont les peintures choquantes qui se trouvent dans les grandes églises comme dans les petites chapelles » (chap. 42), ou dénonce l'empereur Sévère qui « dans son laraire avait placé les statues du Christ et d'Abraham parmi les faux dieux » (chap. 44). Les images profanes ne sont choquantes qu'en fonction du lieu où elles évoluent et que dans leur rapport avec d'autres images. La transgression toujours possible n'est pas une propriété intrinsèque de l'image, elle a à voir avec l'ordre qui préside à sa situation symbolique et à son mode de réception.

C'est parce qu'un nouvel ordre s'impose que l'univers des marges disparaît. Derrière leur apparente liberté, les marges constituent un moyen de spectaculariser la nature mauvaise de certains êtres et de certains actes. Les marges renforcent la teneur « normative » des autres composantes de la page. En usant habilement du comique, la marginalité était capable d'assurer la condamnation de la transgression et d'instruire le lecteur sur les bons et sur les mauvais comportements : un programme moralisateur qui va à l'encontre d'une conception des marges comme un espace à vocation subversive. Si l'on est aujourd'hui surpris par la mise en présence d'une grivoiserie et d'un psalmiste sentencieux, c'est bien parce que nous sommes à cent lieues de cette façon d'appréhender le monde qui associait les registres en tout point contraires du modèle et du contre-modèle. Ce décalage historique avec les dispositions mentales anciennes possède évidemment la vertu d'une approche « anthropologique » du monde occidental, comme s'il s'agissait des sociétés

MONTAGES NORMATIFS

indiennes Una ou Bororo, alors qu'elle est rendue difficile pour nos sociétés contemporaines du fait même que l'enquêteur évolue dans le même bocal conceptuel¹. Ce décalage épistémologique et ces marges des manuscrits sont en réalité deux choses liées. Si l'univers marginal, en dialogue avec la norme, disparaît si rapidement (au XIV^e siècle), c'est en partie parce que les représentations que l'homme se faisait du monde étaient en train de se transformer. Autant que la fin d'une iconographie singulière, c'est la disparition d'un régime de visibilité et d'une pratique de lecture qui est signifiante et, en un sens, politique².

Le décalage entre la perception que nous avons aujourd'hui des motifs « marginaux » de l'art médiéval et les intentions qui ont présidé à leur réalisation est riche d'enseignements. Il met d'abord au jour l'habitude contemporaine à postuler un lien entre l'image et une éventuelle transgression, et, plus généralement, il rappelle à quel point la lente et permanente redéfinition des cadres de la pensée peut transformer la perception et la signification des mêmes images. Logiquement, faire de la transgression un objet d'histoire suppose un dépassement de la question de l'intentionnalité : après quelques siècles, des images produites dans des visées totalement « normatives » peuvent apparaître insupportables et transgressives aux yeux de nouveaux spectateurs. En d'autres termes, suivre le devenir de certaines images est un bon moyen de dénaturer la transgression.

1. Nous évoquons ici Br. LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

2. J. RANCIÈRE, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

IV

L'épreuve du temps

La disparition des images de contre-modèles et des images dans les marges prouve combien la transgression, qui peut sembler relever d'invariants psychologiques, s'inscrit dans une histoire. Cette histoire n'est de plus ni monolithique ni linéaire ; elle se développe au contraire à des vitesses différentes suivant les objets, les lieux ou les milieux sociaux. Deux objets, dont la nature transgressive semble évidente aujourd'hui, rendent particulièrement bien compte de la complexité de la transformation du rapport occidental aux images depuis le Moyen Âge. Il s'agit des images qu'on qualifiera pour l'instant de pornographiques et des graffitis. Ces images étaient-elles déjà transgressives au Moyen Âge, et si ce n'est pas le cas, comment le sont-elles devenues ?

Les images sauvages

Le graffiti actuel est apparenté à une expression largement contestataire par une certaine sociologie. Sa pratique étant aujourd'hui illicite et parce qu'elle ne répond à aucun programme prédéterminé, il est tentant de chercher dans sa forme ancienne des images qui échappaient aux normes en vigueur et qui bouscuaient éventuellement les sensibilités médiévales. Or, un renversement complet du questionnement s'impose, là encore, dès lors qu'on soumet à une observation obligatoirement minutieuse cette production « sauvage » d'images qui sont présentes dans tout l'Occident. Les images spontanées et anonymes que l'on trouve par milliers sur les murs et le mobilier ne paraissent manifester

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

aucun goût particulier pour la transgression explicite¹. Deux hypothèses peuvent expliquer l'extrême rareté de ce genre d'images contestataires : soit les graffitis conservés sont le résultat d'une sélection systématique (ceux qui ne convenaient pas ayant été éliminés), soit image et volonté de transgresser ne formaient pas au Moyen Âge le couple évident qu'ils constituent aujourd'hui.

Postuler que le lien entre l'image et la contestation est lâche au Moyen Âge ne veut pas dire que la société médiévale est pleine d'individus dociles et sans esprit critique, ni que la diatribe était l'apanage des seuls moralistes qui s'indignaient des mœurs de leurs contemporains. Ce serait oublier la virulence des écrits satiriques contre les nantis et les ordres religieux, qu'ils soient l'œuvre de clercs ou de laïcs indépendants, ou les soulèvements contre des princes et des industriels qui prennent de l'ampleur à l'époque des images envisagées. C'est assurément la parole et l'écrit – la pensée discursive – qui prend alors en charge les humeurs fortes qui auraient tout aussi bien pu s'exprimer par l'image. On est encore porté à croire à cette absence de lien intentionnel entre image et transgression lorsqu'on observe le rapport des hérétiques à l'image². Ces derniers n'ont jamais été tentés par l'image, au contraire ils sont volontiers iconoclastes, notamment parce que l'image est l'apanage et le véhicule de la doctrine officielle. Les hérésies lui préfèrent le Verbe, avec toute sa force d'intériorité, et c'est effectivement dans les textes que les inquisiteurs traquent la transgression du Verbe. Dans un tel contexte, il importe de comprendre la nature du message véhiculé dans cette forme d'expression libre qu'est le graffiti.

Il suffit d'être attentif pour les découvrir à côté des marques géométriques des tailleurs de pierre, dans les églises surtout, édifices plus durables que beaucoup de bâtiments séculiers, et plus souvent sur les piliers et les boiseries que sur les murs, souvent réaménagés ou refaits en surface. Certains ont été tracés avec une lame, un clou ou au moyen d'une pierre, d'autres à la craie,

1. De nombreuses images dans Chr. MONTENAT et M.-L. GUIHO-MONTENAT, *Prières des murs : graffiti anciens (XVII^e-XVIII^e siècles) aux murs extérieurs des églises, Picardie, Normandie, Ile-de-France, Beauvais, Gemob, 2003.*

2. J.-Cl. SCHMITT consacre plusieurs pages à cette question dans « "Unorthodox" Images ? », *op. cit.* Cf. aussi P. FRANCASTEL, « Art et hérésie », dans *Hérésies et sociétés dans l'Europe pré-industrielle, XI^e-XVIII^e siècles*, Paris-La Haye, Mouton, 1968, p. 31-50.

L'ÉPREUVE DU TEMPS

au charbon de bois ou avec du sang : ces derniers ont disparu, altérés par le temps ou facilement éliminés¹.

Prenons un cas limite, exemplaire, parmi les différents corpus de graffitis médiévaux. Des templiers, depuis leur arrestation en 1307, et pendant plus de dix ans, ont gravé des images et des mots exceptionnels dans la porte des Tours à Domme dans le Périgord, où ils furent semble-t-il enfermés jusqu'à leur mort, apprenant dans cette ultime solitude l'abolition de leur ordre par le pape Clément V, en 1312. Dans cette prison, en face de plusieurs images et paroles pieuses (crucifix, visions paradisiaques, « Dieu est ma nourriture... »), a été gravé un monstrueux Clément V : il sort littéralement d'un monstre prostré, qu'un saint Michel terrasse de sa lance. Sur le corps hérissé, on peut lire en lettres capitales : « Clément le destructeur du Temple » (*templi destructor clemens*). Les condamnés ont encore gravé cette formule au moins six fois en travers de la figure, ainsi qu'un « Clément est l'antéchrist ». Dans le même espace, on trouve un serpent en forme d'anneau, terminé à chaque extrémité par une tête de dragon nommée Philippe le Bel, en haut, et Clément V, en bas. L'outrage fut-il la dernière arme des impuissants ? Devant ce témoignage, on peut penser que des images volontairement choquantes ont existé un peu partout au Moyen Âge, puisqu'on les retrouve dans des lieux isolés, hors de portée du plus grand nombre, là où elles étaient inoffensives, là où on n'a pas jugé nécessaire de les éliminer. Mais est-ce le bon raisonnement ? La contestation peut-elle encore exister sans la communication ? À l'inverse des inscriptions ou des graffitis contemporains qui, le long des routes ou dans les métros, s'adressent à une foule anonyme, les images haineuses et polémiques de Domme ne pouvaient manifestement pas remplir cette fonction, au même titre que la plupart des images que l'on trouve dans les lieux d'enfermement². La fonction de ces images, qui n'est certes pas la communication, se trouve ailleurs. La conception médiévale de l'image rend présents les sujets qu'elle représente, comme le saint dans sa statue. Les

1. J. FLEMING, *Graffiti and the Writing Arts of Early Modern England*, Londres, 2001, p. 34.

2. G. PITRÈ et L. SCIASCIA, *Urla senza suono : graffiti e disegni de prigionieri dell'Inquisizione*, Palerme, Reaktion Books, 1999.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

graffitis haineux de Domme rendaient ainsi présents ce qu'ils incarnaient ; mais plutôt que de servir de support à la dévotion, ils supportaient la malédiction. Ils ne cherchaient pas à dire mais à maudire. Que de telles images aient pu être transgressives (interdites ou choquantes), ce n'est évidemment pas exclu : même loin des regards, leur production ne se fait pas en tout impunité. À Domme justement, l'image la plus risquée dans le royaume de France, même pour un individu reclus à vie, à savoir le graffiti de l'hydre roi-pape (parce qu'elle met directement en cause la personne royale), est moins visible que l'image du pape-antéchrist. Le Clément bestial et injurié dans la langue des clercs se trouve sur le mur directement exposé aux regards, alors que la bête à tête de roi a été gravée dans l'angle de la voûte¹.

Ce genre d'images, subversives et critiques, existait donc sur les murs. Mais les exemples sont fort rares dans l'espace public et il convient alors de saisir le discours que sert la subversion imagée. Sur un des piliers nord de l'allée centrale de l'église Saint-Pierre à Stetchworth (Hamshire), on trouve la caricature d'une femme qui porte une coiffe démesurée (fig. 20). C'est probablement l'image d'une noble dame à la mode, richement vêtue. On peut supposer qu'il s'agit d'une personnalité de la paroisse, et que ce graffiti est une critique des apparences mondaines, si c'est bien la même personne qui a dessiné non loin une chouette aux yeux de flammes, couronnée d'une coiffe extravagante (fig. 21). Cette image, en condamnant le luxe, possède une intention avant tout morale². En outre, certaines images peuvent ne pas convenir sans pour autant avoir été faites dans l'intention de choquer. On trouve ainsi sur les murs extérieurs des églises de Normandie³, et uniquement

1. Interprétation suivie par le chanoine P.-M. TONNELIER, « À Domme Périgord le message des prisonniers », *Archeologia*, 32, 1970, p. 34.

2. On ne rencontre pas d'autres images potentiellement transgressives dans aucune des églises observées par V. PRITCHARD dans un rayon de quatre-vingt-quinze kilomètres autour de Cambridge : *English Medieval Graffiti*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967. Nous remercions les Presses de l'Université de Cambridge de nous avoir autorisés à employer les relevés des p. 21 et 22.

3. P. CINQUABRE, « Graffiti des églises de Normandie. Interprétations et hypothèses relatives à divers signes présumés votifs », dans *Actes du colloque international de glyptographie de Saragosse*, Zaragoza, CIRG, 1983, p. 415-425. Quelques cinq cents églises rurales ont été examinées.

L'ÉPREUVE DU TEMPS

sur les édifices religieux, des croix latines renversées datant au plus tôt de la fin du XVI^e siècle. Ces graffitis, dans lesquels on a pu voir une intention subversive, peuvent s'expliquer par le développement de pratiques qui nécessitaient le recours à la puissance du lieu consacré, support opératoire à un geste réalisé contre une personne ou pour protéger sa famille, ses biens. Les graffitis de potence sont ainsi vraisemblablement l'expression de vœux de malheur dirigés contre un proche. Ce genre d'images infamantes a aussi été produit de façon officielle, en guise de châtement par contumace¹. Ces signes qu'on pouvait croire insultants ou contestataires ont des fonctions particulières qui rendent improbable l'intention de transgresser. L'érudition symbolique, qui *occulte* souvent le sens de certains signes, n'aide en rien à la distinction. C'est le cas des pentagrammes, que l'on réduit souvent à des pratiques d'exorcismes, gnostiques ou satanistes, marques prétendues remarquables d'une contestation de l'Église officielle, alors qu'ils sont des signes de protection et un symbole des cinq plaies du Christ dans de nombreuses décorations peintes ou sculptées qui sont commandées par l'institution. La demi-douzaine de graffitis de pentagrammes découverts dans la crypte de la cathédrale Sainte-Gudule de Bruxelles, réalisés entre le XI^e et le XIII^e siècle, n'ont ainsi rien à voir avec un anachronique culte à Satan célébré au cœur du lieu saint².

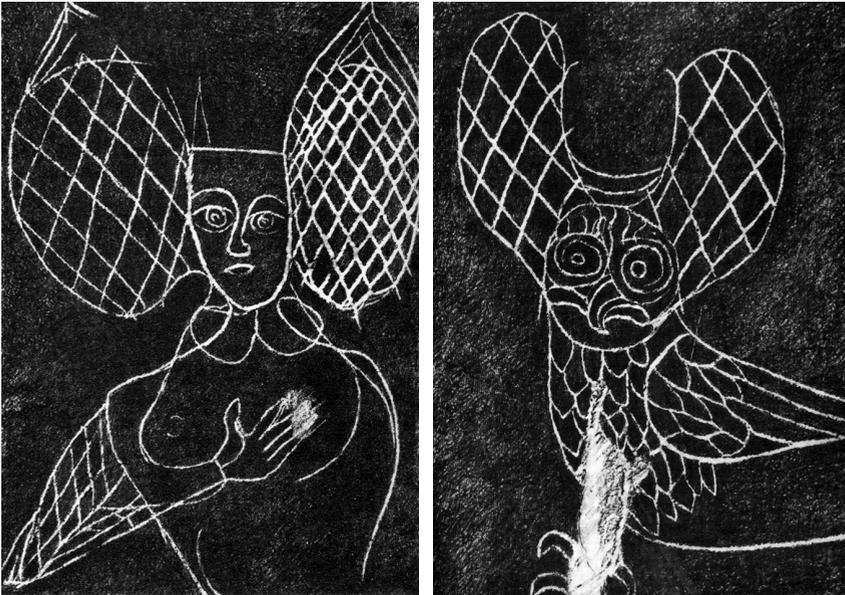
Parmi les graffitis qui nous sont parvenus, les plus critiques d'entre eux ont été généralement réalisés dans des circonstances de crise, ce qui laisse supposer une culture de l'image peu contestataire au quotidien. Il arrive qu'ils témoignent en même temps d'un changement brutal de sensibilité aux images. Les mots « barbares » et « idoles » ont été ainsi gravés, sans doute en 1562, sur une peinture murale d'ange datant de la seconde moitié du XIV^e siècle dans la cathédrale Saint-Nazaire de Béziers³. Pour les réformés qui font ce type d'inscriptions, cette peinture faisait injure à la pureté spirituelle nécessaire à la relation avec le Tout-Puissant. En abîmant certaines images, ils

1. D. FREEDBERG, trad., *Le Pouvoir des images*, Paris, G. Monfort, 1988, p. 277-278 et *passim*.

2. Voir les travaux en cours de P. BONENFANT, A. DIERKENS, D. GUILARDIAN *et al.*, « Les graffiti de la crypte... premiers résultats », Université Libre de Bruxelles.

3. Cf. L. BUCHERIE, « Graffiti, mise en scène des pouvoirs et histoire des mentalités », dans *Actes de Saragosse...*, *op. cit.*, p. 497.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE



20 et 21. Femme du monde et chouette. Graffiti, pilier nord, allée centrale de Saint-Pierre, Stetchworth, Hamshire.

signalaient, pour eux et pour le public, ce qu'ils considéraient comme une transgression. Chacun de nous, pour paraphraser l'anthropologue Edmund Leach, ayant la capacité virtuellement infinie de jouer avec sa version intériorisée de l'environnement, a toute la liberté de découper le monde extérieur en catégories auxquelles des noms sont donnés, puis d'organiser ces catégories selon ce qui convient¹. Autrement dit, les images auparavant tout à fait canoniques de la cathédrale de Béziers (un ange...) ne s'accordaient plus avec la nouvelle doctrine des contempteurs. La nature des graffitis réalisés sur les peintures met en évidence, autant que la destruction d'images auparavant saintes, un changement radical de sensibilité. Ces messages ont une motivation totalement différente de celle qui avait conduit des prisonniers de Domme à

1. E. LEACH, *Culture and communication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 35-36.

L'ÉPREUVE DU TEMPS

graver sur les murs des malédictions contre leurs ennemis. Il s'agit désormais d'exprimer son désaccord au vu et au su de tous, dans un XVI^e siècle où le combat politique et religieux se mène désormais à coups d'inscriptions et de placards, d'effacements et de réponses.

Une culture du graffiti

Témoin privilégié de cette guerre de communication, Pierre de l'Estoile note dans ses mémoires qu'il a trouvé le 30 août 1590 une « plaisante drôlerie » peinte contre une muraille au faubourg Saint-Germain, « à savoir une femme nue montrant sa nature découverte, et un grand mulet après, avec son grand cas, qui montait dessus ; et il y avait au-dessus de la femme écrit : Madame de Montpensier [ligueuse] ; et au-dessus de l'âne : Monsieur le légat [du pape]¹ ». Ces inscriptions et peintures politiques réalisées sur le mode grivois portent un message public à une période bien différente de celle des templiers de Domme. Un espace commun est alors en formation, dans lequel les idées circulent plus rapidement et plus massivement, grâce notamment à l'imprimerie artisanale, et qui précède l'ère des pamphlétaires et de l'opinion publique, avec ses foules revendicatrices.

Le Moyen Âge ne nous a pas laissé de graffitis franchement contestataires et polémiques, du genre de celui relevé par le chroniqueur. Même en admettant une censure rigoureuse – mais où sont les traces écrites de cette entreprise et les marques de condamnation ? – le graffiti médiéval peut être considéré, par le nombre et le contenu, comme une pratique liée à des intentions qui le situent assez loin de l'outrage et de la critique sociale². Les inscriptions libres relevaient de pratiques officielles, autorisées et souhaitables, par exemple pour

1. PIERRE DE L'ESTOILE, *Mémoire-journaux : 1574-1611*, t. 4 : 1589-1600, Paris, Talandier, 1982.

2. Comme on pourra encore s'en rendre compte en consultant M. BLINDHEIM, *Graffiti in Norwegian Stave Churches c. 1150-c. 1350*, Oslo, Universitetsforlaget, 1985 ; J. LAPEYRE, *Graffiti, du Moyen Âge au XVIII^e siècle. Exposition*, Dieppe, 1964, ou les actes des colloques internationaux du Centre international de recherches de glyptographie depuis 1982.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

témoigner de l'accomplissement d'un pèlerinage : des croix et des armoiries étaient tracées sur les murs des lieux saints avec beaucoup de soin, souvent à la demande de l'aristocratie¹ ; de même que les inscriptions votives, faites pour l'âme d'un défunt ou pour la protection d'un fils, également de bonne facture, et assorties de blasons, comme celles qu'on trouve dans la basilique Saint-Jean de Latran². Ces différents exemples permettent de penser que le fait d'écrire et de dessiner sur un mur au Moyen Âge ne constitue pas en soi un acte transgressif. Tout une habitude de voir et de lire sur les murs entourait le graffiti, et certaines pratiques mémorielles, votives sont si proches des graffitis « sauvages » qu'il est sûrement inutile de maintenir une telle distinction.

Au premier abord, le graffiti contemporain tel que nous le croisons tous les jours paraît, à la suite des graffitis de la Renaissance, en rupture totale avec les pratiques médiévales d'inscription murale. Cette tendance est indéniable pour les inscriptions politiques ou revendicatrices qui prolongent l'esprit des graffitis relevés par Pierre de l'Estoile ; mais elle l'est beaucoup moins, aussi surprenant que cela puisse paraître, pour les « tags ». La dimension identitaire de l'acte est commune au deux périodes : une large part des graffitis médiévaux est constituée d'armoiries dont le message véhiculé est avant tout une identité (rappelons qu'un « tag » est une « étiquette » en anglais). Un mur est aujourd'hui « signé » pour marquer son passage dans un lieu de préférence peu accessible ou interdit, de la même façon que les pèlerins gravaient leurs blasons ou une croix sur les colonnes du Saint-Sépulcre. Les tags *stricto sensu* ne sont pas directement revendicatifs et leur différence avec les inscriptions médiévales ne tient pas à la nature de leur discours. Dès lors se pose la question fondamentale pour notre problème : comment se fait-il qu'un geste apparemment normal au Moyen Âge soit pensé et vécu comme transgressif aujourd'hui, alors même qu'il lui ressemble beaucoup ?

Deux pistes peuvent être suivies. Le fait que l'aristocratie et la bourgeoisie aient délaissé cette pratique lui a incontestablement donné une connotation

1. D. KRAACK, *Monumentale Zeugnisse der spätmittelalterlichen Adelsreise : Inschriften und Graffiti des 14.-16. Jahrhunderts*, Göttingen, Vandenhoeck, 1997.

2. P. D'ACHILLE, « Iscrizioni votive e sepolcrali in volgare dei secoli XIV-XVI », dans Fr. Sabatini et al., *Il volgare nelle chiese di Roma. Messaggi graffiti, dipinti e incisi dal XI al XVI secolo*, Rome, Bonacci, 1987, p. 77 et *passim*.

L'ÉPREUVE DU TEMPS



22. Graffiti protecteur (?), XVI^e-XIX^e siècles (?), église Saint-Pierre, Senlis.

sociale « négative » qu'elle n'avait pas au Moyen Âge. Cela n'a pu que favoriser sa stigmatisation et sa répression. Mais surtout le statut de « limite » du mur, comme ultime frontière de la cellule individuelle, est probablement beaucoup plus sensible aujourd'hui qu'au Moyen Âge. Une inscription individuelle sur une paroi est ressentie d'emblée comme une agression, comme la transgression d'une limite fondamentale, ce qui n'était pas le cas au Moyen Âge où la principale frontière de l'espace identitaire ne suit pas aussi radicalement l'opposition entre un espace public et un espace privé, les limites

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

structurantes étant plutôt celles de la paroisse. Quelle que soit l'origine du phénomène, le changement qui s'est opéré a rendu la transgression indissociable des intentions qui président à la réalisation d'un graffiti ; le jeu avec l'interdit constitue en tant que tel une bonne part du plaisir des acteurs, que ce plaisir soit esthétique, ludique ou nihiliste¹.

Le graffiti est symptomatique des pratiques dont la signification change dans le temps en fonction de la redéfinition des relations entre image et transgression. Entre le Moyen Âge et aujourd'hui, la transgression est lentement devenue un élément incontournable de la pratique et de sa réception. Ce type d'évolution n'est pas unique, et le cas le plus spectaculaire est sans doute celui des images de sexe.

Du sexe au sexuel

Deux personnages sculptés exhibent leurs organes génitaux, bien en vue, sur le mur de l'église Saint-Pierre de Senlis en Picardie (fig. 22). Cette image qui a pu être tracée à partir du XVI^e siècle n'a pas été détériorée depuis. Comme les graffitis de vulve ou de phallus, ce genre d'image n'était pas forcément illicite ou suspect au Moyen Âge, ni même « populaire » ou « folklorique ». Des images tout aussi fortement sexuées ont été commandées par les autorités et s'intégraient complètement à l'architecture des édifices religieux.

La femme aux seins nourriciers (fig. 23) ouvrant son sexe au mur nord de la nef de l'église Sainte-Radegonde de Poitiers fait ainsi partie intégrante du bâtiment et n'a rien d'exceptionnel. Des exemples semblables se retrouvent dans toute l'Europe, y compris sur les bâtiments laïcs, qui surprennent souvent les spectateurs actuels par leur exhibitionnisme. Cette réalité iconographique a souvent amené à penser que les hommes du Moyen Âge avaient peu de décence. Tout aussi fréquemment, les historiens et les érudits ont pu

1. « Certains étaient là pour exprimer un cri / D'autres comme moi, juste par appétit... » : NTM, *Paris sous les bombes*, album éponyme, Épic, 1995, paroles Kool SHEN/Joey STARR.



23. Femme exhibant ses attributs sexuels. Mur nord de la nef de Sainte-Radegonde de Poitiers.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

y voir des allégories de la luxure, de la prostitution ou de l'adultère¹. Il n'est pas impossible que ces images aient pu être interprétées de cette manière au Moyen Âge et après, mais leur sens premier est généralement tout autre². À côté de la femme de Sainte-Radegonde, un homme se trouve dans une position similaire, genoux fléchis : le motif du chieur voisine souvent avec les images de sexe. Il serait réducteur de voir dans ces images la seule expression du mal tant les indices sont nombreux qui laissent penser qu'elles possédaient des fonctions particulières dont le sens s'est pour une large part perdu. Les différentes interprétations de ces représentations de sexe témoignent d'une différence radicale de réception de la même image dans le temps. Ces représentations, qui déconcertent la majorité des spectateurs actuels et les trompent sur la période qui les a créées, rendent compte mieux que d'autres des changements parfois problématiques de la sensibilité aux images, entre le Moyen Âge et aujourd'hui.

Le désir de se préserver du mal ou d'écarter le mauvais œil s'est exprimé par des expédients aussi divers que l'insulte, l'amulette, la formule à prononcer³ ou le rituel collectif. Parmi ces moyens de protection, l'image a tenu une place importante en Occident et, parmi ces images, celles des organes sexuels ou de l'acte sexuel sont au premier rang des motifs protecteurs⁴. Bien des témoignages indiquent la vivacité, dans l'Europe médiévale, des croyances anciennes liées aux figures fertilisantes et prophylactiques, telles que Priape

1. Par ex. N. KENAAN-KEDAR, *Marginal Sculpture in Medieval France : Towards the Deciphering of an Enigmatic Pictorial Language*, Brookfield, Ashgate Publishing Co., 1995, p. 150-154.

2. Sur l'ostension du sexe féminin : P. CASTELLI, « Il doppio significato. L'ostensione della vulva nel Medioevo », dans S. Bertelli et M. Centanni, *Il gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*, Florence, Ponte alle Grazie, 1995, p. 199-223.

3. J. B. BEDAUX, « Profane en sacralen amueletten », dans *Heilig en profaan : Laat-middeleeuwse insignes in cultuurhistorisch perspectief*, Amsterdam, 1995, p. 26-35 ; E. BOZÓKY, *Charmes et prières apotropaiques*, Turnhout, Brepols, 2003, *passim*.

4. Outre les ouvrages cités : L. BAIRD, « Priapus Gallinaceus : The Role of the Cock in Fertility and Eroticism in Classical Antiquity and The Middle Ages », *Studies in Iconography*, 7-8, 1981-1982, p. 81-111 ; J. WIRTH, *L'Image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 1999, p. 144-146 ; Th. WIRTH, trad., *Du culte des pouvoirs générateurs au Moyen Âge en Europe occidentale* [1866], dans *Le Symbolisme sexuel*, Kapellen-Anvers, 1969, p. 163-278.

L'ÉPREUVE DU TEMPS

ou la *Sheelagh-na-gig*, ainsi que la continuité d'un culte rendu notamment au *fascinus*, au phallus. À ces symboles de vie et de régénération, on accordait une vertu apotropaïque, littéralement, la faculté de « détourner les maux ». Claude Gaignebet la résume parfaitement : « Des historiens de l'Antiquité au fabliau de Béranger au long cul, [l'ostension du sexe féminin] chassait les démons, arrêtaient les tempêtes ou, plus prosaïquement, détruisait, selon Pline, les insectes nuisibles¹. » On repère partout la croyance en l'effet protecteur des images de sexes au Moyen Âge, mais on possède fort peu de témoignages pour savoir sur quoi se basait ce pouvoir. Réduits à formuler des hypothèses, on imagine facilement que ce qui donne la vie peut empêcher la mort de se manifester. En les rapprochant des pratiques « magiques », on peut aussi penser que ces images fonctionnent en repoussant le mal par le mal. Ces représentations peuvent donc très bien être « négatives », en tant que symboles de la luxure, et en même temps posséder un pouvoir positif. De la même façon, aujourd'hui encore les Napolitains portent parfois sur eux des cornes rouges de diable pour éloigner le mauvais œil. Le sexe n'est qu'un motif parmi d'autres pour dissiper le mauvais sort ou protéger une zone. Il partage cette fonction avec les saints, la Vierge, le crucifix et des figures plus ambiguës que l'on retrouve sur certaines gargouilles. De telles images se retrouvent aux piliers d'entrée des bâtiments, aux portes, dans les manuscrits, comme les figures tutélaires des évangélistes et peut-être même certains monstres des marges².

Cette réalité essentielle de la vie domestique qui déborde de beaucoup les images de sexe, de nombreux spécialistes ont des difficultés à la prendre en

1. Cl. GAIGNEBET et J. D. LAJOUX, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1985, p. 197.

2. Selon J. B. BEDAUX, « Functie en betekenis van randdecoratie in middelleeuwse handschriften », *Kunstlicht*, 14, 1993, p. 28-33 ; M. CAMILLE, « Mouths and Meanings : towards an Anti-Iconography of Medieval Art », dans Br. Cassidy éd., *Iconography at the Crossroads*, Princeton, 1993, spéc. p. 51-53 ; J. GEDDES, « Wooden doors decorated with iron in the Middle Ages », dans *Porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, Rome, 1990, vol. 1, p. 493-504 ; J. TRILLING, « Medieval Interlace Ornament : the making of a Cross-Cultural Idiom », *Arte medievale*, 9, 2, 1995, p. 59-86 ; R. L. FALKENBURG, « De duivel buiten beeld : over duivelafwerende krachten en motieven in de beeldende kunst rond 1500 », dans *Duivelsbeelden : een cultuurhistorische speurtocht door de Lage Landen*, Baarn, Ambo, 1994, spéc. p. 108-109.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE



24. Vulve pèlerine au bâton phallique et au rosaire. Enseigne, 33 × 19 mm, Reimerswall, 1375-1425. Collection H. J. E. Beuningen, Inv. 2184.

compte. Une interprétation morale est globalement donnée et parfois on leur dénie tout pouvoir fertilisant et, à plus forte raison, toute valeur apotropaïque¹. La perception de la culture chrétienne médiévale ne serait-elle pas là victime à la fois d'une vision trop moderne de l'Église catholique et d'un bouleversement presque complet de notre rapport à ces images ? Apparem-

1. Par ex. A. WEIR et A. JERMAN, *Images of Lust. Sexual Carvings on Medieval Churches*, Londres, Bastford, 1986. Critique bien formulée par P. K. FORD, « Celtic Women : The Opposing Sex », *Viator*, 19, 1988, p. 430-431, note 52.

L'ÉPREUVE DU TEMPS

ment oui. Un historien du Moyen Âge peut facilement passer en revue les manières de se protéger sans faire mention du sexe¹.

Or, le rôle protecteur des images de sexes, est encore frappant dans le cas des enseignes, ces petites figures ou symboles métalliques portés sur les vêtements depuis la fin du XII^e siècle par les pèlerins². Beaucoup de ces insignes, qui datent de 1350 à 1450 environ, représentent des sexes de façon univoque : des phallus de profil, des vulves frontalisées. Et de nombreux dérivés sont moins « austères » : des coïts champêtres, des verges ailées ou chevauchées, des êtres anthropomorphes s'exhibant de face, des plantes à verges ou à fleurs-vulves, des hybrides homme-verge, des vulves cavalières couronnées de phallus ou des vagins pèlerins au bâton de marche surmonté d'un phallus (fig. 24)³. Si bien que se pose la question de l'articulation de cette fonction protectrice avec le caractère éventuellement comique ou obscène de ces figures.

Le fait que ces représentations soient fréquentes ne signifie pas qu'elles étaient anodines, qu'elles ne suscitaient aucune réaction. C'est justement parce que ces images sont obscènes, gênantes, qu'elles fonctionnent en tant que repoussoirs. L'insulte – langue tirée ou doigt brandi – fonctionne de la même manière. C'est parce que ces gestes sont interdits, parce qu'ils évoquent quelque chose d'impudique ou de malvenu qu'ils repoussent et, par conséquent, protègent. Et c'est pour les mêmes raisons qu'ils prêtent à rire. Certaines images sont telles qu'on ne peut raisonnablement faire l'économie de leur dimension comique. Qu'on pense à cette broche où trois pénis portent un sexe féminin en procession comme le saint sacrement (fig. 25). On peut imaginer qu'il s'agit de la satire d'une procession « religieuse », mais on peut tout aussi bien consi-

1. Par ex. E. BOZÓKY, « Les Moyens de la protection privée », *Cahiers de recherches médiévales*, 8, 2001, p. 175-206.

2. Cf. D. BRUNA, *Enseignes...*, *op. cit.*, p. 277-360. J. KOLDEWEIJ, « The Wearing of Significant Badges, Religious and Secular : The Social Meaning of a Behavioural Pattern », dans W. Blockmans et A. Jane, *Showing Status : Representation in the Late Middle Ages*, Turnhout, 1999, p. 307-328.

3. En part. J. B. BEDAUX, « Laatmiddeleeuwse sexuele amuletten. Een socio-biologische benadering », dans *Annus Quadriga Mundi*, Zutphen, De Walburg Pers, 1989, p. 17-30, et du même, « Profane... », *op. cit.* De nombreux insignes dans H. J. E. BEUNINGEN *et al.*, *Heilig en profaan : 1000 Laatmiddeleeuwse insignes...*, Cothen, 1993, p. 255-264.



25. Vulve couronnée portée par trois phallus. Enseigne, 56 × 45 mm, Bruges, début XV^e siècle. Collection H. J. E. Beuningen, Inv. 0967.

L'ÉPREUVE DU TEMPS

dérer que ce genre d'image réutilise dans une visée « profane » les formes du sacré officiel pour plus d'efficacité. Rien ne nous dit d'ailleurs que les deux hypothèses soient inconciliables. La « magie » de ces images dépend justement du statut ambigu de leur objet, toujours susceptible de jeter le trouble.

L'évolution de la production et de la réception des images est notamment le fait d'un changement de rapport de la société avec les choses qu'elle met ou qu'elle a mises en images. La question de la sensibilité se pose alors pour toutes les images réalisées dans le cadre d'habitudes visuelles passées, et qui sont confrontées à des normes nouvelles, à un autre regard. La sensibilité aux images de sexe change à la fin du Moyen Âge quand naît un rapport à ces images qui est encore le nôtre : ceci à cause d'un changement à l'égard du sexe lui-même.

Jean Gerson, théologien et éducateur de tout premier plan et dont l'œuvre a profondément influencé la morale du xv^e siècle, dénonce le manque de pudeur des images anciennes présentes dans les églises¹. Vers 1450, l'archevêque de Florence Antonin fait un reproche similaire aux peintres à propos des « femmes nues » : ce n'est pas « leur beauté » mais leur posture qui incite à la « débauche² ». Au siècle suivant, Érasme condamne les peintres et les sculpteurs qui montrent dans leurs œuvres des choses que la pudeur devrait soustraire au regard ; pour l'auteur de l'*Éloge de la folie*, il n'est pas concevable de trouver dans les familles des tableaux indécents : partout « ce qu'il y a de plus honteux à nommer est présenté aux yeux³ ». La critique de Jean Molanus, théologien et canoniste mort en 1585, établit enfin clairement le lien entre la pudeur et l'érotisme : « S'il faut éviter tout impudicité dans les peintures, ne doit-on pas éviter encore plus tout ce qui provoque le plaisir charnel⁴ ? »

Ces commentaires, qui manifestent une crispation progressive vis-à-vis du sexe, témoignent aussi de la réorganisation latente de la sphère du sacré et

1. JEAN GERSON (mort en 1429), *Opera omnia*, Anvers, éd. E. Dupin, 1706, t. 3, *Expostulatio ad potestas publicas*, col. 291-292 et 293-296.

2. ANTONIN de Florence, *Summa theologica*, pars 3, tit. 8, cap. 4 (Vérone, 1740, col. 321, cité par J.-Cl. Schmitt, *Les Corps des images...*, *op. cit.*, p. 159).

3. ÉRASME, *Institution du mariage*, *Opera omnia*, Leyde, 1704, t. 5, col. 696 E-F, 719 B-E.

4. JEAN MOLANUS, *Traité des saintes images*, *op. cit.*, livre II, chap. 42.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

d'une redistribution entre ce qui est élevé et ce qui est bas. Tout ce qui touche au sexe et aux excréments, la « matière joyeuse », se trouve réduit à son pôle négatif par la morale. On assiste alors à l'autonomisation d'un univers : les images de sexe qui, auparavant, faisaient partie d'un ensemble aux vertus communes (de protection, de fertilité...), se développent désormais indépendamment, selon une logique qui leur est propre. La naissance de la pornographie peut être alors envisagée comme une conséquence indirecte de cette évolution. Car c'est presque au terme de ce processus qu'apparaît le premier ouvrage considéré pornographique. On chercherait en vain à ruiner les coïncidences. Écrits vers 1534-1536, les *Ragionamenti* de l'Arétin ne comprennent pas seulement de nombreuses scènes blasphématoires ; dans sa dédicace « à son singe », l'auteur évoque directement l'émoi sexuel que provoque la simple évocation d'un sexe féminin¹. La révolution de cet ami du Titien concerne aussi l'image, puisque sa série de sonnets, qu'accompagnaient des gravures de différentes positions sexuelles, fut interdite par le pape. Gageons qu'un tel texte et de telles images auraient été difficilement compréhensibles dans un contexte historique où l'image du sexe servait aussi à faire tomber la pluie ou à chasser les insectes des champs. En réduisant le sexe à son pôle sensuel et érotique, l'Église a permis la naissance de la pornographie. Dans ce bouleversement, il est remarquable de constater que Priape a pu servir de pivot au développement d'une première pornographie littéraire et iconographique. Le petit dieu au pénis brandi possède chez les Anciens les trois fonctions que nous avons repérées pour les images de sexe : la fertilité, la protection (il était pour cela placé dans les vergers) et le comique (dieux et passants se moquent sans cesse de son infirmité)². Avec le renouveau du goût pour la littérature antique, les *Odes à Priape* connaissent un retour en grâce au XV^e siècle. Mais le regard sur lui a changé : on ne

1. « ... les fleurs virginales des épouses et servantes de Dieu [...] et qu'il me suffit de nommer pour me sentir tout réconforté par ce je-ne-sais-quoi de sacré et de saint qui vous pénètre l'âme dès que vous arrivez là où elles se trouvent », PIERRE L'ARÉTIN, *Ragionamenti*, Paris, Les Belles-Lettres, 1998, p. 4.

2. M. OLENDER, *Priape et Baubô. Sur deux formes extrêmes de la sexualité chez les anciens*, thèse EHESS, Paris, 1990.

L'ÉPREUVE DU TEMPS

lui demande plus de protéger les troupeaux contre les maladies, on lit les *Odes* pour le frisson¹.

Les catégories ainsi redéfinies par les autorités morales installent de nouvelles réalités et conduisent à de nouvelles transgressions. Les nudités présentes dans les images dérangent parce qu'elles n'ont plus leur place au sein de l'espace sacré. La sexualité, « rabaissée » au sensuel, fait basculer progressivement toute représentation liée au sexe dans le monde profane. Le sens érotique a toujours existé mais son objet n'y avait jamais été à ce point réduit. C'est ce qu'évoque parfaitement Mikhaïl Bakhtine lorsqu'il commente l'inflexion des esthétiques littéraires des XV^e-XVII^e siècles, celles de Rabelais et de Cervantès. Progressivement les corps sont « ravalés au rang [...] d'objets de convoitise et de possession égoïste » ; « le bas positif qui donne la vie et rénove » n'est plus ; « dans la vie quotidienne d'individus isolés, les images du bas corporel, tout en conservant une certaine valeur négatrice, perdent presque intégralement leur force positive ; leur lien avec la terre et le cosmos se rompt et elles se réduisent aux images naturalistes de l'érotisme banal² ». Un lent processus non continu est en marche vers la région sidérée du sexe sexuel où le bas corporel est amputé de sa dimension vitaliste. Redéfini, le sexe peut accueillir des affectivités nouvelles, liées à la culpabilité, à la pulsion érotique.

La morale sexuelle fut une des armes favorites dans la compétition engagée entre catholiques et protestants. En intensifiant le poids des interdits relatifs au sexe – y compris la contemplation d'images ou la lecture –, les Églises ont donné au sexe une importance psychologique nouvelle. « La transgression [...] lève l'interdit sans le supprimer », l'érotisme a besoin de l'interdit, écrit Bataille ; son expérience « mène à la transgression achevée, à la transgression réussie, qui, maintenant l'interdit, le maintient pour *en jouir*. *L'expérience intérieure de l'érotisme demande de celui qui la fait une sensibilité non moins grande à l'angoisse fondant l'interdit, qu'au désir menant à l'enfreindre*³ ». La

1. L. HUNT éd., *The Invention of Pornography. Obsenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books, 1993, p. 24-26.

2. M. BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 32.

3. C'est lui qui souligne. G. BATAILLE, *L'Érotisme*, op. cit., p. 39 et 42.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

contrainte morale instituée suscite de nouvelles émotions. L'interdit déploie l'effet érotique de l'image.

Le destin des images protectrices

Au Moyen Âge, le sexe était ambigu parce qu'à une nudité ne s'attachait pas forcément une dimension érotique. La nudité signifiant souvent l'indigence ou bien de pureté, c'était bien plutôt le vêtement qui caractérisait les figures sensuelles, comme le diabolique qui passe moins par le nu que par l'élégance vestimentaire. Le Moyen Âge a un érotisme bien à lui, il a sa pudeur¹ et le christianisme a fait de la chair un foyer de transgression inouï : la moralité chrétienne a posé à son endroit des interdits qui connotent d'emblée le sexe comme sensuel et très mauvais. Aux siècles suivants, il aura tendance à n'être que cela : uniquement érotique et, à un certain degré d'évidence, pornographique – ce degré d'évidence qui est justement celui de l'image apotropaïque (fig. 23). Il faut cependant préciser cette évolution car le regard médiéval qui était habitué à un sexe fertilisant et positif, capable de repousser le mal sous toutes ces formes, ne disparaît pas de façon uniforme. Preuve s'il en est, ce tableau hollandais de la fin du XVI^e siècle, où les femmes, unanimes, lèvent leurs jupes face à l'agresseur, qui prend la fuite² (fig. 26).

À l'époque où ce tableau est peint, le statut du sexe n'est plus celui qu'il avait deux siècles auparavant, et pourtant il a été peint. Comment est-ce possible ? La situation est déjà identique un siècle plus tôt. Au moment où des sexes et des culs étaient grattés et recouverts sur les peintures murales (pensons à la chapelle Sixtine), des phallus et des vagins de protection circulaient sur toutes les routes et dans toutes les villes d'Europe sous la forme d'insignes, cousus ou agrafés sur la poitrine ou le couvre-chef. Des insignes appelés – au même titre que certaines sculptures – abusivement « érotiques » ou « profa-

1. Br. ROY, dir., *L'Érotisme au Moyen Âge...*, op. cit. H. P. DUERR, trad. *Nudité et pudeur...*, op. cit., 1998.

2. Sur ce geste, E. KISLINGER, « Anasyrma. Notizen zur Geste des Schamweisens », dans G. Blaschitz et al., *Symbole des Alltags – Alltag der Symbole*, Graz, 1992, p. 337 et suiv.

L'ÉPREUVE DU TEMPS

nes ». Cette qualification maladroite des archéologues et des historiens nous entraîne au cœur du problème et nous invite à une extrême prudence dans l'usage des qualificatifs « sacré » et « religieux » *versus* « profane » et « séculier ». Ces termes ont tendance à opposer des objets comparables par leurs vertus, portés dans les mêmes circonstances et par les mêmes personnes. Une bonne partie des enseignes – qu'il s'agisse d'images de sexe ou de symboles religieux – portait chance, protégeait contre les démons, les intempéries, la maladie. Ainsi un insigne du XIV^e siècle représente un simple lévrier sur un phylactère où est inscrite la formule « bien ai a qui me porte ¹ », alors que cette légende se trouve également sur des enseignes de pèlerinages, dont une représente un buste reliquaire. Les mêmes marchands vendaient des images de dévotions et ces enseignes animalières ². Ces broches, tous genres confondus, ont été retrouvées dans les cours d'eau. On a souvent pensé qu'elles avaient été jetées parce qu'elles étaient devenues inutiles. Mais il est probable que ce geste ait eu une visée votive ou de remerciement pour un vœu exaucé ³. Représentant des sexes ou des reliques, ces objets possèdent une certaine valeur aux yeux de leurs propriétaires et leur apportent un soutien quotidien. Les catégories du profane et du sacré ne correspondent ici qu'à la vision des prédicateurs de l'époque, puis surtout à celle du sens commun post-médiéval. Car, en pratique, rien ne justifie une telle division ⁴. Plaquant des catégories postérieures à l'époque de la réalisation de ces images, une tradition historiographique en a fait des images à la signification légère et toujours un peu suspecte. Décidément, notre image d'un christianisme médiéval pudique, pur, prude, est pour le moins post-tridentin, bien anachronique.

Pendant un certain temps, donc, des images de sexe, publiques et apparentées aux amulettes, sont encore produites et exhibées tandis qu'un nouveau

1. Cluny 18083 et 17993, reproduite dans D. BRUNA, *Enseignes...*, *op. cit.*, p. 312, 105.

2. Arch. dép. de la Haute-Loire, hôtel-Dieu IB 2-9, cf. E. COHEN, « In haec signa : pilgrimbadge trade in Southern France », *Journal of Medieval History*, II, 1976, 3, p. 194, cité par D. Bruna, *ibid.*, p. 15.

3. Cf. D. BRUNA, *Enseignes...*, *op. cit.*, p. 20.

4. Fr.-A. ISAMBERT, *Le Sens du sacré. Fête et religion populaire*, Paris, Minituit, 1982 et J.-Cl. SCHMITT, « La Notion de sacré et son application à l'histoire du christianisme médiéval », *Le Corps, les Rites...*, *op. cit.*, p. 42-52.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE



26. Femmes repoussant l'envahisseur. Tableau anonyme, fin XVI^e siècle. Vienne, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG 2668.

contexte de crispations et d'interdits démultiplie leur charge érotique, voire pornographique. Dans ces conditions, autour des XV^e et XVI^e siècles, la charge profane, honteuse, érotique, obscène du sexe et de ses images, a provoqué sans aucun doute des situations problématiques. Au niveau officiel, des images jugées immorales ont été détruites et la production d'images était confrontée à des normes nouvelles. Au niveau individuel, certaines images traditionnelles devenaient transgressives, bien que toujours produites en grand nombre. La suspicion frappait forcément l'usage jusque-là très courant des images de sexe. Pourquoi les moralistes auraient-ils crié gare s'ils n'avaient pas senti qu'un loup était entré dans la bergerie ? Malgré leur mise en garde contre les nudités, ces images et le nouveau regard continuent de cohabiter. L'antique fonction de protection des organes sexuels ne fut pas mise en déroute par le changement.

Pendant longtemps, en effet, les différentes propriétés des images de sexe vont demeurer connues d'un large public : au XIX^e siècle encore, une illustra-

L'ÉPREUVE DU TEMPS

tion d'une fable de Jean de La Fontaine donne à voir une jeune femme relevant ses jupes jusqu'au ventre – dos au spectateur – pour faire fuir un diable satyre, terrifié par cette vision¹. Si l'on en croit les nombreux témoignages pittoresques, il n'y a aucun doute non plus sur la continuité du statut dévotionnel et votif de ces images. En 1610, un chroniqueur écrivait : « Quand les huguenots prirent Embrun, ils trouvèrent entre les reliques de la principale église un Priape de trois pièces, à l'antique, qui avait le bout rougi à force d'être lavé de vin. Les femmes en faisait le saint vinaigre pour être appliqué à un usage assez étrange². » Et en 1786, dans son étude consacrée au culte de Priape, Richard Payne Knight relatait un témoignage sicilien contemporain ; lors d'une fête annuelle, de nombreux « ex-voto » phalliques sont vendus et donnés en offrande aux saints Côme et Damien dans le vestibule de l'église : « La figurine de cire n'est jamais présentée à la femme sans une pièce de monnaie et sans que l'acheteuse ne baise religieusement son achat³. » Ces exemples pourraient faire croire que la modernité du XVIII^e siècle marque la fin du sexe apotropaïque. Or, entre autres exemples, la forme du hochet d'enfant de Mary Shelley, conservé à la Bodleian Library (Oxford), est comparable à un pendentif du XVII^e siècle retrouvé dans la Meuse : un personnage aux testicules hypertrophiées⁴. Vers 1930 – c'est-à-dire, en un sens, aujourd'hui – en Italie, les femmes et les enfants portaient des pendentifs phalliques ressemblants à ceux en bronze du XVI^e siècle.

Les images d'organes ou de fornication continuaient d'être considérées comme relevant d'un autre ordre, non sensuel – non *sexuel* disons-nous aujourd'hui. L'acception de ce dernier mot montre tout ce qui nous sépare désormais d'une telle conception. L'amalgame que nous faisons entre ce qui est érotique et ce qui est sexuel montre combien cette dernière notion a été réduite à la chose érotique.

1. Reproduite dans J. ANDERSEN, *The Witch on the Wall. Medieval Erotic Sculpture in the British Isles*, Copenhague, Rosenkilde and Bagger, 1977.

2. Cité par Cl. GAIGNEBET, *Art profane...*, *op. cit.*, p. 193.

3. R. P. KNIGHT, trad., *Essai sur le culte de Priape en relation avec la théologie mystique des anciens*, dans *Le Symbolisme sexuel*, *op. cit.*, p. 36-37.

4. Mentionné en 1933 par G. HASSE, « Nouvelle contribution à l'étude du faux culte de Priape », *Bulletin de la Société royale d'anthropologie et de préhistoire*, t. 48, p. 45-48.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

Jusqu'à quelle époque récente devons-nous alors postuler le maintien d'un rapport ancien au sexe, qu'un nouvel ordre aurait recouvert ? Plutôt que de considérer le problème en termes de survivance ou d'archaïsme, on gagne certainement, comme on l'a fait pour la transgression positive, à penser la faculté d'une société à accepter l'ambivalence et à faire coexister plusieurs ordres. Songeons à notre capacité à considérer une chose selon l'image qu'on s'en fait. Qu'il s'agisse du regard pudique où l'on *ne voit pas* la nudité de la personne¹, ou qu'il s'agisse de la dimension sensuelle restée inaperçue dans une verge en médaillon, il en va d'une habitude mentale qui a beaucoup à voir avec la disposition acquise. Souvent, les circonstances opèrent pour nous un choix rationnel dans la gamme des réactions possibles. Le gynécologue et sa patiente, par tout un dispositif médical, sont invités à neutraliser les connotations sexuelles potentielles². De la même manière, on ne croit pas que les insignes portés par les voyageurs au Moyen Âge n'aient jamais fait l'objet d'un regard érotique ; mais il est certain que la tendance à « sexualiser » les images s'est renforcée au cours du temps, entre le XIV^e et le XVI^e siècle, marquant un tournant décisif dans la sensibilité de l'Europe urbaine. Cette évolution est si nette qu'aujourd'hui, pour l'écrasante majorité des Occidentaux, ces images n'ont tout au plus qu'une signification érotique, qui était au mieux secondaire au Moyen Âge. L'opacité ou l'épaisseur entre les « règnes » s'est renforcée, a perturbé la manière de voir ces images jusqu'à en modifier totalement la fonction : de la protection à l'excitation éventuelle.

Ces frontières entre les règnes se manifestent selon l'époque mais aussi selon les individus avec plus ou moins de force. Dans ses *Mythologies*, Roland Barthes déshabillait le strip-tease en affirmant qu'il n'y a rien d'érotique dans ce spectacle professionnel : que tout, précisément, y est fait pour marquer la distance et situer l'objet du désir dans un univers d'inatteignables créatures. C'est là son impression, selon un sens qu'il définit lui-même de petit-bourgeois, qui ferait de ce spectacle un divertissement à ce point édulcoré qu'il

1. H. P. DUERR, trad., *Nudité et pudeur*, *op. cit.*, « Regard nudiste », p. 135-148 et « Sphère privée, murs fantômes », p. 149-178.

2. P. BOURDIEU, *La Domination masculine* [1998], Paris, Seuil, 2002, p. 31.

L'ÉPREUVE DU TEMPS



27. Phallus votif. Chris Marker, *Sans soleil*, Argos Production, France, 1982, 25'.

est consommable en famille. Cette même sensibilité perçoit tout autrement la forme populaire du strip-tease. Là, les effets désérotisants semblent bégayer ; le retour au déshabillage, l'imperfection des gestes, l'immobilité nue qui n'est plus voilée de mirages laissent ou remettent, pour Barthes, le corps à son érotisme¹. Prendre ou ne pas prendre une image sexuée pour une image sexuelle : cela dépend moins de l'objet de l'image que du contexte et de la sensibilité sociale qui appréhende cet objet.

Dépendant des individus, le sens des images dépend toujours aussi des situations. Images, sensibilités et morale cohabitent *sous certaines conditions*. Dans son film *Sans soleil*, Chris Marker fait le portrait de la société japonaise où coexistent des phallus sacrés et une pruderie désignatrice de l'objet sacré : « J'ai accompli, dit-il, tout le parcours, jusqu'aux émissions du soir, celles

1. R. BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 137-140.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

qu'on dit pour adultes. Même hypocrisie que dans les bandes dessinées, mais c'est une hypocrisie codée [sur l'écran télévisé : défilé de femmes nues, dont les sexes sont cachés par une bande]. La censure n'est pas la mutilation du spectacle, elle est le spectacle. Le code est le message. Il désigne l'absolu en le cachant : c'est ce qu'ont toujours fait les religions. » Passant du sacré occidental – une exposition temporaire d'objets rares du Vatican dans un centre commercial de Tokyo – au sacré japonais, Marker note : « Alors, à quand l'exposition au troisième étage de la Samaritaine des signes du sacré japonais comme on les voit à Josankei, dans l'île d'Hokkaido ? On sourit d'abord de cet endroit qui est à la fois un musée, une chapelle et un sex-shop. On admire comme toujours au Japon que les parois soient si minces entre les règnes, qu'on puisse dans le même mouvement contempler une sculpture, acheter une poupée gonflable et offrir à la déesse de la fécondité la menue monnaie qui accompagne toujours ses figurations. Figurations dont la franchise [fig. 27] rendrait incompréhensibles les ruses de la télévision, si elles ne disaient en même temps qu'*un sexe n'est visible qu'à condition d'être séparé d'un corps*¹... » On ne peut s'empêcher de penser ici à un Moyen Âge où les images de vulves coexistaient avec des appels répétés à la pudeur de la part de l'institution. Et de fait, le regard que nous posons sur ces deux contextes est le même : au Moyen Âge comme dans le Japon de Marker, les images de sexes séparés des corps sont pour nous outrageusement explicites, alors que la pudeur et les précautions qui entourent les représentations de nudités nous semblent « hypocrites » ou absurdes.

Peut-être que la même dimension « médiévale » du sexe, où la vision sans détour de l'organe est essentielle, se rencontre-t-elle également dans le « scénodrame vaginal japonais » décrit par Jean Baudrillard : « Plus extraordinaire que n'importe quel strip-tease : des filles les cuisses ouvertes au bord d'une estrade, les prolos japonais en manches de chemise (c'est un spectacle populaire) admis à fourrer leur nez, leurs yeux jusque dans le vagin de la fille, pour voir, mieux voir – quoi ? – se grimant les uns sur les autres pour y accéder, la fille leur parlant gentiment pendant tout ce temps-là d'ailleurs, ou

1. Chr. MARKER, *Sans soleil*, Argos Production, 1982, 24'-26', texte publié dans *Trafic*, 6, 1992, p. 85-97. Nous soulignons.

L'ÉPREUVE DU TEMPS

les rabrouant pour la forme. Tout le reste du spectacle [...] s'efface devant ce moment d'obscénité absolue, de voracité de la vue qui dépasse de loin la possession sexuelle¹. » Dans ce lieu d'érotisme limite, l'organe trouve, au-delà du sexe, le caractère qu'il avait peut-être il y a mille ans dans les églises de nos campagnes.

Les images de sexe et les graffitis montrent à quel point, lors des cinq derniers siècles, l'intensification des rapports entre image et transgression a pu informer notre regard. Nous nous sommes saisis de ces deux cas parce qu'ils impliquent pour nous presque *naturellement* un rapport à la transgression. Et pourtant, alors que beaucoup de graffitis médiévaux sont proches du tag contemporain, sa pratique et sa réception passaient par de tout autres canaux. Pour les images de sexe, également, la volonté de choquer ou d'exciter n'était pas au principe de la production de telles images. On semble plutôt avoir utilisé leur force d'évocation à des fins prophylactiques et apotropaïques. Cette absence de volonté de transgresser est généralisable à l'ensemble des productions visuelles médiévales. Elle montre combien l'image et la transgression ne formaient alors pas le couple fort que l'on connaît aujourd'hui. Mais cela ne veut pas dire qu'aucune image n'a choqué avant la Renaissance. Seulement, ce n'est pas en partant d'images désormais transgressives qu'on les trouve, c'est plutôt en cherchant ce qui *faisait* transgression, c'est-à-dire les différentes situations où une image devient gênante. Certaines images médiévales ont été détruites pour cela, alors qu'elles n'avaient rien d'exceptionnel. Ce n'est qu'à la faveur d'un contexte particulier, d'un rapport avec un texte, d'un montage « défectueux » entre deux images, que la transgression survient.

1. J. BAUDRILLARD, *De la séduction*, Paris, Gallimard, 1988, p. 51-52.

V

Montages transgressifs

Si les graffitis et les représentations de sexe étaient des proies faciles pour traquer les images dérangeantes au Moyen Âge, on a constaté que c'était surtout en raison des *a priori* de notre rapport contemporain à ces images. Pour étonnantes que nous paraissent certaines images médiévales en raison du renouvellement complet de notre manière de les voir, il était commun, jusqu'à il y a quelques siècles, d'apercevoir un pendentif en forme de phallus au cou d'une mère, un sexe féminin sculpté dans la fenêtre d'une abbaye, un graffiti fait par un pèlerin dans un lieu sacré. Doit-on pour autant renoncer à trouver des images médiévales transgressives à l'époque de leur réalisation, voire des images réalisées dans l'intention de transgresser l'ordre moral ? Pour le savoir, nous pouvons nous pencher, non plus sur les images limites, mais sur les images qui portent en elles la trace des réactions qu'elles ont suscitées. Parmi les images médiévales qui nous sont parvenues, certaines d'entre elles ont été grattées, détruites, découpées, perforées. Reste alors à déterminer les motivations qui ont présidé à de tels actes. Soit on postule que des individus ont fait volontairement des images transgressives, soit on pense que la transgression ne fait pas partie des pratiques de l'image au Moyen Âge, mais que néanmoins des images ont dérangé au point d'être détruites. Cette différence de proposition implique une tout autre heuristique de la transgression des images : plus structurale et en même temps plus historique.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

Des raisons de détruire

Une fois n'est pas coutume, il faut traverser le brouillard que nous impose notre éloignement historique. Comme à chaque nouveau tournant, notre inclination à faire un lien entre image et transgression, à comprendre l'une par l'autre, en particulier quand il s'agit d'images détruites, nous frappe d'une cécité relative et c'est seulement en tâtonnant que les faits finissent par se préciser. Ici le brouillard est particulièrement épais. En commençant ce livre, on suggérerait que les images contemporaines, notamment artistiques et publicitaires, instrumentalisaient la transgression davantage que par le passé, et que par conséquent notre regard cherchait ou supposait assez spontanément une transgression dans les images. Cette situation nous incite à chercher dans les destructions des réactions outrées ou agressives. Or, et il importe pour cela d'en prendre tout de suite la mesure, les causes de destruction sont multiples et ne sont pas toutes liées à la transgression. Nos préjugés sont d'autant plus difficiles à dissiper que certains usages de destruction de l'image ont disparu en Occident alors que la destruction ou l'effacement volontaire pour des raisons de censure fait toujours partie de nos pratiques quotidiennes. Pour nous prévenir de tout réflexe anachronique face aux destructions anciennes, il n'est sûrement pas inutile donner la couleur de notre conditionnement. Le fonctionnement social du tag et du graff est tout à fait caractéristique de l'habitude contemporaine à chercher, derrière la destruction d'une image, la transgression que l'image opère. Si l'on admet que le tag est considéré par la loi et par la société comme une transgression ou au moins une souillure, force est de constater que les réactions qu'il suscite se situent sur le même terrain ! L'effacement des tags par recouvrement à la peinture, en forme de grands rectangles d'une autre couleur que celle du support d'origine, finit parfois par être plus visible que l'image ou la signature illégale, et il met en scène la victoire (toute provisoire) du propriétaire sur le délinquant. Ces interventions parfois très complexes, puisque certaines « compositions murales » sont le fruit d'années de collaboration hostile entre les auteurs et les agents

MONTAGES TRANSGRESSIFS

de propreté¹, fonctionnent toutes sur le couple transgression/destruction à travers lequel nous avons tendance à lire les dégradations du passé.

En effet, des images dans les manuscrits médiévaux ont été retouchées à l'encre, effacées avec de l'eau ou de la salive, découpées, enfoncées, griffées avec l'ongle ou avec la pointe d'un couteau... mais le caractère transgressif des images, au sens défini jusqu'ici, n'est qu'une cause de destruction parmi d'autres². Des inscriptions, des armoiries, des représentations du commanditaire ont ainsi été grattées ou recouvertes pour falsifier l'appartenance de l'ouvrage ou parce qu'il a changé de propriétaire. Plus que le grattage, le découpage est de loin l'atteinte la plus radicale au livre, mais c'est aussi la seule qui préserve l'image visée. À partir du XIV^e siècle, ces gestes sont rendus plus aisés grâce au développement de la lecture privée. Certains prélèvements pourraient alors être considérés comme des vols, dans le but de profiter de certaines images en secret : c'est peut-être le cas dans la dernière enluminure d'un somptueux manuscrit de *La Coche*, qui présente une zone découpée aux pieds de l'image de Marguerite de Navarre, la narratrice³ (fig. 28). Une copie de ce manuscrit réalisée peu de temps après sa réalisation permet de découvrir que le sujet du découpage n'est autre que le chien de la poétesse⁴. On a du mal à imaginer que la présence du petit animal, très courant dans le milieu aristocratique, ait pu déranger ; si tel est le cas, il aurait pu être gratté, comme beaucoup d'autres images du manuscrit. Toutes les hypothèses sont alors possibles. Faut-il parier sur l'extrême singularité d'un lecteur, dont la liberté subjective aurait été favorisée par le genre nouveau de la lecture solitaire et intérieure ? Sans doute. Car la petite cinquantaine de feuillets souffre d'interventions en tout genre, la plupart incongrues au regard des dégradations

1. A. VULBEAU, *Du tag au tag*, Paris, Desclée de Brouwer, 1992, p. 85 ; B. BOSMANS et A. THEIL, *Guide to Graffiti-Research*, Bruxelles, 1995. Pour une approche esthétique de l'effacement de graffiti, voir le film de M. MCCORMICK, *The Subconscious Art of Graffiti Removal*, Rodeo films, 2001.

2. Nous développons les exemples qui suivent dans « Des raisons de détruire une image », *Images re-vues. Histoire, anthropologie, histoire de l'art*, 2, 2006, www.ima-gesre-vues.org.

3. Merci à Emmanuelle Toulet, conservateur de la Bibliothèque du Musée Condé à Chantilly, de nous avoir indiqué ce cas exceptionnel de découpage.

4. Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 91.



28. Petit chien découpé. Marguerite de Navarre, *La Coche*, vers 1540, François de Rohan. Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 522, f. 43v, et détail.

MONTAGES TRANSGRESSIFS

constatées ailleurs : écriture illisible, visages de personnages anodins grattés, ornements rageusement effacés. À ce niveau d'étrangeté, voler le chien d'une poétesse, pourquoi pas.

Il arrive beaucoup plus fréquemment que des images soient détruites, non pas par indignation ou sous le coup de la rage, mais par dévotion. Certaines images du Sauveur, de la Vierge et des saints ont été tellement baisées, touchées du doigt, portées à la poitrine que la couche picturale, en particulier aux visages, est totalement dégradée¹. On connaît mieux ce phénomène pour la sculpture, comme le pied désormais informe et lisse de la statue de saint Pierre à Rome, usé par des siècles de pèlerinage. Pour éviter ces dégradations, dans certains missels, une seconde croix, spécialement destinée à recevoir les baisers du prêtre, était dessinée dans la marge inférieure de la page où était représentée la crucifixion². D'autres usages expliquent les dégradations. En vue de préparations, de vinage ou pour servir dans des amulettes, on grattait certaines images pour en récupérer la matière vertueuse. Ainsi, à Lorette, les pèlerins avaient pris l'habitude de prélever des fragments des parois peintes de ce qu'ils considéraient comme la Sainte Maison de la Vierge³. La poussière recueillie était censée préserver son possesseur de la peste et peut-être était-elle parfois ingurgitée. Ces pratiques prophylactiques attestées depuis le haut Moyen Âge ont conduit à la fabrication d'images faites pour être détruites. Des vignettes aux vertus supposées curatives existaient sous forme imprimée à la fin du Moyen Âge et encore officiellement au début XX^e siècle. Figurant la Vierge, des images miraculeuses ou des saints, elles étaient ingérées comme médicaments⁴.

1. Comme le visage d'un Christ en croix au troisième feuillet d'un psautier exécuté en 1260 pour un couvent dominicain du Nord-Ouest de la France, Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 10525, production d'une abbaye bénédictine de Marchienne.

2. A. STONE, *Le Livre d'images de Madame Marie*, Paris, Cerf, 1997, p. 108, note 1.

3. M. SENSI, « Santuari, culti e riti "ad repellendam pestem" tra medioevo e moderna », dans S. Boesch Gajano et L. Scaraffia, dir., *Luoghi sacri e spazi della santità*, Turin, 1990, p. 141-142.

4. Par exemple, cette « feuille de 40 vignettes à avaler » imprimée en Bavière au XVIII^e siècle, reproduite dans C. Dupeux, P. Jezler et J. Wirth, dir., *Iconoclasm. Vie et mort de l'image médiévale*, Paris, Somogy, 2001, p. 257. D'autres exemples sont

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

En plus de ne pas toujours concerner la transgression, les effacements ou bris d'images ont une histoire difficile à établir. Car le phénomène est cumulatif. Dans la majorité des cas, il est impossible de déterminer précisément le moment du geste. Les images médiévales, vieilles de plus d'un demi-millénaire, ont connu un changement de régime de la décence, une crise iconoclaste, un tribunal révolutionnaire et un XIX^e siècle découvreur mais frileux. Si les destructions d'images ne caractérisent pas forcément la réception ordinaire, on ne saurait toutefois postuler le déséquilibre mental de l'ensemble des iconoclastes, alors même que les destructions apparaissent dans des configurations récurrentes.

Diabls et pudibonds

Les destructions sont au moins la trace tangible des sentiments qu'inspirèrent certaines images, dans des contextes précis. Notre habitude à voir les destructions comme des condamnations est sans doute ce qui a poussé les études récentes à se pencher sur les images « indécentes » et les réactions pudibondes qu'elles ont suscitées¹, plutôt que sur les destructions dues à des excès de dévotion. Cette insistance sur la dimension « sexuelle » de certaines images était d'ailleurs salutaire tant cette dernière a été négligée par les historiens, notamment ceux du XIX^e siècle, en raison de leur propre « pudeur », mais aussi de l'idée qu'ils se faisaient des lieux sacrés. Cet oubli intéresse directement notre problème. En effet, leurs conceptions, qui répondaient à un certain ordre catégorique, nous permettent de mieux saisir les dynamiques dans lesquelles s'inscrivent transgression et effacement. Prenons l'exemple du

donnés par D. RIGAUX, « Réflexions sur les usages apotropaiques de l'image peinte... », dans J. Baschet et J.-Cl. Schmitt, dir., *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'or, 1996, p. 158-160.

1. Les deux principaux articles sur les grattages dans les manuscrits médiévaux sont consacrés à cette question : M. CAMILLE, « Obscenity under Erasure. Censorship in Medieval Illuminated Manuscripts », dans J. M. Ziolkowski, éd., *Obsenity. Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, Brill, 1998, p. 139-154 ; D. ALEXANDRE-BIDON, « Cachez ce sein. La censure dans les images médiévales, ou les saints rappelés à la décence », *Gryphe*, 5, 2^e semestre 2002, p. 35-41.

MONTAGES TRANSGRESSIFS

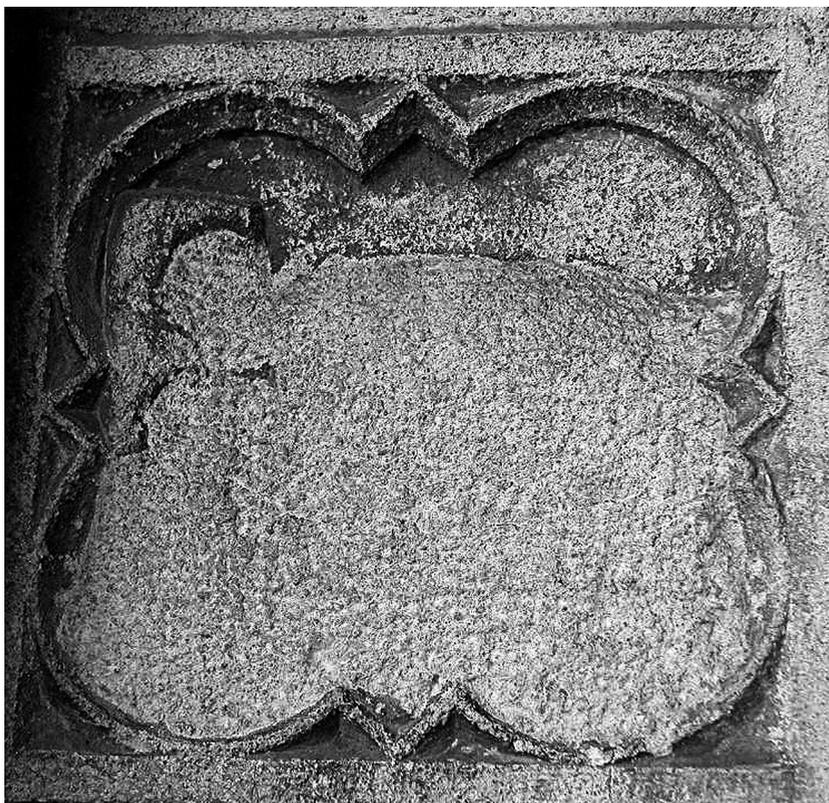
portail central de la primatiale Saint-Jean de Lyon, où deux des quelque trois cent vingt quadrilobes réalisés vers 1310 ont été martelés. La réception de ce fait par les historiens de l'art et les modalités de la destruction témoignent du chemin parcouru. À l'origine, c'est, semble-t-il, l'institution qui fit réaliser ce martelage, avec un subtil souci d'édification¹. Le tailleur de pierre a soigneusement respecté les contours de la scène qu'il bouchardait et, ce faisant, il laissait la possibilité d'une identification. Un œil habitué distingue sans problème la silhouette de deux corps allongés sur un lit (l'oreiller unique n'a pas été détruit) et peut-être même la trace du corps « supérieur » embrassant le corps « inférieur » (fig. 29). Compte tenu du programme iconographique, ces deux scènes représentent l'inceste des filles de Loth. Cette façon de *détruire en montrant ce qu'on détruit* donne un caractère « exemplaire » à l'effacement (comme pour le recouvrement des graffitis contemporains)². Face à cette image, la réaction des historiens du XIX^e siècle est symptomatique, et témoigne d'une radicalisation du regard pudibond. L'injonction de la Contre-Réforme de dissocier les espaces du profane et du sacré a été si bien intégrée que la présence d'une telle scène – même visiblement condamnée par l'institution – au portail d'une cathédrale est devenue impensable. Du coup, en lieu et place des images martelées des couples enlacés, Lucien Bégule croit reconnaître « l'entrée d'une caverne³ » et Émile Mâle est si sûr de *ne rien voir*, qu'il va jusqu'à faire de cet exemple une preuve de la chasteté du Moyen Âge : « Les énormes obscénités qu'on s'est plu à signaler dans nos cathédrales n'existent jamais que dans l'imagination de quelques archéologues prévenus. L'art du XIII^e siècle est très chaste, étonnamment pur. À la

1. Le caractère soigné et précis du martelage laisse supposer qu'il s'agit d'une commande plus que d'une réaction de colère. C'est aussi l'appréciation de L. BÉGULE dans *La Cathédrale de Lyon*, Paris, Henri Laurens, 1913, p. 62 : « On a prétendu que cette scène avait été martelée sur l'ordre du chapitre. »

2. C'est la définition de l'iconoclasme que retient G. P. MARCHAL, « Jalons pour une histoire de l'iconoclasme au Moyen Âge », *Annales HSS*, 5, 1995, p. 1135-1156 : « L'élimination des images s'effectue par une destruction démonstrative » (p. 1136). Voir aussi H. BELTING, trad., *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Cerf, 1998, p. 623.

3. L. BÉGULE, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon, Maugin-Rusand, 1880, p. 170.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE



29. Inceste d'une des filles de Loth. Modillon du portail central de Saint-Jean de Lyon, vers 1300-1310.

cathédrale de Lyon, l'artiste qui était chargé de raconter les origines du monde, arrivé à l'aventure de Loth et de ses filles, laissa un médaillon vide¹. » Cette façon d'oblitérer l'évidence s'inscrit dans la même logique que la destruction elle-même : les deux érudits ne *peuvent* pas voir une image d'adultère sous les anges de la parousie. Avec leurs outils d'historien, ils ont soustrait

1. É. MÂLE, *L'Art religieux au XIII^e siècle en France*, Paris, A. Colin, 1958 (1898), p. 126.

MONTAGES TRANSGRESSIFS

ces images au regard de leurs contemporains, comme l'Église l'avait fait quelque siècles plus tôt lorsqu'elle avait détruit ces images, car l'exclusion du profane, le changement du statut du sexe autour du XVI^e siècle, voire la naissance du rapport pornographique à l'image, rendaient problématique la représentation d'un acte sexuel sur les murs de la maison de Dieu.

Il semble bien que pour ce genre de destruction, l'on doive tenir, à la suite de Michael Camille, le facteur temporel pour primordial : c'est à cause d'un changement de sensibilité dans le temps que des images sont devenues transgressives et ont ensuite été détruites. Cette analyse repose sur deux présupposés théoriques complémentaires : les réactions d'une époque donnée seraient homogènes ; une époque ne produirait que des images qui lui conviennent. Ces postulats ne satisfont cependant pas à toutes les situations. Il suffit d'observer un autre motif que le sexe pour s'en rendre compte. Les démons et autres figures du mal sont les premières victimes de découpages et de grattages. On peut penser, ici aussi, qu'il s'agit d'un changement de sensibilité, l'image du contre-modèle et du mal ayant en général de moins en moins sa place dans le discours chrétien. Mais ce n'est pas l'explication que donnent les chroniqueurs de l'époque, dont Vasari, à propos de la dégradation d'une fresque d'Andrea del Castagno représentant un *Christ à la colonne*. Sa description de cette œuvre qui était située dans un cloître est un des rares témoignages qui rendent compte d'un grattage :

Dans cette composition, on peut voir les attitudes pleines de vigueur des bourreaux qui flagellent le Christ et leurs visages exprimant la haine et la rage face à la patience et à l'humilité du Christ. En peignant son corps meurtri serré par des cordes contre la colonne, Andrea semble vouloir opposer la flétriature de la chair et la noblesse rayonnante de la divinité cachée dans le corps blessé. [...] Si, par négligence, cette composition n'avait été [grattée] (*graffiata*) et exposée aux gribouillis des enfants et d'autres âmes simples qui ont [gratté] (*sgraffiate*) les têtes, les bras et presque tous les visages des Juifs, comme pour venger l'injure faite à Notre-Seigneur, elle serait le chef-d'œuvre d'Andrea¹.

1. G. VASARI, trad., *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1550], Paris, vol. 4, 1983, p. 39. Un beau cas de destruction du même genre, contemporaine de la création, à la fin du XIV^e siècle, dans J. BASCHET, « Satan, prince de l'enfer : le

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

Ce précieux compte rendu laisse supposer non pas un décalage entre deux systèmes culturels, un ancien et un nouveau, mais au contraire une continuité dans la perception de l'image. Ces attaques contre les images du mal supposent une connaissance et une efficacité du code qui les anime. Outre le fait que le décalage temporel est peu important – le texte permet en effet de dater approximativement le grattage de la fresque du deuxième quart du XVI^e siècle environ, soit moins d'un siècle après sa réalisation –, l'explication du grattage était évidente pour Vasari dans les années où il écrivait ses *Vies*, à savoir la simplicité d'âme de ses auteurs. Pourtant, la destruction des visages des bourreaux de cette flagellation participait d'un rapport à l'image alors répandu – Vasari ne pouvait l'ignorer – puisque la justice elle-même pendait et lacérait alors des portraits peints des criminels qu'elle voulait châtier en l'absence de leur corps¹.

L'image médiévale a tendance à rendre présent le modèle qu'elle montre, à se confondre avec le médium qui la supporte². Si cela vaut pour les images du Christ, de la Vierge et des saints, que les ennemis de la foi ont été accusés d'avoir détruites³, cela vaut aussi, et peut-être plus, pour les images du mal. Elles sont tout aussi susceptibles d'émouvoir et de troubler. Elles aussi *présentifient*, plutôt que *représentent*, la force, ici négative, des créatures qu'elles donnent à voir⁴. L'iconographie du Christ est relativement stable et l'Église

développement de sa puissance dans l'iconographie italienne (XIII^e-XV^e siècles) », p. 386, 388-389.

1. Andrea del Castagno lui-même était connu de son vivant pour avoir peint de telles images. Cf. D. FREEDBERG, trad., *Le Pouvoir des images, op. cit.*, p. 278, 287, 306.

2. Cf. H. BELTING, trad., *Pour une anthropologie des images, op. cit.*, p. 42-48.

3. Cf. J.-M. SANSTERRE, « L'Image blessée, l'image souffrante : quelques récits de miracles entre Orient et Occident (VI^e-XII^e siècles) », dans J.-M. Sansterre et J.-Cl. Schmitt, dir., *Les Images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée*, Rome, École française de Rome, 1998, p. 113-130. Voir aussi, du même auteur, « *Omnes qui coram hac imagine genua flexerint...* La vénération d'images de saints et de la Vierge d'après les textes écrits en Angleterre du milieu du XI^e aux premières décennies du XIII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 195, 2006, p. 257-294. Nous remercions Jean-Marie Sansterre de nous avoir fait bénéficier du manuscrit de ce dernier essai avant sa parution.

4. G. P. MARCHAL, « Jalons pour une histoire de l'iconoclasme au Moyen Âge », *Annales HSS*, 1995, p. 1140-1142.

MONTAGES TRANSGRESSIFS

a toujours veillé à bien distinguer entre sa personne et ses représentations, entre les images en général et ce qu'elles désignent, ainsi que le rappellent même des inscriptions publiques¹. Or, en raison de la nature du diabolique (ubiquité, multiplicité, transformation permanente), les corps des puissances inférieures perdent sans doute encore plus facilement leur statut de représentation, à quelques centimètres du spectateur. Gratter un diable ou une autre personnification du mal permet d'anéantir sa présence, pour soi et pour toujours. À l'instar des images sacrées, les images du mal transportent dans leur espace propre celui qui les contemple, mais elles descendent aussi dangereusement jusqu'à lui. La conception médiévale de la vue implique en effet une relation physique (un flux) entre les regards. Dès lors, si dans un cadre dévotionnel c'est un facteur de rencontre avec le sacré, quand il s'agit de créatures du mal l'énergie qui transite entre les regards est nocive pour le spectateur². Les images du mal posent ainsi une sorte de défi à la représentation. D'un côté, elles doivent faire voir ce qui est mauvais, elles doivent être « mauvaises », en exacte opposition aux « bonnes » images saintes, et elles doivent produire des affects négatifs (comme faire peur³), au lieu de susciter la méditation contemplative, jusqu'à l'extase. Mais de l'autre, elles doivent « contenir » leurs effets pour ne pas contaminer le livre qu'elles enluminent ou le spectateur qui les regarde. Dans ces conditions, plutôt que de voir dans le grattage des diables et des démons un rapport un peu « primitif » et irrespectueux face à l'image, il faudrait peut-être considérer cet iconoclasme privé comme le signe de la redoutable efficacité des normes iconographiques sur les contemporains. Ces images sont donc créées sur une ligne délicate qui semble avoir été parfois franchie.

La logique propre à ce phénomène est très claire lorsqu'il s'agit d'images de martyres, de violences, où ce ne sont pas les bourreaux qui sont grattés mais les victimes. C'est notamment le cas dans un livre d'heures conservé à Marseille, où, en plus du soldat, la victime et le visage de sa mère sont effacés

1. Cf. R. FAVREAU, « Fonctions des inscriptions au Moyen Âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, 32, 1989, p. 227.

2. Cf. M. CAMILLE, « Obscenity under Erasure. Censorship in Medieval Illuminated Manuscripts », dans J. M. Ziolkowski, éd., *Obscenity, op. cit.*, p. 141-144.

3. Nous détaillons ce code de répulsion dans « Des raisons... », *op. cit.*

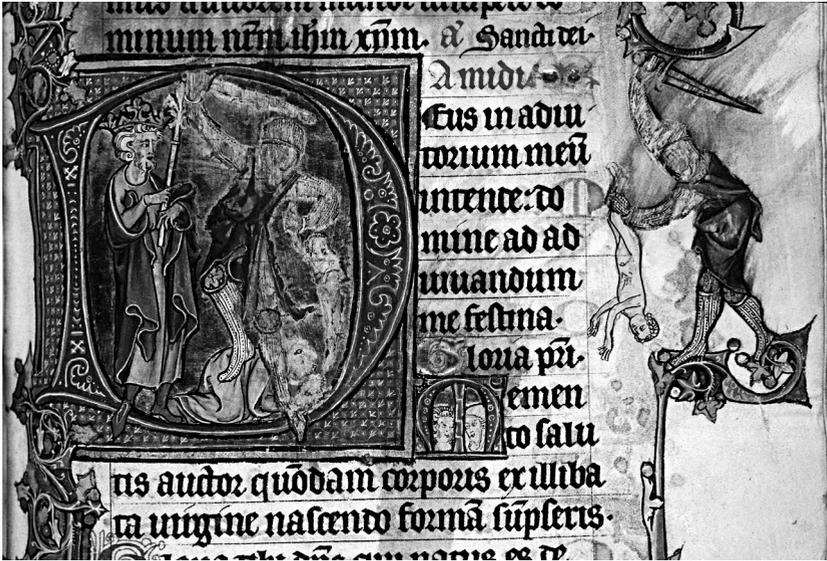
IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

(fig. 30). Le mal en général est éliminé : ses serviteurs et ses actes. Gratter le visage d'un bourreau du Christ peut être une forme de vengeance comme le pense Vasari, mais pas seulement. Très souvent ce sont les épées, les mains, les objets par lesquels le mal s'exerce qui sont effacés. Avec ce type d'intervention sur l'image, le lecteur sauve la martyre de l'épée du soldat romain. L'un des lecteurs du manuscrit de Marseille n'a pas seulement sauvé l'enfant du massacre : en effaçant la mère, il la préservait d'une tristesse éternelle, réactualisée à chaque lecture. Il est donc difficile, et peut-être pas nécessaire, de chercher à distinguer, parmi les motifs de destruction, la dévotion, la réaction indignée, la protection. Les traces de différentes réactions peuvent coexister sur une même image, comme c'est le cas pour le saint François peint dans la marge au verso du feuillet 141 du manuscrit de Marseille ; le saint est soutenu par un être cariatide, sous le vêtement duquel, au niveau des fesses, passe une tige venant de la bordure. Alors que la figure dans son ensemble n'est grande que de quelques centimètres, on distingue, en regardant de plus près, que le postérieur du porteur a été lacéré et, plus précisément encore, que de minuscules trous enfoncent la page aux emplacements des stigmates du saint d'Assise. Une réaction – qui en dit long sur la précision des regards qui se sont posés sur ce genre d'images – contre l'obscène et une participation à la sainteté, voire une confirmation de celle-ci, coexistent donc dans quelques centimètres carrés, et sont peut-être le fait du même individu.

Des montages transgressifs

Jusqu'ici, pour expliquer les réactions agressives face à l'image, on a vu deux cas, qui correspondent chacun à une hypothèse. Pour les images de sexe : l'hypothèse d'un décalage (dans le temps et les sensibilités) entre la production et la réception des images ; pour les images du mal : l'hypothèse d'une efficacité symbolique qui dépasserait le cadre qui lui était assigné et susciterait alors des réactions violentes – elle suppose l'idée d'une continuité au moins culturelle entre la création et la réception des images. Mais, relevant

MONTAGES TRANSGRESSIFS



30. Massacre des Innocents. *Livre d'heures à l'usage de Théroutanne*, Artois, vers 1280-1290. Marseille, Bibliothèque municipale, ms. 111, f. 20.

soit du décalage, soit de la continuité, ces réactions peuvent s'appréhender sous le mode commun du montage. Ce montage, on l'avait appelé normatif quand qu'il assurait la portée morale des images. On l'appellera ici transgressif. Une initiale historiée au feuillet 18 dans le manuscrit de Marseille, représente l'annonce aux bergers, scène canonique s'il en est (fig. 31). Un des deux bergers présents à l'image a été l'objet d'une des réactions les plus radicales que nous ayons constatées : son visage est enfoncé avec tant de violence que le manuscrit est troué sur trois pages. Comment l'interpréter ? Une image *dérange* souvent parce qu'elle est « mal rangée ». Si l'on suit Mary Douglas, la sensation de gêne (l'anthropologue utilise les termes de souillure et de pollution) qu'on ressent face à une image ou une situation précise, est notamment due au fait qu'un ou plusieurs éléments ne sont pas à leur place, qu'il existe un rapport entre deux éléments idéalement séparés. Elle donne l'exemple suivant : « Ces souliers ne sont pas sales en eux-mêmes, mais il est sale

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE



31. Annonce aux bergers. *Livre d'heures à l'usage de Thérouanne*, Artois, vers 1280-1290. Marseille, Bibliothèque municipale, ms. 111, f. 18.

de les poser sur la table de la salle à manger¹. » Ainsi des images banales vont déranger en raison de leur association, de leur *montage* avec un contexte – un lieu, une autre image, un regard particulier – inadéquat selon les critères du moment. En fonction de la culture de chaque regardeur, des associations ou des proximités ont paru si inadéquates que des destructions s'en sont suivies. On peut alors chercher les rapports dans lesquels s'inscrivent les images détruites, voir à quoi elles sont associées.

Considérons trois possibilités de *montages transgressifs*.

– Il est arrivé qu'un imagier brouille lui-même la division fondamentale entre les différents espaces de la page médiévale, utilisant dans le « centre » une figure typique de la « marge ». C'est le cas dans l'exemple de l'annonce aux bergers que nous évoquions à l'instant (fig. 31). À côté du berger prin-

1. M. DOUGLAS, *De la souillure...*, *op. cit.*, p. 55.

MONTAGES TRANSGRESSIFS

cipal, surpris par l'ange qui lui indique le chemin de Bethléem, le pasteur secondaire, dont le visage a été transpercé, joue de la chevrette. La forme et l'usage de cet instrument sont très négativement connotés ; en plus de se rapprocher visuellement d'une bourse et d'un pénis, l'instrument est ici orné d'une tête de bête qui rappelle l'origine animale de certaines de ses parties. En outre, son usage profane et populaire, lié à la danse, est l'objet de critiques très sévères de la part des prédicateurs¹. Et cette figure est effectivement caractéristique du monde des marges. On la retrouve par exemple au verso du folio 81 du même manuscrit. Pour un regard coutumier de ces codes iconographiques, il y a quelque chose de choquant dans la présence de cette figure « marginale » au sein même de l'espace réservé à l'histoire sacrée. En tout cas, ce montage a gêné quelqu'un. Cette dégradation a toutes les chances d'être plus ou moins contemporaine de la réalisation de l'image, dans la mesure où être choqué par elle suppose la connaissance des codes et du fonctionnement des images des XIII^e-XIV^e siècles. Des codes que, manifestement, cette image transgresse.

– La situation est très différente dans le *Pontifical de Guillaume Durand*. Si le grattage du berger supposait une grande sensibilité vis-à-vis des codes en vigueur, certaines destructions dans cet autre manuscrit trahissent une incompréhension du fonctionnement normal des marges. Sous une enluminure, dans la marge, la tête d'un singe portant une coupe et une aiguière a été frottée (fig. 32). Cette image marginale se trouve dans ce manuscrit au milieu de centaines d'autres, plus impertinentes les unes que les autres, mais ici un rapport entre deux images a dérangé. En effet, la scène marginale *singeait* le rôle de l'évêque qui, dans la lettrine, procède à la bénédiction du pain. Le singe moque le prêtre en serviteur chargé de fournir à un autre singe des nourritures terrestres... du pain, du vin. C'est en somme une image de « contrepét », imitation et contrefaçon au sens médiéval, typique aussi du monde des marges. Mais visiblement l'écart qui sépare le singe du prêtre n'a pas été perçu comme suffisant, et la proximité des deux figures a gêné,

1. Cf. M. CLOUZOT, « La Musique des marges, l'iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens dans les manuscrits enluminés du XII^e au XIV^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 42, 1999, p. 323-342.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE



32. Bénédiction des pains (lettrine) et singe portant les espèces (détail de la marge inférieure). *Pontifical de Guillaume Durand*, Avignon, vers 1359-1390. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 143, f. 157v.

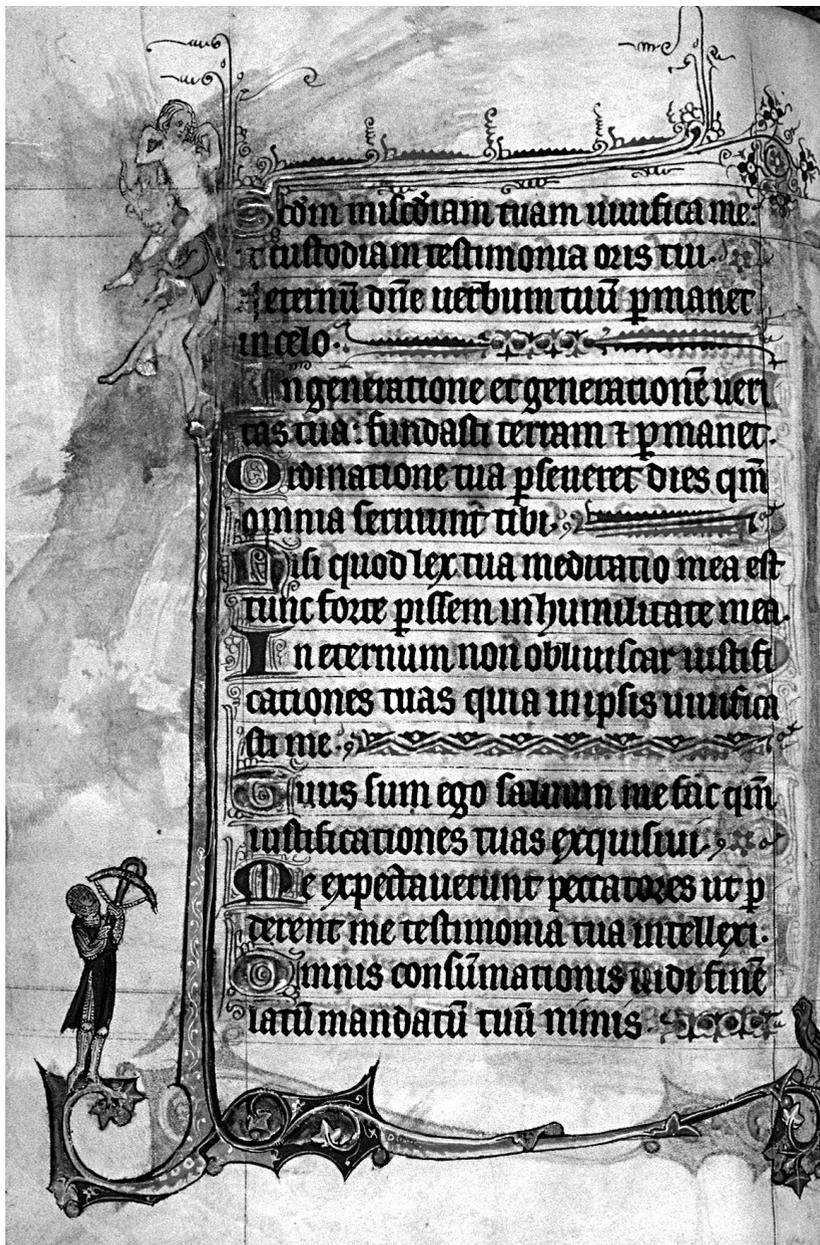
probablement parce que les procédés formels de hiérarchisation entre centre et marges n'étaient plus compris par un lecteur d'un autre temps. Manifestement, la différence entre les deux espaces n'était plus évidente pour l'auteur du grattage, qui a vu probablement dans une seule et même page, un évêque moqué par un singe.

– Dans le manuscrit de Marseille déjà évoqué, une jeune femme nue (ou son âme damnée) et le diable qui la porte dans la marge supérieure ont été grattés (fig. 33). C'est certainement la présence du diable qui a gêné le censeur, puisque le malin a également été gratté lors de sa seconde apparition, quelques feuillets plus loin. Cet effacement, qui semble avoir été réalisé à partir de liquide, nous indique un autre type de rapport transgressif possible, plus incertain mais non moins important. Malgré la violence de l'atteinte, le visage de la pécheresse a été soigneusement épargné. Et ce visage n'est pas innocent : le regard est tourné vers le texte, ou plutôt vers le début du texte de cette page. Il est possible que, comme pour les quadrilobes de Lyon scrupuleusement martelés (voir la fig. 29), le censeur ait tenu à sanctionner, tout en laissant la trace du motif de son jugement. On peut alors penser que c'est le rapport entre cette image et le texte désigné, en l'occurrence le psaume 119

MONTAGES TRANSGRESSIFS

[118], 88-96, qui a pu avoir un effet transgressif. Les deux premières phrases du psaume donnent certes un caractère moral à l'image marginale, mais l'image permet aussi une interprétation sensuelle du texte : « Fais-moi vivre selon ta bonté : et je garderai les témoignages de ta bouche. [...] Si ta loi ne faisait ma méditation [mes délices], j'aurais déjà péri dans mon humiliation. Je n'oublierai jamais tes ordonnances, car c'est par elles que tu me vivifies. Je suis à toi, sauve-moi, parce que je recherche tes volontés. » La femme nue indique-t-elle du regard la mauvaise lecture du texte biblique ? L'imagier a visuellement condamné deux fois cette figure du contre-modèle : une fois en la faisant porter par le diable, une autre fois en en faisant la cible d'un arbalétrier situé au bas de la page, un motif qui annonce souvent le châtement de Dieu. Mais, de tout évidence, au moins pour un lecteur, ces procédés de condamnation n'ont pas été suffisants : il rajouta la sienne, la plus violente, la plus visible, en effaçant cette âme perdue.

Ce dernier exemple, comme beaucoup d'autres cas, invite à prendre en compte l'aspect individuel du rapport aux images. Dans le manuscrit de Marseille, le lecteur, qui a été choqué par la femme nue sur le diable, a regardé sans réagir différentes images qui auraient pu être inadéquates, comme le chasseur de « conins » qui, dans ce même livre d'heures, poursuit des métaphores du sexe féminin juste en dessous de l'image du chemin de croix. Il faut dès lors considérer qu'il existe un montage qui sous-tend tous les autres, celui qui a lieu entre un regard singulier et un type d'image particulier. Sur la masse totale des images qui nous sont parvenues, nous avons affaire la plupart du temps à des effacements en série, dans un même codex. Dans un manuscrit italien de l'*Enfer* de Dante par exemple, toutes les zones génitales des damnés et des diables ont été systématiquement grattées ou découpées (comme les usuriers assis à gauche de Géryon prenant son envol, fig. 3, déjà présentée), ainsi que la surface de certains corps probablement féminins. C'est également le cas dans le manuscrit de Marseille et dans celui de *La Coche*, où le chien a été découpé. Le caractère sériel des destructions volontaires, dispersées dans les manuscrits les plus divers, donne à penser qu'elles sont l'œuvre d'un nombre limité d'individus, que ces gestes sont individuels du point de vue de la sensibilité aux images. Aucune image n'est à l'abri d'un esprit chagrin ou d'une imagination scandaleuse, susceptible de trouver un





33 et 33b (détail). Jeune femme sur les épaules d'un diable. *Livre d'heures à l'usage de Théroutanne*, Artois, vers 1280-1290. Marseille, Bibliothèque municipale, ms. 111, f. 78v.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

motif de destruction dans le rapprochement de deux images ou d'une image et d'un texte. S'il reste tout à faire pour décrire sociologiquement la gamme des réactions face aux images à une certaine époque, nous pouvons du moins estimer qu'elle est toujours fortement différenciée, jamais homogène. C'est ce que supposait Vasari quand il imputait à des « enfants » et aux « âmes simples » la dégradation du chef-d'œuvre d'Andrea del Castagno, dévalorisant d'emblée leur rapport aux images. Boccace et une dévote napolitaine ne voyaient certes pas du même œil une image bachique.

Des montages d'images, même parmi les plus courants, ont été transgressifs et dans le même temps, les images de transgression, qui étaient *a priori* les plus gênantes, n'ont pas forcément troublé. Telle est la leçon du démon, du sexe et des associations fortuites. Pour comprendre ces atteintes à l'image, nous aurions pu reprendre l'analyse d'inspiration cognitiviste et psychanalytique de David Freedberg, où il apparaît que chaque contexte peut de façon indépendante réveiller ou favoriser des « réactions vouées au refoulement, parce que trop embarrassantes, vulgaires, grossières, incultes, [...] parce qu'elles ont des racines psychologiques que nous jugeons inavouables¹ ». Cette approche, qui nécessite de reconnaître un pouvoir propre aux images, ne nous convient pas et nous concerne plutôt en tant qu'objet d'étude dans la mesure où elle témoigne d'une proximité avec les conceptions et les pratiques médiévales attachées à ce médium. Une telle croyance en un pouvoir intrinsèque des images conduit immanquablement à oublier que « *l'image elle-même est une relation* », que « son efficacité suppose toujours qu'elle soit le lieu ou la configuration d'un rapport de forces qui prenne et englobe déjà le spectateur² ».

Synthèse

À tous les objets régulièrement soumis à des tentatives de définitions essentialistes, qu'il s'agisse de la littérature, de l'art, ou de la transgression,

1. D. FREEDBERG, *Le Pouvoir des images...*, *op. cit.*, p. 21.

2. B. PRÉVOST, « Pouvoir ou efficacité symbolique des images », *L'Homme*, 165, 2003, p. 279.

MONTAGES TRANSGRESSIFS

on peut répondre, non pas par des propriétés internes, mais au moyen de propriétés externes, tenter de voir dans les rapports et dans la vie changeante de ces rapports les causes mêmes de ce qui semble au départ des choses naturelles et immobiles. L'approche « empirique » que cela suggère prend de court le jeu herméneutique et dissout l'axiologie qui caractérise souvent les premières observations que l'on fait à partir d'objets comme la transgression ou l'image. L'étymologie du verbe « transgresser » suppose elle-même une relation entre deux éléments. Une image est certes susceptible d'être dérangeante ou inconvenante par son sujet, mais lorsqu'elle choque ou lorsqu'elle est jugée inacceptable, c'est en fonction de l'individu (de son ordre mental), de l'agencement des images entre elles, des relations qu'elles entretiennent avec leur environnement. Aucune image n'est transgressive en soi. Or, la notion de montage permet d'appréhender le fonctionnement des images dans la société, en associant la production et la réception, le volontaire et l'involontaire. La différence entre la transgression et le désordre se mesure parfaitement ici. Alors qu'il peut exister un objet ou une image porteur de désordre, comme celle du diable, la transgression suppose une relation problématique entre deux éléments au moins. La transgression provoque un désordre psychologique ou un état d'incompatibilité avec l'ordre établi. Le montage implique la mise en relation des images, des lieux, des regards qui se posent sur elles. Dans la terminologie de Hans Belting, on dira que le montage peut avoir lieu aussi bien entre deux images présentes sur deux médiums différents, qu'entre une image et un corps¹. Dans tous les cas, l'image est transgressive par effet de montage². Les montages sont dès lors ou bien normatifs ou bien transgressifs :

– Dans une situation normative, images et contextes sont montés de façon ordonnée et hiérarchisée, c'est-à-dire selon l'ordre régnant et attendu. Par exemple : un crucifix sur un autel ou un film pornographique dans une salle de X (cas 1b du schéma 1). Les images sont à leur place. Lorsque deux images

1. H. BELTING, *Pour une anthropologie de l'image*, op. cit.

2. La théorie politique du détournement élaborée par les situationnistes entre directement en écho avec ce « fonctionnement » des images. Cf. G.-E. DEBORD et G. J. WOLMAN, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, 8, 1956.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

appartenant à des mondes différents sont associées, la composition les sépare formellement et accentue leurs différences. Ce type de montage est de l'ordre du clivage. C'est le cas des pages qui opposent dans un même ensemble le « centre » et les *marginalia* (cas 1a). C'est l'homme bestial qui joue de la cornemuse dans les marges du *Missel romain* (fig. 4) : monde profane et monde sacré sont clairement hiérarchisés et séparés au niveau de la page. De même pour les gargouilles qui vomissent l'eau du ciel vers l'extérieur des cathédrales, dans le siècle, ou pour les miséricordes polissonnes alignées sous les fesses des moines. Nous sommes en présence d'images du désordre, mais identifiées comme telles, elles ne remettent pas l'ordre en cause. Au contraire, elles travaillent pour lui : elles sont normatives.

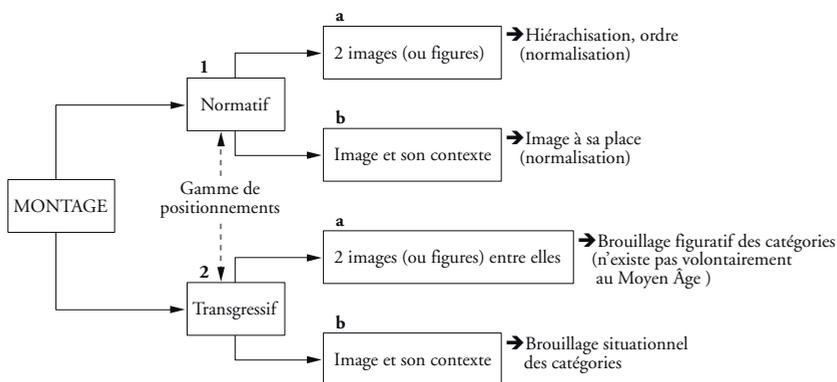


Schéma 1. Montages normatifs / montages transgressifs.

– Dans une configuration transgressive, la relation entre images et contextes perturbe la conception du monde de celui qui regarde (qu'il soit choqué ou qu'il considère l'image comme inappropriée). Deux éléments, appartenant à des catégories différentes, sont placés *sur le même plan*, sans qu'aucun dispositif ou procédé formel ne les distingue ou ne les hiérarchise. Cette intimité brouille les frontières, et les contaminations susceptibles de s'opérer altèrent l'ordre et sa lisibilité. Parce qu'il induit des contaminations réciproques ainsi qu'une dialectique des formes et une production d'affects, ce type

MONTAGES TRANSGRESSIFS

d'association peut être rapproché du montage tel que Georges Didi-Hubermann l'a théorisé¹. Ce genre d'association (cas 2a) – il pourrait s'agir, au sein de la même lettrine, d'un hybride jouant de la chevette à côté du Christ en croix – n'est pratiquement jamais produit de façon intentionnelle dans le contexte médiéval, alors qu'il s'agit d'un des ressorts essentiels de l'image surréaliste et de ses épigones. S'il apparaît au Moyen Âge, c'est de manière fortuite ou accidentelle (cas 2b). Une broche figurant un sexe, portée fièrement par un étudiant devant ses collègues, a pu devenir gênante et offenser un tiers, s'il omettait de la dégrafer pour aller se confesser. C'est ce type de configuration qu'annulent certaines destructions d'images sur les bâtiments et dans les manuscrits.

Ces montages sont culturels, historiques, et toujours individuels. Un montage peut être suffisamment ordonné et hiérarchisé dans son contexte de production pour ne pas être transgressif et tout de même être intolérable à un regard singulier. Une *gamme de positionnement*, qui prend en charge la diversité du rapport aux images au sein d'une société, sépare, à ses extrêmes, le montage qui sera plutôt normatif et le montage qui sera plutôt transgressif. Cette variable est le nœud gordien d'une sociologie de l'image médiévale qui reste à faire. Les images sont prises dans une catégorisation morale positive/négative, dont le caractère normatif ou transgressif est la traduction pratique. C'est pourquoi nous préférons ce modèle à un autre, comme le modèle production/réception, qui, du point de vue du montage, sépare les conditions formelles et les conditions sociales du transgressif.

1. « L'acte de transgression n'était donc pas seulement celui des limites outrepassées, mais celui, tout aussi bien, de limites rendues mobiles, déplacées, rabaissées, "recollées" et unies en "certains points précis", là précisément où on ne les attendait pas » : G. DIDI-HUBERMANN, *La Ressemblance informe*, op. cit., p. 40. « Il fallait donc inventer une forme nouvelle de collection et de monstration. Une forme qui ne fût *ni rangement* (qui consiste à mettre ensemble les choses les moins différentes possibles, sous la non-autorité de l'arbitraire) *ni bric-à-brac* (qui consiste à mettre ensemble les choses les plus différentes possibles sous la non-autorité de l'arbitraire). Il fallait montrer que [...] les différences dessinent des configurations et que les dissemblances créent, ensemble, des ordres inaperçus de cohérence. Nommons cette forme un *montage* » : du même, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 474.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

La rencontre fortuite de deux objets appartenant à des réalités différentes voire opposées, crée de l'affect, constitue parfois des montages transgressifs et bouleverse soudainement un ordre quelconque. On peut parler de transgressivité active. Mais la transgressivité peut être aussi « passive », quand tout reste en place – une image dans un lieu, par exemple – mais que tout change : le statut de cette image, le statut du lieu, leur fonction, leur fréquentation. Un seul élément peut faire qu'une image, un moment donné, devienne transgressive. La société trie, sépare, reclasse sous le coup des changements qui s'opèrent en elle. Les catégories ne sont pas figées dans le temps, ni le rapport qu'elles entretiennent entre elles. Limites changeantes, contenus changeants, articulation changeante de ce qui fait l'ordre du monde : tout cela est perceptible à partir de ce qui est considéré un jour comme bon, positif, normal, harmonieux, et un autre jour, comme illicite, angoissant, troublant. Que ce soit une question de santé pour la société ou qu'il s'agisse de réactions individuelles inédites, la redéfinition des catégories et celle de leurs frontières rendent impropres des rapports qui étaient adéquats et souvent normatifs. Le transgressif émerge de situations initialement normales et morales. Des montages ordinaires sont alors transformés par les nouvelles valeurs que portent les images, les lieux et les individus. Les catégories du « sacré » et du « profane », par exemple, en étant réaménagées en profondeur au cours des XV^e et XVI^e siècles, ont contribuées à la redéfinition du statut des images liées de près ou de loin au sexe. Le caractère pragmatique ou formel de la transgressivité des images se double donc d'un aspect temporel. Brusquement, ou peu à peu, des choses qui existaient l'une avec l'autre, une image d'adultère et une église par exemple, ne peuvent plus coexister. Le montage finit par ne plus convenir parce que l'ordre et les catégories dans lesquelles sont rangés les éléments du monde ont changé.

VI

La transgression dépassée

Le caractère dérangeant ou non des images croisées jusqu'à présent ne tenait pas au « style » mais au sujet représenté. Pour une image de seins ou de phallus dans une église, ce qui a posé problème, ce n'est pas la façon dont ils étaient sculptés mais la présence du motif « sein » ou du motif « phallus » dans le lieu sacré : la transgressivité telle qu'on l'a décrite ne fonctionne qu'au niveau de la représentation. Par conséquent, il faut bien admettre que la schématisation proposée au chapitre précédent ne prend en charge qu'une partie des expériences visuelles, puisque de nombreuses images et de nombreux éléments dans l'image fonctionnent hors de la représentation. Que devient la transgression sans la représentation : lorsque les productions mettent directement en crise les frontières mentales et visuelles ? Ne représentant presque rien, ne signifiant rien de précis, certaines images ne peuvent s'inscrire dans aucun montage transgressif. Une fois les frontières déplacées, les catégories brouillées, toute transgression par l'image devient impossible ou, si l'on veut, tout n'est que pure transgression.

L'image verbale : prolifération descriptive et termes génériques

« J'aperçus, en pied, effrayant, vivant, l'inconcevable, l'indescriptible, l'innommable monstruosité qui, par simple apparition, avait pu transformer une

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

compagnie heureuse en une troupe craintive et terrorisée¹. » À travers toute son œuvre, Howard P. Lovecraft a systématisé ce genre de non-description, au point d'en faire le trait le plus saillant de son angoisse ; ce faisant, il s'inscrivait dans une filiation littéraire² qui tend à décrire les objets par leurs contours extérieurs. Nombre de ses procédés se retrouvent dans les descriptions médiévales du « surnaturel », dans ce qui dépasse par définition les moyens d'expression. Pour rendre compte de créatures « impossibles » (que ce soit dans le domaine du bien ou dans celui du mal), la description ne peut se faire que par le « dehors ».

Parmi de nombreux procédés, deux se distinguent par leur emploi plus systématique. Le premier est la décomposition sans fin des êtres et des visions au moyen de longues descriptions par métaphores, empruntant aux mille espèces ou corps connus. Le second procédé, qui est plus spécifiquement celui de Lovecraft, et qui est présent dans le premier, consiste à s'en tenir au minimum : plutôt que d'user d'un vocabulaire précis, le discours édifiant ou mystique, préfère, pour évoquer le surnaturel, recourir au flou des termes génériques, comme « innommable monstruosité ». Dans les deux procédés, une large part est laissée à l'imagination : rarement, en effet, des descriptions permettent de se faire une idée nette de l'apparence de Dieu ou d'une bête diabolique. Devons-nous dès lors estimer que les médiévaux ont échoué à signifier ce qui dépassait à leurs yeux l'entendement en matière d'abomination ou de sublime (incapacité du langage), ou au contraire, que les solutions qu'ils ont privilégiées en rendent mieux compte (capacité du langage) ? Sans doute faut-il défendre l'intelligence³.

Le premier procédé compose les apparences des êtres monstrueux avec une série d'éléments tirés de l'expérience ordinaire :

1. H. P. LOVECRAFT, trad., *Je suis d'ailleurs*, Paris, Denoël, 1991, t. 2, p. 86 [*The Outsider*, 1921].

2. Sur cette filiation voir C. PRIGENT, *La Langue et ses monstres*, Paris, Cadex, 1989.

3. M. RUS, « Sur le paradis au Moyen Âge. Les mots pour le dire », *Poétique*, 132, 2002, p. 415-428, postule l'échec de l'expression. Sur les merveilles : Fr. DUBOST, « La Pensée de l'impensable dans la fiction médiévale », dans D. Boutet et L. Harf-Lancner, *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge, VIII^e-XV^e siècles*, Paris, Presses de l'ENS, 1993, p. 52-54.

LA TRANSGRESSION DÉPASSÉE

Ses poils pendaient comme la queue d'un cheval, son front était velu comme celui d'un ours, il avait des cornes de bœuf, les sourcils comme une queue de renard, le nez recourbé comme le bec d'un vautour, la bouche large comme celle d'un chien de chasse, il montrait les dents comme un mâtin¹.

On pourrait voir dans cette image verbale une bonne application des conseils de Richard de Saint-Victor, invitant à rapporter « à cause de notre faiblesse » l'inconnu à ce qui est connu. Mais l'assommante énumération des parties, toutes paradoxales, rend l'image particulièrement complexe et difficile à former mentalement. La proposition gagne à être renversée : en multipliant les comparaisons, ces descriptions ont plutôt pour but et pour effet d'*affaiblir* l'esprit dans son fonctionnement habituel. Le procédé est d'autant plus fort lorsque la description use de traits non figuratifs du type « puissant comme un bœuf » ou « fort comme un lion ». Ce n'est pas directement au lion que l'on fait référence, mais à sa force. Un procédé qui contribue à rendre la figure plus abstraite encore². Ces descriptions ne parviennent guère à circonscrire une chose, à la contenir. Au lieu de considérer le faible potentiel d'évocation de ces images comme une limite, un échec du discours, on devrait plutôt l'appréhender comme une ouverture laissée à une plus-value d'imagination. De telles images verbales font éclater leur sujet entre mille éléments contradictoires, tous chargés de sens. Ces descriptions produisent plus qu'une image mentale : elles qualifient les monstres par des puissances diverses qui sont celles du cheval, du lion, du bœuf... Le prédicateur Étienne de Bourbon rapporte qu'un saint homme, ayant sommé un démon de se nommer, s'est vu répondre par ce dernier : « Mille fois habile³. » Pouvant prendre toutes les apparences, le diabolique échappe, comme il se doit, à la connaissance et à la reconnaissance⁴. Lewis Carroll le savait lorsqu'il décrivait avec une ironie fatale *La Chasse au snark*. Ce

1. S. DE FREINE, *Vie de saint Georges*, cité de J. Bichon, t. 1, p. 26 (*infra*) par J.-Cl. Schmitt, *Le Corps, les Rites...*, *op. cit.*, p. 197.

2. Cf. M. DENIS, *Image et cognition*, *op. cit.*, p. 135.

3. Trad. de J. Berlioz. É. DE BOURBON [mort vers 1261], *Tractatus de diversis materiis*, éd. J. Berlioz et J. L. Eichenlaub, Turnhout, 2002, p. 104-420.

4. Nombreuses descriptions et un index précieux dans J. BICHON, *L'Animal dans la littérature française aux XII^e et XIII^e siècles*, thèse inédite, Paris IV, 1976, 2 t.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

long poème, où une confusion entre le *snark* (monstre « sans méchanceté ») et le *boojum* (sa variété dangereuse) se révèle mortelle, montre sans nul autre pareil comment s’y prendre pour exprimer l’inclassable. Quels détours emprunte Carroll et quelles contradictions de sens emploie-t-il pour dire quelque chose à propos de cette créature dont on ne peut rien dire, en d’autres termes, pour que l’on ne puisse rien dire de catégorique à son sujet ? Selon le capitaine de l’expédition, on reconnaît « les véritables snarks » à cinq caractéristiques : la saveur, son dada de se lever tard, sa lenteur à saisir les finesses (et jamais il ne rit avec un calembour), sa passion des cabines de bain qu’il véhicule avec lui constamment, et l’ambition : « Il faut ensuite, poursuit-il, vous décrire en détail les traits de chaque sorte, en distinguant ceux qui ont des plumes, et mordent, de ceux portant moustaches et jouant des griffes. Mais, oh, rayonnâtre neveu – rétorque alors le capitaine au boulanger qui vient de s’expliquer sur les façons (aberrantes) de le traquer – gare le jour où ton snark sera un boujeum ! » Dans cette aventure, tout découle de la nature insaisissable de la créature recherchée : les méridiens, les équateurs et les tropiques étant pures conventions, le capitaine « avait, de la mer, acheté une carte ne figurant le moindre vestige de terre ». Le Capitaine criait « tribord toute, et tout droit sur bâbord ! [...] et puis l’on confondait gouvernail et beaupré ; ce qui souvent arrive sous les climats tropicaux, quand un navire est, pour ainsi dire, “ensnarké” ». Le boulanger, protagoniste principal, est à l’image de cette carte tout océan, de ce navire qui recule pour avancer, et à celle du snark : il est en effet connu pour l’oubli de ce nom : « La perte de ses hardes importait peu, puisque lors de son arrivée il portait sept vestons et trois paires de chaussures ; mais le pis est qu’il avait oublié totalement son nom. Il répondait à “Hep !” ou à n’importe quel éclat de voix... à “Au diable son nom !” » À ce personnage inqualifiable répond le *songe* de l’avocat qui voit clairement le *snark*, mélange de *snail* (escargot) et de *shark* (requin) et où ce dernier prend tour à tour le rôle du défenseur, des jurés et du juge dans un procès qui incrimine et condamne un verrat pour haute trahison. Carroll écrivait à une jeune fille : « Bien entendu, tu sais ce que c’est qu’un Snark ? Si oui, je t’en prie, dis-le-moi, car pour moi, je n’en ai pas la moindre idée. » Et le graveur qui dessina le boujeum raconte que l’éditeur lui écrivit un jour que « c’était là un monstre merveilleux, mais totalement inacceptable. Toutes [les] descriptions du Boujeum étaient parfait-

LA TRANSGRESSION DÉPASSÉE

tement inimaginables, et il [Caroll] désirait que la créature le restât ». Il tenait à « la cohérence et la logique du *nonsense* ». À la fin du récit, on entend crier le héros sans nom au faite d'un rocher : « C'est un snark ! C'est un bou... Au milieu de ce mot qu'il essayait de dire, au milieu de sa joie et de son rire fous, soudain, tout doucement, il avait disparu, – car ce snark, c'était un boujeum, *figurez-vous*¹. »

Le second procédé de non-description s'en tient à quelques mots, à un ou deux termes vagues ou génériques. Les sciences cognitives, qui ont montré que « les termes généraux, comme *édifice*, *meuble* ou *vêtement*, [sont] moins propices à une activité d'imagerie que des termes plus spécifiques, comme *église*, *chaise*, ou *pantalon* », nous éclairent ici². Si, pour le premier procédé, la multiplication des référents crée un au-delà de la description, pour le second, l'usage de termes vagues ou génériques travaille comme en deçà. Il diffère mais le résultat est identique à l'accumulation de détails contradictoires : les facultés d'imagerie mentale sont entravées, du moins ralenties. Le temps et l'investissement que nécessitent ces images leur donnent une prégnance mnésique et émotive particulière. Ce type d'image, « résistante », créé par des ambiguïtés volontaires, se retrouve fréquemment dans la prédication. C'est par exemple le cas chez le dominicain Thomas de Cantimpré, lorsqu'il évoque une apparition à la suite d'un tournoi :

On vit dans les hauteurs *comme* un cadavre [*gleba*] immense ; autour duquel volaient obstinément des *sortes* de corbeaux qui croassaient³.

Il y a ici rupture d'échelle (le « cadavre immense ») et ambivalence, comme la belle ambiguïté du mot *gleba*, à la fois « terre » et « cadavre ». L'indéter-

1. Cité librement. L. CAROLL, trad., *La Chasse au snark. Délire en huit épisodes ou crises* [1878], *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1983, p. 371-399.

2. « Cependant, cette démonstration a été faite dans des situations expérimentales mettant l'accent sur la rapidité de formation de l'image » : M. DENIS, *Image...*, *op. cit.*, p. 139.

3. Le terme *quasi* (comme) est avant tout caractéristique du discours de la vision. Cela dit, le terme n'en comporte pas moins une connotation d'approximation. THOMAS DE CANTIMPRÉ (mort vers 1270), *Bonum universale de Apibus* [Douai, 1627], II, 49, 4 (éd. et trad. H. Platelle, *Les Exemples du livre des abeilles*, Turnhout, Brepols, 1997, p. 202).

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

mination suppose que chacun imagine *le reste* à proportion de la connaissance qu'il a du « mal », par observation de ses penchants et fréquentation des hommes. De même que le procédé de prolifération, ce « défaut » de langage se retrouve pour ce qui transgresse dans le domaine du bien. La mystique Angèle de Foligno écrit :

Je vis une chose stable, ferme, si indicible (*indicibilem*) que je n'en puis rien dire (*nichil possum dicere*), sinon que c'était le tout bien. Mon âme était dans une joie totalement inénarrable (*inenarrabili*). Je ne vis pas là l'amour mais une chose inénarrable (*rem inenarrabilem*). J'avais été tirée de l'état précédent, et j'avais été mise dans celui-ci très grand et inénarrable. [Et de conclure :] Je sus très certainement que plus on ressent la présence de Dieu, moins on peut en parler (*minus possunt loqui de eo*). Car c'est précisément ce qu'on éprouve de cet infini et indicible (*indicibili*) qui rend incapable d'en parler (*de eo minus loqui possunt*)¹.

Prolifération descriptive et termes génériques stimulent une activité de représentations spontanées issues de bribes de représentations préexistantes. Ces deux grands procédés imposent au lecteur de *créer* ses images mentales à partir d'un matériau donné, à l'encontre d'un idéal littéraire qui viserait à circonscrire ses objets et à rationaliser ses moyens, où le lecteur peut *imaginer* en position de relative passivité ou, disons, de confort. Dans toutes ces images « floues », le langage est rendu inapte à dire, pour induire².

Le visuel : surface et ornement

Poussons plus loin cette indétermination observée au niveau des images verbales et reprenons les manuscrits enluminés. Les figures marginales qu'on a évoquées jusqu'ici, menues créatures vivant surtout dans le bas des pages, ne correspondent en fait qu'à une faible partie – la plus spectaculaire sans doute – des monstres présents dans l'enluminure et la statuaire médiévales.

1. *Le Livre d'Angèle de Foligno* [morte en 1309] *d'après les textes originaux*, trad. J.-Fr. Godet, Grenoble, Jérôme Millon, 1995, p. 124 et 141.
2. P. RICŒUR, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 240.

LA TRANSGRESSION DÉPASSÉE

En effet, le monde des *marginalia* dans lequel ils s'inscrivent fait lui-même office de « centre » pour une autre marginalité : une véritable « marge des marges », intimement liée à l'ornemental et dans laquelle les créatures et la végétation foisonnent et se mélangent. Ce dernier type d'image se retrouve dans un nombre considérable de programmes iconographiques et constitue une part fondamentale et omniprésente de l'horizon figuré du Moyen Âge. Si l'érudit et l'historien ne s'attardent guère sur ces chapiteaux ou ornements à peine historiés, c'est sûrement parce que ces derniers résistent à la signification. Or, c'est précisément ce défaut de signification qui donne toute leur force à ces images.

En schématisant beaucoup, il est possible de distinguer, pour la période qui nous intéresse, trois « niveaux » de l'image, comme suit :

– Le premier niveau présente un degré zéro de marginalité. C'est le « centre », qui correspond dans une large mesure à l'expression de la norme. C'est un monde généralement humain et sacré, où le monstre est totalement absent. Lieu privilégié de l'histoire sainte ou *historia*, ce niveau donne toute liberté à la narration pour se déployer, et entretient des liens forts avec le texte sacré. Dans les manuscrits, il s'agit des images en pleine page ou des initiales historiées. Au portail d'une cathédrale, le « centre » est constitué par le tympan. Parmi les stalles, sur les miséricordes, c'est le chanoine lui-même, venant s'asseoir le texte sacré en main, qui est le centre.

– Le deuxième niveau correspond aux *marginalia*. C'est le monde des marges des manuscrits médiévaux pris au sens courant, étudié par Lillian Randall¹. Nous avons vu que cet espace formé de « figures » indépendantes posées à côté de la bordure avait notamment vocation à produire une certaine image du monde profane. C'est aussi le lieu où les images de la transgression sont le plus mises en avant. Ainsi les hybrides, mi-hommes mi-bêtes, mettent en scène les penchants bestiaux de l'homme. Ces saynètes qui se prêtent à l'hypertextualité sont fortement indépendantes du texte. Elles font largement appel à des références profanes, comme les proverbes. Il arrive cependant qu'elles se réfèrent à l'image « centrale » ou au texte sacré dans un sens

1. L. RANDALL, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley, University of California Press, 1966.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

souvent littéral, qu'elles détournent volontiers le sens d'une phrase ou d'un motif visuel isolé de son contexte. Les *marginalia* se retrouvent dans des médaillons quadrilobés sur les piédroits d'édifices religieux, par exemple à Lyon (Saint-Jean), Rouen (portail des Libraires) ou Paris (portail Saint-Étienne de Notre-Dame). Pour les stalles, ce degré de marginalité correspond aux saynètes sculptées au revers des miséricordes.

– Le troisième niveau sur lequel on veut insister ici est la « marge des marges ». Les figures « extra-marginales » qu'on y trouve ne sont jamais indépendantes et ne se suffisent pas à elles-mêmes. Elles n'existent qu'intriquées plastiquement à la bordure, aux lettres, au caractère fonctionnel du lieu qui les supporte. Leur fonction peut être par exemple d'ornementation et d'encadrement dans le cas des bordures, ou de support dans le cas de personnages cariatides qui portent les saints au fronton des cathédrales. Ici, l'hybride règne en maître. Dans ce monde sauvage, le corps humain se réduit rarement à ses frontières traditionnelles et se prolonge dans de multiples extensions autant végétales qu'animales. Que cela soit par leur nature ou dans leurs actes, ces créatures extra-marginales expriment la continuité : les figures se regardent, se mangent, se vomissent. Bien que peu étudié, ce type d'image est omniprésent dans le champ visuel du Moyen Âge. L'absence de jeu sur le *sens*, qu'il s'agisse de celui du texte sacré ou des images-modèles situées au centre de la page, enlève à cette marginalité ornementale la dimension morale qui caractérise le deuxième niveau. Dans les cathédrales, la marginalité extrême correspond aux gargouilles, aux êtres intriqués dans les rinceaux et les feuillages. Dans les stalles, il se retrouve dans les figures présentes sur des accoudoirs séparant et encadrant les chanoines. À ce niveau d'image, la représentation est toujours associée à quelque chose qui la dépasse. Le support est ici *formellement* moteur et dominateur : ces monstres ornementaux sont avant tout des « bordures », des chenaux ou des sièges. Force de l'ornement qui oblige les figures les plus maléfiques à mille contorsions pour prendre place dans la maison du Seigneur, à la façon de cet hybride en forme d'accoudoir sur une stalle de la fin du xv^e siècle (fig. 34).

Dans cette gradation (schéma 2), on constate un éloignement vis-à-vis du texte de référence, du moins de son sens, et du langage en général. Par conséquent, il devient difficile de qualifier négativement ces images extra-

LA TRANSGRESSION DÉPASSÉE



34. Hybride-accoudoir. Stalles en provenance de l'église Saint-Germain de Beauvais. Fin du XV^e siècle.

marginales, puisque, d'une part, elles ne signifient quasiment rien (elles ne font référence à aucune transgression explicite), et que, d'autre part, elles participent en tant qu'ornements à élever la dignité du « lieu » sur lequel elles sont apposées. Cette marginalité extrême est muette mais énergique.

Ce dernier degré de marginalité traverse tout le Moyen Âge, depuis les entrelacs celto-saxons jusqu'aux manuscrits du XIV^e siècle¹. Dans l'analyse

1. Cf. O. PÄCHT, trad. *L'Enluminure médiévale*, op. cit., p. 51-60.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

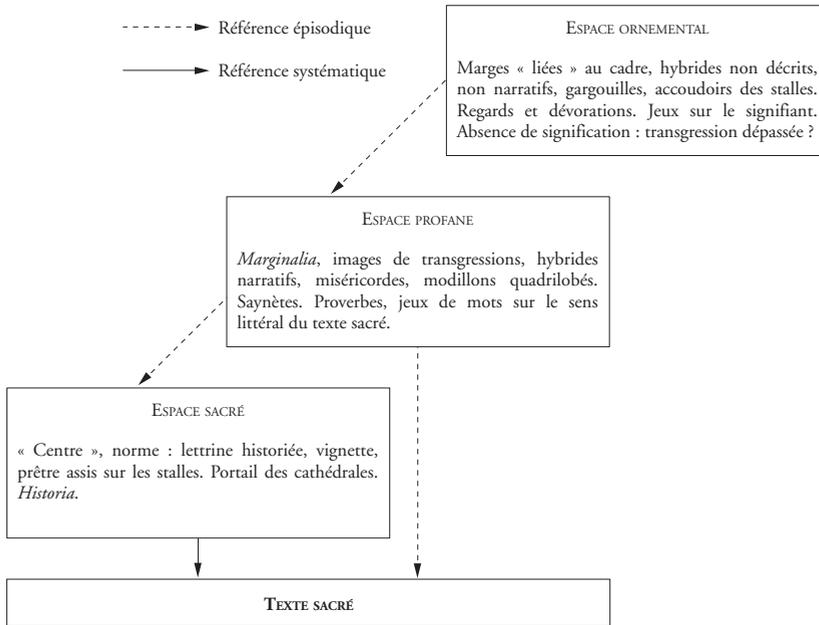


Schéma 2. « Niveaux » de marginalité.

des images médiévales, il est fréquent que l'on néglige les êtres qui l'habitent. Pourtant, même à l'âge d'or des *marginalia*, les hybrides sont rarement les figures indépendantes et agissantes que l'on retient généralement. Le plus souvent, leur corps se termine dans des motifs ornementaux et végétaux qui encadrent le texte et séparent le centre de la marge. La profusion de ces hybrides « ornementaux » – sept cent soixante-deux recensés dans les quatre-vingt-deux feuillets du psautier réalisé pour l'évêque de Metz, Renaud de Bar vers 1300-1302¹, soit près de dix par page – empêche leur perception nette et leur objectivation. Il y a toujours dans ces pages une place pour des êtres que l'on voit mais que l'on ne regarde pas, créatures de bouts de ligne ou de coins fleuris sur lesquelles le regard glisse ou se perd : innombrables,

1. Verdun, Bibliothèque municipale, ms. 107.

LA TRANSGRESSION DÉPASSÉE

elles sont souvent non individualisables. Comme elles sont dispersées au milieu des entrelacs, infiniment multiples et demeurées sans nom, il est souvent malaisé de se prononcer sur leur commencement et sur leur fin : certaines se conchient, d'autres se dévorent ou se crachent mutuellement en lianes et membres striés, écailleux, végétaux ou visqueux, rendant impossible toute définition de leur être. La multiplicité et la non-finitude sont les deux facteurs par lesquels les hybrides s'excluent encore un peu plus du domaine de la représentation et de la signification. Si l'hybride a survécu à la Renaissance dans le cadre et le décoratif, c'est sans doute parce qu'il tirait sa force de persuasion de ce refus de la représentation¹.

Ces êtres sont liés à l'espace ornemental et procèdent de son fonctionnement (fig. 35 et 36). Or, comme l'a montré Jean-Claude Bonne, « l'ornemental fonctionne comme une manière de penser de l'ordre et des articulations entre des régions discontinues et mêmes opposées (l'humain, le terrestre, les mondes souterrains et infernaux et les différents règnes et éléments de la nature, le céleste, le cosmique, l'angélique, le divin et même le diabolique) sur la base des similitudes et dissimilitudes formelles (i.e. ornementales), par-delà les (autres) similitudes et dissimilitudes figuratives² ». L'ornemental traverse les images et les relie. Il contribue à mélanger et à articuler les catégories, donnant à l'hybride une part de sa raison syntaxique.

Le centre et la marge s'opposent et la bordure articule. Ces bordures qui encadrent les textes, qui relient parfois la première lettre d'un psaume au corps d'un monstre, jouent même un rôle fondamental dans le fonctionnement de la page. Dans un sens, les bordures rendent la complexité possible : tout en séparant les mondes sacré et profane, elles font sentir, par leur ornementation, qu'ils participent au même projet qui les dépasse. L'ornement, le *decorum* rend décent (*decere*) tout ce qui se trouve dans le livre et la cathédrale. Dans la mesure où l'ornement nie les catégories séparées – il les articule et les mêle – on peut dire qu'il agit comme une force anti-transgressive, permettant

1. Cf. G. LASCAULT, *Le Monstre dans l'art occidental*, op. cit., p. 364.

2. L'article essentiel sur cette question est celui de J.-Cl. BONNE, « De l'ornemental dans l'art médiéval (VII^e-XII^e siècles). Le modèle insulaire », dans J. Baschet et J.-Cl. Schmitt, dir., *L'Image. Fonctions et usages des images...*, op. cit., p. 239.



35. « Ex inferiori ». *Psautier de Renaud de Bar*, Champagne, vers 1300-1305. Verdun, BM, ms. 107, f. 47.



36. Chapiteau (effet de surface). Cloître de las Duenas, Salamanque, XVI^e siècle.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

d'associer sans gêne des catégories impossibles. Paradoxe fondamental : au niveau ornemental, rien n'est transgressif en particulier (il n'y a plus de représentation) et pourtant tout est *transgression* (il n'y a plus que des franchissements, plus que des devenir).

Transgression positive et théologie négative

Que ce soit pour l'image ou pour le langage, ce décalage vis-à-vis de la représentation et de la nomination est à creuser. Dans les deux cas, il rend compte de natures transgressives se situant au-delà ou en travers des catégories mentales qui régissent l'expérience ordinaire. Il permet de saisir le réel comme continuité, de dépasser la segmentation de l'expérience terrestre en mille petites essences, représentations ou mots. C'est précisément ce que Georges Molinié appelle le *monde* (un réel non-structuré, continu) par opposition au *mondain* (le réel tel que le langage, la culture ou l'individu l'appréhende, un univers découpé en unités discrètes)¹. Jouant sur les limites de la signification, les procédés descriptifs et ornementaux abordés ici font *sentir* le *monde*. Si ces images vieilles d'un demi-millénaire nous touchent plus facilement que d'autres, ce n'est pas seulement parce qu'elles fonctionnent sans le soutien de références précises que nous ne pourrions plus comprendre. Leur efficacité tient au fait que leur fonctionnement entre en résonance avec des conceptions modernistes de l'expérience artistique : « L'art est des sens, et non d'abord du sens » (G. Molinié). Entre autres spécificités, le texte littéraire ou l'œuvre d'art refuserait la transparence du signifiant, provoquerait son étrangeté. Il interposerait un signifiant opacifié comme un écran devant le *mondain*, et suggérerait par là qu'il y a *du monde*. Les sensations nous paraissent traduites dans le texte littéraire ou dans l'image par l'attention

1. « Le mondain, c'est donc du monde médiatisé, et, à la limite, catégorisé. La conséquence théorique de cette thèse est importante. On peut l'exprimer en ces termes : tout le mondain est appréhendable ; tout l'appréhendable est du mondain. Ce qui veut dire que l'on n'appréhende que du mondain, et jamais du monde... » : G. MOLINIÉ, *Sémiostylistique. L'Effet de l'art*, Paris, PUF, 1998, p. 8-9. Merci à Émilie Cappella pour cette indication.

LA TRANSGRESSION DÉPASSÉE

portée à la matérialité du signifiant : effet de surface de l'ornement, sonorité du verbe... Cette matérialité qui résiste, sur laquelle nous butons, nous projette vers un au-delà de la signification où le *sensible* féconde le *signifié*. Comme l'image que je regarde est indissociable de cette peau de chèvre du manuscrit que je tiens entre les mains, je sens que nous partageons – l'image et moi – le même monde physique, que nous participons tous les deux d'une même continuité. Ce sentiment, toute l'œuvre de Georges Bataille vise justement à le rapprocher du sentiment religieux : « La recherche d'une continuité de l'être poursuivie systématiquement au-delà du monde immédiat désigne une démarche essentiellement religieuse, sous sa forme familière en Occident. [Elle] se confond avec la recherche, exactement avec l'*amour* de Dieu¹. »

À signifier une réalité monstrueuse, physique autant que métaphysique, le nom échoue : nommer, c'est rabattre le sens. La représentation échoue aussi : représenter, c'est entraver l'esprit. La réalité, conçue et éprouvée comme innommable et irréprésentable, excède l'imagination. Il faut alors « échouer » le langage et la représentation pour exprimer le transgressif. Ce qui transgresse vraiment passe l'ordre et la mesure de la conscience. Ceci n'a pas échappé à ceux qui prenaient la parole, la plume ou le pinceau : ainsi la « bête » n'avait-elle pas d'image et l'hybride n'avait-il pas de nom. À l'inverse, en « nommant » visuellement, la stricte représentation matérielle fermait la perception du monstrueux et entravait le travail de l'*imagination* : nommé et reconnu entre mille, l'animal fantastique (licorne, griffon, chimère, manticore) ne représentait aucun danger qui ne fût instantanément dominé, aucune menace qui ne fût désamorcée, aucune réalité qui ne fût déjà objectivée.

Les solutions pour exprimer le mal absolu rejoignent les tentatives les plus empathiques pour dire Dieu, bien que la théologie chrétienne refusât de toutes ses forces le manichéisme qui consiste à donner au mal un statut équivalent à celui du bien et de faire du désordre l'exact opposé de l'ordre. Le mal n'est rien et le désordre n'est que l'ordre corrompu. Malgré cette infériorité du mal, le bien a été exprimé par les mêmes moyens. Le Moyen

1. G. BATAILLE, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 22.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

Âge, en effet, a longuement médité l'impossibilité expressive et nominative, non seulement dans le domaine du mal, mais dans celui du bien¹. La théologie négative, du Pseudo-Denys aux mystiques allemands, affirme l'impossibilité de tenir un discours sur Dieu, parce qu'« Il » est toujours au-delà. Elle affirme une incapacité de l'esprit humain à dire l'essence du divin. Il en va de même, *mutatis mutandis*, pour le mal. Là aussi, les solutions verbales et figuratives possèdent une force d'expression qui vise à rendre sensible ce qui était vécu comme une incapacité fondamentale. C'est en outre à la même période et dans les mêmes aires géographiques que se multiplient les monstres ornés et innommés des *marginalia* et que se développe, sur de nouvelles bases, l'apophatisme du Dieu anonyme. Dans son *Livre de la Vérité* rédigé vers 1326, Henri Suso met en scène un débat entre un élève orthodoxe de maître Eckhart et un religieux déviant. Le premier, jeune homme encore, mais qui vient d'être instruit par la Vérité, se fait le porte-parole du maître contre le second, le Sauvage, qui l'interpelle et refuse toute distinction (« L'homme qui est devenu le Néant dans son Néant éternel ne connaît pas de distinction [entre le bien et le mal] ») :

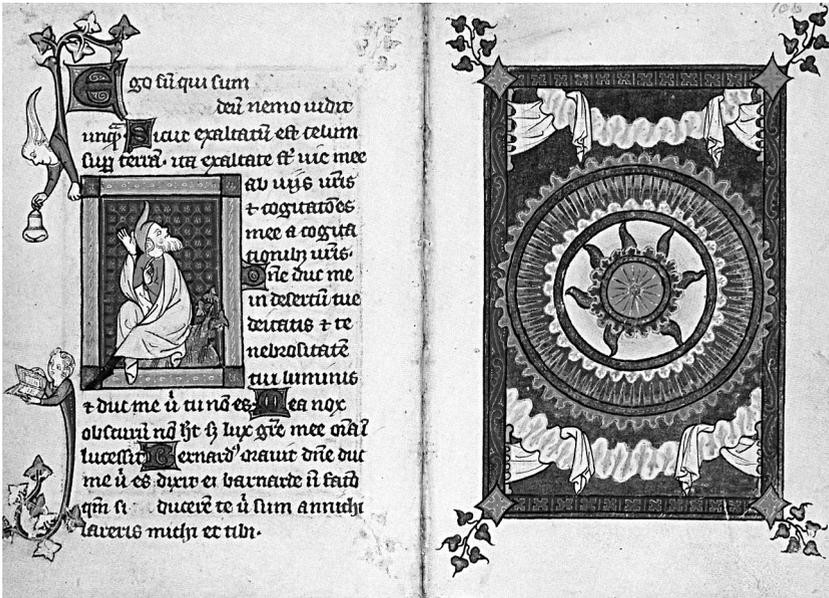
Une fois, par un dimanche lumineux, il [le disciple] était absorbé dans ses pensées et, dans le silence de son esprit, il vit une image spirituelle subtile en paroles mais inexercée quant aux œuvres, débordant d'une orgueilleuse richesse [plénitude]. Il commença de lui parler dans ces termes : D'où viens-tu ? – Je viens de nulle part. – Dis-moi qui tu es ? – Je ne suis pas. – Que veux-tu ? L'autre répondit : Je ne veux pas. Il demanda encore : C'est extraordinaire, dis-moi comment tu te nommes ? L'autre dit : Je me nomme le Sauvage sans nom².

Surius, le traducteur latin ne s'y trompe pas et propose : « Je m'appelle le monstre [*monstrum*] sans nom. » Le Monstre ou le Sauvage, en tout cas le Désordonné. De même que reste innommable Celui qui a le « nom qui est

1. Voir V. LOSSKY, *Théologie négative et connaissance de Dieu chez maître Eckhart*, Paris, Vrin, 1998, p. 13-44. Et A. DE LIBERA, *La Mystique rhénane. D'Albert le Grand à maître Eckhart*, Paris, Seuil, 1994.

2. HENRI SUSO (mort en 1366), *Livre de la Vérité*, chap. 6 (*Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1977, p. 425, 451).

LA TRANSGRESSION DÉPASSÉE



37. Prière et image de la Trinité. *The Rothschild Canticles*, style franco-flamand, vers 1300, New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ms 404, f. 105v.-106 (double page).

au-dessus de tout nom » (Ph. 2, 9) et qui transgresse infiniment par le haut et dans le bien, de même le Sauvage, qui transgresse infiniment par le bas et dans le mal, reste sans nom (*Ich heisse daz namelos wilde*¹). Et la formule qu'a Jean de Ruysbroeck pour l'inconnaissable paradis vaut bien pour l'enfer : « Éternel innommé, où nous nous perdons². »

La théologie négative a constitué un espace où fut pensé et objectivé des pratiques discursives partagées par tout le Moyen Âge. L'usage de descriptions impossibles et de figures à la limite de la représentation n'est pas le seul

1. La traductrice insiste à raison sur le neutre du terme *wilde*, qui désigne « par conséquent, une entité plutôt qu'un être réellement humain » (p. 451, note 1).

2. JEAN DE RUYSBROECK (mort en 1381), *Van seven trappe* [1359-1362], 1052-1053 (éd. R. Faesen, *Jan van Ruusbroec. Opera omnia*, Turnhout, 2003, p. 209).

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

fait des disciples de l'Aréopagite, mais ces derniers en ont fait leur raison d'être. Ils ont placé cette limite du discours, phénomène ailleurs marginal, au cœur de leur système. Logiquement, les images reflètent ce courant théologique : l'ornemental, qui se concentrait d'ordinaire dans les marges de la représentation, a pu être placé au centre de l'image jusqu'à en devenir le sujet principal. C'est le cas dans les *Rothschild Canticles*, un manuscrit exceptionnel, réalisé dans un milieu probablement influencé par la théologie négative (fig. 37). Dans les mêmes pages se trouvent associés ces procédés limites pour dire le bien et le mal : ce sont des hybrides se perdant dans l'ornemental, ce sont des variations abstraites et hallucinantes sur la Trinité. Pleines pages où l'abstraction est totale et où l'ornement est tout.

ÉPILOGUE

Une éthique de l'image ?

Ainsi [les hommes] ont-ils été conduits à former ces notions par lesquelles ils disent expliquer la nature des choses, à savoir le *bien*, le *mal*, l'*ordre*, la *confusion*, le *chaud*, le *froid*, la *beauté* et la *laideur* [...]. Lorsque, en effet, les choses sont disposées de façon que la représentation par les sens nous permette de les imaginer facilement, et donc de nous les rappeler facilement, nous disons qu'elles sont bien ordonnées. Dans le cas contraire, nous disons qu'elles sont mal ordonnées ou confuses. Et comme les choses que nous pouvons imaginer facilement nous sont plus agréables que les autres, les hommes préfèrent donc l'ordre à la confusion, comme si, en dehors de l'imagination, l'ordre était quelque chose dans la Nature. Et ils disent que Dieu a créé toutes choses avec ordre ; ainsi, sans le savoir attribuent-ils à Dieu une imagination, ou alors veulent-ils que Dieu, plein de prévoyance à l'égard de l'imagination humaine, ait disposé toutes choses de façon que les hommes pussent les imaginer le plus facilement possible ? Et peut-être leur objecterait-on vainement qu'il se trouve une infinité de choses qui dépassent de beaucoup notre imagination, et un grand nombre qui la confondent à cause de sa faiblesse¹.

La transgression n'est pas un problème moral, mais un problème éthique. Un peu comme les hommes dont s'amuse Spinoza, on a d'abord cherché, en élaborant ce livre, des images bonnes, ordonnées, acceptables, et d'autres mauvaises, désordonnées, choquantes. On suspectait la nature de chaque

1. SPINOZA, *Éthique* [publiée en 1677], trad. R. Caillois, Paris, Gallimard, 1954, p. 109-110.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

image. On voulait identifier la valeur *morale* que le Moyen Âge prêtait à chacune d'entre elles. Mais il a fallu convenir qu'aucune représentation n'est en soi transgressive, et donc qu'aucune qualification transcendante ou morale ne colle aux images. En fait, c'est l'ordre de chaque esprit (de chaque « imagination », dit le philosophe) que les images transgressent. Tout est affaire de rapports singuliers : entre différentes images, entre des images et des regards... Si la morale est ce qui rabat le réel sur des catégories idéelles (le bien, le mal...), et l'éthique ce qui interroge la valeur des rapports au sein d'événements chaque fois uniques, alors la transgression est une question éthique. C'est pourquoi on a utilisé la notion de montage pour parler des rapports visuels. La transgression ressentie devant une image ou l'image jugée comme une transgression ne définit pas un type d'image mais un type de rapport qui inquiète les classifications et les représentations mentales – on l'a appelé *montage transgressif*. À l'inverse, il existe des rapports d'images qui, par différents dispositifs (séparation centre/marges, hiérarchisation...), entretiennent et renforcent les catégories du sacré et du profane, du bien et du mal, du licite et de l'illicite. On les a appelés *montages normatifs*, fondamentalement ce sont des clivages. Enlever toute valeur morale aux images suppose de considérer chaque relation au visuel dans sa singularité, de garder comme préoccupations centrales le lieu, la circonstance, l'époque, l'expérience de chaque spectateur (chap. II-V).

En examinant les signes et les catégories par lesquels les hommes pensent leur environnement et ses aléas, il apparaît toutefois que certaines images dépassent cette logique, parce qu'elles jouent avec les limites de la représentation (chap. VI). « Il se trouve une infinité de choses qui dépassent de beaucoup notre imagination, écrit Spinoza, et un grand nombre qui la confondent à cause de sa faiblesse. » Ces images, qui ne se laissent pas entraîner dans une rhétorique du montage, de l'ordre et du désordre, sont celles qui avaient pour vocation de dire l'indicible, de montrer l'irreprésentable, en un mot de rendre compte de ce qui dépasse l'imagination. En passant les limites de la signification et de la représentation, ces créations empêchent une identification claire du bien et du mal. Une identification que permettait le code iconographique de ceux qui sont hors normes ou qui vont contre l'ordre du monde (chap. I-II).

UNE ÉTHIQUE DE L'IMAGE ?

Recourir aux seules conceptions chrétiennes pour expliquer le christianisme conduit à l'exégèse, voire à la tautologie. C'est pourquoi on ne limite pas l'approche de la transgression à sa seule acception chrétienne. Prise comme problème anthropologique et historique, la transgression ne saurait être strictement mauvaise. Et ce n'est pas seulement le discours radical de la théologie négative (Dieu transgressant toute mesure...) qui nous autorise une telle inversion pour le Moyen Âge. Si tel était le cas, la transgression positive ne serait qu'une bizarrerie, la particularité d'une frange marginale et limitée dans le temps de la société médiévale. La « rhétorique » négative indique plutôt un phénomène qui dépasse largement son cadre. Lorsque l'étude des franchissements de bordure ou du vocabulaire du merveilleux montre de nombreuses homologues de moyens entre les représentations du Christ et celles du diable, entre les descriptions des êtres monstrueux et celles de la présence divine, on comprend que cette ambivalence de la transgression (négative/positive) traverse l'ensemble de la culture médiévale, et même la culture contemporaine.

Cette manière d'aborder le couple transgression et image – par rapports plutôt que par nature, par phénomènes plutôt que par représentations – ouvre à une histoire occidentale très complexe, croisant ce couple de l'image et de la transgression avec celui de l'ordre et du mal.

Le statut du mal

La place du mal (son rôle, sa visibilité) dans l'ordre occidental pourrait se résumer comme suit. Le mal est accepté au Moyen Âge, il sert même à renforcer la moralité collective ; mais avec le temps il semble de moins en moins admis : le voleur était puni, aujourd'hui il est non seulement puni mais également soigné. On ne châtie pas seulement le mal, on cherche à le faire « disparaître ». Nombre de changements repérables dans les images s'originent dans cette évolution commune du statut du mal et de la transgression.

Au Moyen Âge, les images mettant en scène des transgressions ou des transgresseurs sont globalement des images de la norme, elles ne transgressent

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

rien. Elles travaillent pour la morale et sont produites par l'autorité. Elles font partie de l'ordre, qu'il s'agisse d'images de mauvais rapports sexuels, d'êtres négatifs, ou d'une figure comme l'hybride qui exemplifie une transgression de l'ordre de la Création (chap. I-II). L'ordre ne pouvait avoir prise sur le social que par une confrontation avec son contraire, a-t-on écrit à propos des images du *Décret* de Gratien, texte juridique majeur. C'est une situation très originale pour nous : comment concevoir que le maintien de l'ordre puisse passer par l'image de ce qu'il ne faut pas faire (chap. II) ? Imagine-t-on un spot de la Police nationale qui mettrait en scène un viol avec, pour accroche : « Voici ce que vous ne devez pas faire » ? Si l'éducation morale profite des transgressions commises, si on les montre évidemment du doigt pour édifier, on ne les produit quasiment plus. La transgression en image est sortie de l'univers normatif qui s'en servait, et qui était même, jusqu'à un certain point, le privilège de ses représentants. Une purification du domaine de la norme et du bien, voilà ce qui a eu lieu. La morale a renoncé – mais pourquoi ? – à une pédagogie par l'image du mal.

On peut toutefois penser que le changement était préparé. D'emblée, la théologie chrétienne a nié le pouvoir positif du désordre et la dimension créatrice, sacrée, du mal. Le mal a été réduit de plus en plus à une fonction de contre-modèle. Plus tard, le pouvoir et la loi finissent par l'abandonner en tant qu'exemple et avec lui sa fonction normative pourtant très efficace (chap. II). L'Église, au XVI^e siècle, produit les dernières grandes représentations de l'enfer. C'est la fin d'un monde. Cette histoire n'est évidemment pas linéaire, certains discours et certaines pratiques anticipent sur d'autres discours et sur d'autres pratiques. Mais néanmoins, progressivement, le mal est chassé, nié. Par exemple, le droit canonique du XII^e siècle met en images le crime, ensuite celui-ci est assorti de sa condamnation, et au XIV^e siècle il est relégué dans les marges, le jugement prenant la première place. Un besoin nouveau de marquer la nature morale des individus s'empare, à partir du XIII^e siècle, des autorités religieuses et laïques, comme pour mieux séparer les bons des mauvais, les supérieurs des inférieurs. À ce moment-là et pour longtemps naît en Europe tout une politique de stigmatisation des transgresseurs et des personnes jugées immorales : hérétiques, juifs, prostituées... Le soufre jeté par la Réforme sur la vie profane de l'Église, puis la séparation

UNE ÉTHIQUE DE L'IMAGE ?

nette et surveillée du sacré et du profane commandée par l'Église catholique, contribuent à faire entrer profondément dans les esprits ce hiatus entre l'ordre et le mal. Érasme écrit : « Quel besoin y a-t-il de peindre dans l'église David à la fenêtre contemplant Bethsabée, et l'entraînant à l'adultère ? », alors que deux siècles et demi plus tôt, le canoniste Guillaume Durand indiquait que « user dans une certaine mesure des peintures pour représenter le mal à éviter [...] n'est point répréhensible ». Toutefois, pour un temps, quand l'ordre annule le mal, il lui arrive de le montrer : telle la destruction de l'image au portail de Lyon (fig. 33) qui désigne *aussi* ce qui n'est plus acceptable.

En même temps que le refus de certains sujets, c'est le fonctionnement de l'image qui change. La *convenance* médiévale indique ce qui va ensemble, insiste sur ce qui, chaque fois, est décent dans une situation et un environnement précis. Plusieurs univers possédant chacun une logique propre peuvent coexister, et ils cohabitent en effet dans l'image médiévale. À la Renaissance, le sens de *convenance* s'enrichit, et s'il garde sa connotation morale proche de la décence, il prend aussi chez Alberti une acception plus spatiale : les lignes de fuite conviennent, tout convient dans un même espace, espace unique de la perspective qui n'existe pas dans l'image médiévale, essentiellement sémantique. Dans cet espace nouveau, la convenance fonctionne comme une force centripète puisque tous les éléments de l'image doivent « convenir » au sujet central de l'*historia*, et lui être subordonnés¹. Dès lors, presque matériellement, le modèle ne peut plus être accompagné de son envers désordonné.

La mise en scène du mal souligne un certain rapport de l'ordre à la transgression qui n'est plus du tout le nôtre aujourd'hui. Ainsi le châtement des transgresseurs dont le régime change en France dans les années 1760-1840 : la peine devient de moins en moins un spectacle, elle est au contraire cachée. L'évolution du sort du pauvre est significative des réactions de cette société européenne qui cherche à nier un désordre irréductible. Dans la société en crise du XIV^e siècle, le pauvre devient dangereux, il est ensuite

1. Cf. ALBERTI, *La Peinture* [1435], trad. et notice sur la convenance de Th. Golsenne et B. Prévost, Paris, Le Seuil, 2004, p. 313-317.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

progressivement exclu : maison de correction, dépôt de mendicité et, enfin, au XIX^e siècle, assistance publique. La société a pour ainsi dire tout essayé pour supprimer le mal. « Il faut le nier, le balayer hors de notre vie et, si possible, de notre mémoire », écrit William James en parlant des conceptions chrétiennes¹. Les criminels vont peupler l'Australie, aux confins du monde. Mais bientôt il n'y a plus de place. Les prisons ne désemplissent pas et l'Australie est devenue une société. La volonté de négation se poursuit dans l'anéantissement physique de l'individu, alors que dans de nombreuses sociétés le désordre garde une place positive et que le mal est pris en charge collectivement – comme chez certains Amérindiens, où le désordre survenu donne lieu à la destruction de tous les biens du coupable et à la contraction simultanée à son égard, par tout le groupe, d'une dette matérielle proportionnelle.

En Occident, ce déni du mal au cours des siècles se double d'un élargissement du domaine d'influence de la norme. L'objet du châtement est de moins en moins le corps, de plus en plus l'âme². À peine éloigné des bourreaux, le marginal se retrouve entouré de psychiatres. Il faut lire les ouvrages des criminologues du XIX^e siècle comme *L'Homme criminel, criminel-né, fou moral, épileptique* de Cesare Lombroso pour saisir à quel point le champ de la pathologie a pu s'étendre. La moindre déviance, le moindre écart relève de la psychiatrie, et doit être soigné – éliminé – plus que puni. C'est ainsi que sous sa plume et sous celle de ses collègues, le tatouage, l'argot, l'onanisme ou l'oisiveté deviennent autant de maladies quasi génétiques à soigner, autant de dangers pour le corps social. Mais à force de creuser le même sillon, le problème s'est retourné. Obsédé par une normalité qui semble toujours se rétrécir, Lombroso est obligé de donner un pendant positif à ses fous dégénérés, avec la figure du fou de génie, le « progénéré³ ». « Contrecoup cynique – remarque Stéphane Legrand – qui, à la manière dont Rimbaud prenait au mot le thème de l'artiste comme dégénéré en affirmant être une bête et un

1. W. JAMES, trad., *L'Expérience religieuse. Essai de psychologie descriptive*, Paris, Alcan, 1931, p. 106-107.

2. Cf. M. FOUCAULT, *Surveiller et punir*, op. cit.

3. C. LOMBROSO, trad., *L'Homme de génie* [1877], Paris, Alcan, 1889.

UNE ÉTHIQUE DE L'IMAGE ?

nègre, retourne au savoir sa vérité comme on retourne une gifle et se fait gloire de brandir l'insulte qu'on lui a adressée¹. »

L'art de la transgression

Un double mouvement s'opère avec la modernité artistique. Alors même que le créateur devient bon gré mal gré un transgresseur, cette nouvelle conception de l'artiste redonne une valeur positive à la transgression. Par le biais du génie ou de l'artiste, la transgression positive retrouve une visibilité qu'elle avait perdue depuis le Moyen Âge. Cependant il ne faudrait pas y voir un retour du même, une quelconque modernité du Moyen Âge ou un archaïsme de notre époque. Car les deux transgressions positives – la médiévale et la contemporaine – sont bien différentes. Au Moyen Âge, les bons transgresseurs comme le saint, l'ermite ou le Christ, ne dépassent les catégories séculières que pour tendre vers le divin. C'est parce qu'ils arrivent à se détacher des normes d'une existence humaine conçue comme un fardeau qu'ils sont justement saints ou intercesseurs. La transgression positive crée une tension entre ici et un au-delà qui est l'Au-delà.

Dans le cas de l'artiste moderne et à plus forte raison de l'artiste contemporain, la transgression a lieu au sein de l'expérience terrestre. C'est, notamment pour les tenants de l'école de Constance (Hans Robert Jauss et autres), par sa capacité à remettre en cause un système auquel elle appartient, que l'œuvre d'art se distingue de la simple production culturelle. La culture correspond aux codes académiques de l'époque, répond aux attentes du public et flatte ses références, tandis que l'œuvre d'art transgresse et met en crise les normes de son contexte de création. L'art n'est pas seulement défini par la transgression, il constitue désormais le lieu privilégié de sa visibilité, le domaine où la transgression est avant tout pensée, alors qu'au Moyen Âge elle l'est dans l'ordre et la morale. Pour s'en rendre compte il suffit de comparer le nombre important de monographies d'artistes ou d'ouvrages

1. S. LEGRAND, « Portrait du dégénéré en fou, en primitif, en enfant et finalement en artiste », *Methodos*, 3, 2003, p. 3, <http://methodos.revues.org/document107.html>.

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

d'esthétique centrés sur la transgression, avec le nombre – beaucoup plus faible – des ouvrages traitant de ce sujet dans le domaine de la morale ou des sciences sociales.

D'octobre 2001 à janvier 2002 s'est tenue au musée du Louvre une exposition intitulée *La Peinture comme crime. La part maudite de la modernité*. Regroupant une série d'œuvres réalisées entre le XVIII^e siècle et les années 1960, le propos était, dans une optique bataillienne, de mettre l'accent sur les liens unissant l'art et la transgression. La problématique s'est avérée fertile pour l'art moderne et on mesure le chemin parcouru depuis le Moyen Âge : à une obsession du respect de l'ordre a succédé une valorisation de la transgression, allant jusqu'à en faire le moteur de l'expérience artistique, l'essence de l'art¹. Le champ de la transgression dans le domaine artistique semble s'être constamment élargi au cours des XIX^e et XX^e siècles. Les impressionnistes transgressaient les règles internes de leur domaine d'expression, les surréalistes ajoutaient le brouillage des catégories ordinaires de la pensée, enfin, les performances des actionnistes viennois des *sixties* se concentraient sur la transgression physique de tabous fondamentaux de l'Occident concernant la mort, le sexe, les sécrétions humaines. Si l'œuvre d'art est en quelque manière une transgression, toute action transgressive a pu, en retour, devenir œuvre d'art. Et Günter Brus de boire son urine et d'avaler ses excréments en public². En 1960, Yves Klein saute dans le vide, mais, invisible sur l'image, un morceau de toile bleue atténue le choc : neuf ans plus tard, Rudolf Schwarzkogler, l'inventeur de la formule « la peinture comme crime », saute aussi dans le vide mais cette fois aucun subterfuge n'amortit sa chute. De la peinture comme crime au crime comme peinture, la distance est faible³.

Si le premier écueil pour parler de la transgression au Moyen Âge est de laisser l'analyse coller aux conceptions chrétiennes, le second serait de suivre

1. N. HEINICH, *Le Triple Jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minit, 1998, *passim*.

2. P. ARDENNE, *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éd. du Regard, 2001, p. 202.

3. Dans *32 décembre* (Genève, 2003), Enki Bilal imagine le crime comme peinture du futur : traces sanglantes de meurtres dans un grand espace blanc.

UNE ÉTHIQUE DE L'IMAGE ?

la conception moderne qui pose la transgression comme modèle positif. Car, en un sens, l'inversion de polarité opérée par ces avant-gardes, entre ordre et transgression, ne remet pas en cause le rapport moral touchant à l'image : elle ne fait qu'intervertir les valeurs accordées aux deux pôles. En outrepassant précisément les cadres traditionnels de la société occidentale, les actionnistes viennois et consorts leur ont offert une nouvelle visibilité, et ont ainsi entretenu le dialogue traditionnel entre le bien et le mal.

Le mouvement qui consiste à se détacher d'une conception associant strictement l'ordre au bien et la transgression au mal, n'a aujourd'hui de sens qu'associé à une prise de distance égale devant la fascination moderne pour la transgression comme modèle. (Une prise de distance dont on se demande parfois si elle est possible ; nombre de créations contemporaines en font l'expérience, souvent de façon paradoxale, lorsqu'elles essaient de transgresser la tradition de la transgression en revenant à des esthétiques plus classiques. Mais la transgression d'une norme en place reste toujours un des enjeux de la proposition. Crise de la transgression¹ ?) Il n'y aurait pas plus de raisons de faire une histoire de la transgression à partir des valeurs des actionnistes viennois qu'en s'appuyant sur les conceptions chrétiennes médiévales. Il est d'ailleurs fort probable que la vision de la transgression des artistes modernistes eût déclenché chez Spinoza le même rire que devant les maniaques de l'ordre naturel qu'il évoque en exergue de cet épilogue. Son *Éthique* est partageuse. L'ordre n'y est pas le seul à être dépouillé de toute essence, la confusion subit le même traitement. Ce qui mérite un peu d'attention, ce qui finalement constitue à ses yeux l'objet pertinent de la connaissance, ce n'est pas la nature bonne ou mauvaise des choses, mais la valeur des rapports (nous dirions des montages) dans lesquels elles s'inscrivent.

1. N. HEINICH, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'Échoppe, 1999, p. 25.

Figures

1. Chute des anges rebelles. *Psautier de Blanche de Castille*, France, début du XIII^e siècle. Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, ms. 1186, f. 9v. (© Photo Bibliothèque de l' Arsenal).
2. Hybride. *Psautier de Renaud de Bar*, Champagne, vers 1300-1305. Verdun, Bibliothèque municipale, ms. 107, f. 93 (© Photo IRHT-CNRS).
3. Géryon transportant Dante et Virgile. Dante, *Divine Comédie*, Florence, XV^e siècle. Paris, BNF, ms. Italien 2017, f. 199 (© Photo BNF).
4. Joueur de cornemuse hybride. *Missel romain*, réalisé vers 1370. Avignon, Bibliothèque municipale, ms. 138, f. 22 (détail, marge inférieure) (© Photo IRHT-CNRS).
5. Marche vers l'enfer. Transept nord de la cathédrale de Reims, fin XIII^e-début XIV^e siècle (© Photo Félix Martin-Sabon).
6. Outrage au Christ. *Petites Heures du duc de Berry*, Paris (par Jean le Noir), vers 1375. Paris, BNF, ms. lat. 1814, f. 82. (© Photo BNF).
7. Régression homme-animal, gravure. 1877, Jean Isidore Gérard dit Grandville (© Photo, collection particulière).
8. Le bon coït (initiale historiée). Aldebrandin de Sienna, *Régime du corps*, France du Nord, vers 1285. British Library, ms. Sloane 2435, f. 9v. (© Photo The British Library).
9. Union de David et Bethsabée (2 S 11, 3-4). *Bible Maciejowski*, Paris, vers 1250-1255. New York, Pierpont Morgan Library, ms. 638, f. 41v. (détail) (© Photo New York, Pierpont Morgan Library).
10. Viol incestueux de Tamar par Amnon (2 Samuel, 13) (registre supérieur). *Bible Maciejowski*, Paris, vers 1250-1255. New York, Pierpont Morgan Library, M. 638, f. 43 (© Photo New York, Pierpont Morgan Library).

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

11. Châtiment de Zimri et Kozbi par Pinhas. *Psautier*, début du XIII^e siècle. Munich, ms. lat. 835, f. 20v (détail) (DR).
12. Châtiment de Zimri et Kozbi par Pinhas. *Bible de Pampelune*, fin du XIII^e siècle. Amiens, Bibliothèque municipale, ms. 108, f. 65 (détail) (© Photo IRHT-CNRS).
13. Saint Marc. *Évangiles*, abbaye de Saint-Alban, Angleterre, vers 1120-1130. Hereford Cathedral Library, ms. O. 1.VIII, f. 46 (© Photo Hereford Cathedral Library).
14. Crucifixion. *Bible*, France, fin XV^e siècle. Châlons-en-Champagne, Bibliothèque municipale, ms. 28, f. 61 et détail (© Photo IRHT-CNRS).
15. Martyre d'Isaïe. *Bible*, fin du XIII^e siècle. Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 408, f. 299 (© Photo IRHT-CNRS, Thierry Buquet).
16. Martyre d'Isaïe. *Bible*, Paris, 1275-1299. Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 29, f. 297 (© Photo Bibliothèque Mazarine).
17. Centre (texte, lettrine) et marges, et caricature de Renaud de Bar (détail, marge inférieure). *Psautier de Renaud de Bar*, Champagne, vers 1300-1305. Verdun, Bibliothèque municipale, ms. 107, f. 1 (© Photo IRHT-CNRS).
18. Chemin de croix et « chasseur ». *Livre d'heures à l'usage de Théroouanne*, Artois, vers 1280-1290. Marseille, Bibliothèque municipale, ms. 111, f. 126. (© Photo IRHT-CNRS).
19. Hypermédia (double page). *The Rothschild Canticles*, style franco-flamand, vers 1300. New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ms 404, f. 33v-34 (© Photo Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University).
20. Femme du monde. Graffiti, pilier nord, allée centrale de Saint-Pierre, Stetchworth, Hamshire (© Photo Cambridge University Press / V. Pritchard).
21. Chouette. Graffiti, pilier nord, allée centrale de Saint-Pierre, Stetchworth, Hamshire (© Photo Cambridge University Press / V. Pritchard).
22. Graffiti protecteur (?), XVI^e-XIX^e siècles (?), église Saint-Pierre, Senlis (© Photo P.-O. D.).
23. Femme exhibant ses attributs sexuels. Mur nord de la nef de Sainte-Radegonde de Poitiers (© Photo CESC, Jean-Pierre Brouard).
24. Vulve pèlerine au bâton phallique et au rosaire. Enseigne, 33 × 19 mm, Reimerswall, 1375-1425. Collection H. J. E. Beuningen, Inv. 2184 (© Photo Medieval Badges Fondation).
25. Vulve couronnée portée par trois phallus. Enseigne, 56 × 45 mm, Bruges, début XV^e siècle. Collection H. J. E. Beuningen, Inv. 0967 (© Photo Medieval Badges Fondation).

FIGURES

26. Femmes repoussant l'envahisseur. Tableau anonyme, fin XVI^e siècle. Vienne, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG 2668 (© *KHM Archiv-Foto-Nr. III 4004*).
27. Phallus votif. Chris Marker, *Sans soleil*, Argos Production, France, 1982, 25' (© *DVD Arte Vidéo, GCTHV, 2003*).
28. Petit chien découpé. Marguerite de Navarre, *La Coche*, vers 1540, François de Rohan. Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 522, f. 46v., et détail (© *Photo Pierre Hamouda, IRHT-CNRS*).
29. Inceste d'une des filles de Loth. Modillon du portail central de Saint-Jean de Lyon, vers 1300-1310. (© *Photo P.-O. D*).
30. Massacre des Innocents. *Livre d'heures à l'usage de Théroutanne*, Artois, vers 1280-1290. Marseille, Bibliothèque municipale, ms. 111, f. 20 (© *Photo IRHT-CNRS*).
31. Annonce aux bergers. *Livre d'heures à l'usage de Théroutanne*, Artois, vers 1280-1290. Marseille, Bibliothèque municipale, ms. 111, f. 18 (© *Photo IRHT-CNRS*).
32. Bénédiction des pains (letrine) et singe portant les espèces (détail de la marge inférieure). *Pontifical de Guillaume Durand*, Avignon, vers 1359-1390. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 143, f. 157v. (© *Photo Bibliothèque Sainte-Geneviève*).
33. Jeune femme sur les épaules d'un diable. *Livre d'heures à l'usage de Théroutanne*, Artois, vers 1280-1290. Marseille, Bibliothèque municipale, ms. 111, f. 78v. (© *Photo IRHT-CNRS*).
34. Hybride-accoudoir. Stalles en provenance de l'église Saint-Germain de Beauvais. Fin du XV^e siècle (© *Photo P.-O. D*).
35. « Ex inferiori ». *Psautier de Renaud de Bar*, Champagne, vers 1300-1305. Verdun, BM, ms. 107, f. 47 (© *Photo Bibliothèque municipale de Verdun*).
36. Chapiteau (effet de surface). Cloître de las Duenas, Salamanque, XVI^e siècle (© *Photo P.-O. D*).
37. Prière et image de la Trinité. *The Rothschild Canticles*, style franco-flamand, vers 1300. New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ms 404, f. 105v.-106. (double page) (© *Photo Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*).

Index thématique

- Aberration, 27, 154
Adam et/ou Ève, 21, 28, 31, 43, 48
Ambiguïté, 34, 58, 115
Ambivalence, 122, 156, 171
Amour courtois, 53
Ange (rebelles), 24, 31
Animaux, 43
 Bœuf, 153
 Cerf, 34
 Cheval, 35, 153
 Chien, 28, 82, 129, 153
 Coq, 72
 Crapaud, 38
 Éléphant, 26
 Faucon, 35
 Lapin, 82-84, 143
 Licorne, 27
 Lion, 30, 70, 153
 Loup, 26
 Mouche, 28
 Ours, 153
 Renard, 153
 Serpent (reptile), 27, 30-31
 Singe, 82, 141
 Sirène, 26
 Vautour, 153
Animalité, animalisation, 17, 28-31, 43-45
Antiquité, 43, 62
Apparences, 13, 24, 28-31, 38-41, 64, 102, 118, 151-156
Arche de Noé, 24
Armoiries, 106-108, 129
Art moderne et contemporain, 9, 164-165, 176-177
 Actionnisme, 176
 Crime, 176
 Surréalisme, 84
Bête, bestialité, 28-30, 32, 35, 43, 49, 56, 62, 166-167. Voir aussi Animalité
Bien, 62, 70-71, 166
Carnaval, 72
Catégorie, 16-17, 28, 30-31, 35, 44, 62-63, 104, 117, 132, 151, 161, 170
Censure (condamnation), 10, 12, 55-58, 94-97, 116, 121, 129, 133, 142
Centre, 17, 41, 79, 83, 86, 94, 140, 142-143, 157, 161. Voir aussi Marges

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

- Chasse, 34-35, 82
Châtiment (jugement), 25, 32, 57-59, 174
Christ (Jésus), Antéchrist, 34, 38, 41, 51, 67-69, 84, 96, 103, 135-138
Chute (la), 17, 24, 31-32, 35, 38, 44
Cinéma, 55-57, 60
Classification, 21, 24, 37, 63, 85, 106, 161
Concile de Trente, 93, 95-96, 121
Convenance (Alberti), 173
Corps, 30-31, 38, 46. Voir aussi Apparences
Création (*Genèse*), 16, 21-25, 31, 35
- Danse, 32, 141
Décence (convenance), 48, 51-57, 84-85, 108 et suiv., 132 et suiv.
Désordre, 70-72, 85. Voir aussi Ordre
Dévotion, 102, 131, 138
Diable, démon, 24, 30-31, 119, 135-137, 147, 152
Dieu (Créateur), divin, 24, 30, 41-43
Disqualification, 57-61
- Église (autorité, institution), 34-35, 42, 49-50, 72-73, 75, 84, 93-94, 116-117, 172-173
Enfer (lieu, gueule, châtiment), 24, 28, 33
Érotisme, 15, 61, 117-118, 121-125
Éthique/morale, 62, 169 et suiv.
- Fraude, 28-30, 33
Frontière, franchissement, 25-26, 67-69
- Geste, gestualité, 39, 51
Graffiti (inscriptions, tags), 18, 99-108, 125, 128-129, 133
- Groupes sociaux (aristocratie, bourgeoisie, paysannerie), 34-35, 38, 80, 88
Hérésie, hérétique, 62, 88, 100, 172
Humain, humanité, 21-22, 25-26, 30, 37, 41-43, 48, 65 (surhomme)
Humour (autodérision, comique, grimace, ironie, plaisanterie, rire), 17, 36-37, 39, 81, 87, 92-93, 96, 113, 141
Hybride, hybridation, 22, 26-37, 44, 63, 65, 86, 89, 93, 95, 157-161, 165
Hybris, 32
Hypermédia, hypertexte, 89-91, 157
- Iconoclasme, 12, 91, 103-104
- Image
Contestataire, 101
Détruite, abîmée, découpée, grattée, 18, 120, 128-146
Efficacité, 18, 133-139, 146, 170
Enseigne (insigne, badge), 113-114
Normes/liberté, 11-15, 47, 88
Occident/Orient, 11-12
Présentification, 102-103, 137-138
Protectrice (apotropaïque, prophylactique), 108-115, 131, 138
Sexe, 18, 108-125, 127, 150
Verbale, 19, 28-30, 151-156, 165-166, 171
Votive, 106
- Imprimerie (gravure, xylographie, placard), 12, 91-93, 131
Incarnation, 41-42
Inscription, 106-108
Insulte, 36, 113
Interdit, 14, 22, 24-25

INDEX THÉMATIQUE

- Internet, 89-91
Irreprésentable, 151-156, 160-161, 164-168, 170
- Lecture, 89-93
Loi (droit ancien, contemporain), 10, 47, 57, 60-63, 76, 80, 93-95, 128, 172
- Mal (origine, pouvoir), 24, 45, 47, 62, 64, 71-74, 84, 138, 165, 171-175
Maladie, 42
Marges
 Marginalia, drôleries, 17, 30-31, 36, 76-91
 Disparition, 91-92, 111, 142, 148, 157-158
 Fonctionnement, 91-97
 Marge des marges, 158-164
Mariage, 48
Médecine, médecin, 42-44, 49, 131
Métaphore, 30, 51-55, 81-82, 143, 153
Minorités (ethniques, religieuses)
 Juif, 67, 87, 172
 Musulman, 86-87
 Noir africain, 42, 174-175
Modèle/contre-modèle, 17, 25, 43, 45, 47-64, 73-75, 96, 99, 137
Mongol (Tartare), 87
Monstre (gargouille, grylle), monstrueux, 26-30, 33, 37, 77, 95, 102, 111, 148, 151-155, 166
Montage, 17-18, 31, 75, 82, 91, 96, 125, (transgressif) 138-146, 149, 170, 177
Musique, 32
Mystique, 19, 138, 166-167
Mythe, mythologie, 16, 25, 45
Nomination, 21, 28-30, 37, 167
Norme, normatif, 63, 67, 81
Nudité (exhibitionnisme), 65, 82, 108, 118, 142. Voir aussi Vêtement
Obscène, obscénité, 36, 81-82, 93, 111, 113 et suiv., 123-125, 133
Ordre, 14, 16-17, 21-22, 25-27, 34, 38-39, 45, 47, 63, 70-71, 84-85, 96, 139-140, 170, 173, 178
Ornement, ornementalité, 29, 158-164, 168
Paradis (Éden), 17, 21-22, 25, 35, 37-38, 45, 48, 64
Photographie, 9-10
Pollution, souillure, 36, 141-142
Pornographie, 55-56, 92, 99, 116-118, 133
Préjugés
 Sur le Moyen Âge, 10, 96-97, 101, 108, 112, 119-120, 128
 De la société médiévale, 34-35, 39, 42, 88-89, 97, 137
Public/privé (espace), 92, 104-105, 107-108
Pudeur (pudibonderie), 43, 115, 120-124, 133
Réforme/Contre-Réforme, 91-96, 104, 172-173
Ressemblance/dissemblance, altération, 41, 44
Sacré/profane, 71-72, 84-85, 91, 95-96, 119, 141-142, 157

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

- Satanisme, 103
- Satire (caricature, contestation), 81, 101-102, 105-108
- Scatologie, 36, 39, 111
- Sciences humaines et sociales, 14-15, 18, 35, 37, 42, 63, 96-97, 175
- Anthropologie, 35, 96-97, 106, 139-140
- Criminologie, psychiatrie, 42, 174
- Histoire, histoire de l'art, 15-16, 28, 76-77, 84, 133-135, 147, 149, 175-176
- Sociologie, 76-77, 80, 148
- Sexualité, 17, 42, 47-62, 76
- Adultère, 51, 60, 110
- Coït, 49-50, 57, 60
- Inceste, 51, 59, 60
- Position, 60
- Sodomie, 62
- Viol, 47, 51-52, 57, 60
- Voir aussi Image (Sexe)
- Strip-tease, 122-123
- Tabou, 15, 18, 36, 41, 85-88
- Tag, 106-108, 125, 128-129. Voir aussi Graffiti
- Tatouage, 29, 39
- Templiers, 101
- Temps (calendrier, futur), 32-34, 35
- Théologie négative, 165-168, 171
- Transgression
- Antiquité, 65, 70-71
- Moyen Âge (chrétien), 19, 65, 70-74, 108, 171, 177
- Positive, 64-74, 164-168, 175
- Trinité, 64, 73
- Végétation (flore), 45, 91
- Vêtement, 39, 41, 43, 49, 53, 72, 82, 118, 122-125, 155. Voir aussi Apparences
- Visage, 30, 44, 142
- Vocabulaire (étymologie, signification historique, jeu de mots), 22, 28-30, 32-33, 36, 143, 151-156

Index des noms

- Abraham, 96
Absalom, 53
Actionnistes viennois, 176, 177
Adam, 21, 22, 28, 41, 42, 43, 48, 69
Agrimi Jole, 42
Alberti, 173
Albert le Grand, 49, 166
Aldebrandin de Sienna, 49, 50
Alexandre-Bidon Danièle, 132
Ambroise Catharin, 96
Andersen Jørgen, 121
Andrea del Castagno, 135, 136, 146
Angèle de Foligno, 156
Antéchrist, 38, 101
Antonin (archevêque de Florence), 73, 115
Apollon, 33
Arasse Daniel, 53
Ardenne Paul, 176
Aretin Pierre I', 116
Aristote, 42
Augustin, 24, 26, 33, 45, 73, 89

Baird Lorrayne Y., 110
Bakhtine Mikhaïl, 36, 117

Baldwin John William, 49
Barthes Roland, 122, 123
Bartholeyns Gil, 15
Barton Tansyn S., 42
Baschet Jérôme, 15, 85, 131, 135, 161
Bataille Georges, 15, 41, 71, 74, 117, 165
Baudrillard Jean, 124, 125
Bedaux Jean Baptist, 110, 111, 113
Bégule Lucien, 133
Belting Hans, 13, 133, 136, 147
Berlioz Jacques, 153
Bernard de Clairvaux, 95
Bertolucci Bernado, 56
Bethsabée, 51, 52, 60, 173
Beuningen H. J. E., 112, 113, 114
Bichon Jean, 153
Bilal Enki, 176
Blindheim Martin, 105
Bloch Howard, 36
Boccace, 146
Bonenfant Paul, 103
Bonne Jean-Claude, 161
Bosmans Bart, 129
Bourdieu Pierre, 84, 122
Bozóky Edina, 110, 113

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

- Breton André, 84
Brown Peter, 48
Bruna Denis, 72, 113, 119
Brundage James A., 49
Brus Günter, 176
Bucherie Luc, 103
Burchard de Worms, 49
- Caillois Roger, 71, 72, 169
Camille Michael, 53, 77, 91, 111, 132, 135, 137
Caroll Lewis, 153, 154, 155
Castelli Patrizia, 110
Céard Jean, 34
Cervantès, 117
Chapelle Sixtine, 118
Chéreau Patrice, 56
Chiffolleau Jacques, 62
Cinquabre P, 102
Clément Jean, 90
Clément V (pape), 101
Cloître de las Duenas, Salamanque, 163
Clouzot Marie, 141
Cohen Esther, 119
Constantin l'Africain, 49
- D'Achille Paolo, 106
Dante, 22, 29, 30, 65, 143
David, 10, 51, 52, 60, 173
Debord Guy, 147
Delumeau Jean, 64
Denis Michel, 153, 155
Descola Philippe, 35
Didi-Hubermann Georges, 16, 38, 149
Dierkens Alain, 103
Dittmar Pierre-Olivier, 92
Domme, 101, 102, 104, 105
- Douglas Mary, 15, 36, 71, 139, 140
Duerr Hans Peter, 80, 118, 122
Dupeux Cécile, 131
- Eckhart (Maître), 166
École de Constance, 175
Elias Norbert, 76, 77
Erasmé, 115, 173
Étienne de Bourbon, 153
Ève, 21, 31, 43
- Falkenburg Reindert L., 111
Faubourg Saint-Germain, 105
Favreau Robert, 137
Fleming Juliet, 101
Ford Patrick K., 112
Foucault Michel, 28, 74, 174
Fragonard, 53
Francastel Pierre, 100
Francis Bacon, 37
Freedberg David, 103, 136, 146
Frontisi-Ducroux Françoise, 32
- Gaignebet Claude, 111, 121
Geddes Jane, 111
Gerson Jean, 115
Géryon, 29, 30, 143
Golsenne Thomas, 173
Goodman Nelson, 63
Gourevitch Aaron, 16
Grandville (Jean Isidore Gérard, dit), 43, 44
Gratien, 57, 61, 76, 81, 172
Grégoire IX, 42
Guiho-Montenat Marie-Laure, 100
Grégoire le Grand, 42
Guilardian David, 103

INDEX DES NOMS

- Guillaume Durand, 11, 141, 142, 173
- Har-Peled Misgav, 70
- Hasse G, 121
- Heinich Nathalie, 176, 177
- Hitchcock Alfred, 55
- Hunt Lynn, 117
- Isambert François-André, 119
- Jacob Robert, 76, 80, 81
- James William, 174
- Jauss Hans Robert, 175
- Jean Chrysostome, 32
- Jean de la Fontaine, 121
- Jean de Ruysbroeck, 167
- Jean le Noir, 40
- Jerman James, 112
- Jezler Peter, 131
- Jullier Laurent, 58
- Kappler Claude-Claire, 37
- Kanaan-Kedar Nurith, 110
- Kislinger Ewald, 118
- Klein Yves, 176
- Knight Richard Payne, 121
- Koldewej Jos, 113
- Kozbi, 57, 59, 60
- Kraack Detlev, 106
- Lajoux Jean-Dominique, 111
- Lambert Arnaud, 90
- Lapeyre Jean, 105
- Lascault Gilbert, 37, 161
- Latour Bruno, 97
- Lavater Johann Caspar, 43
- Leach Edmund, 104
- Le Goff Jacques, 65
- Legrand Stéphane, 174, 175
- Lerer Seth, 65
- Lévi-Strauss Claude, 24
- Libera Alain de, 166
- Lombroso Cesare, 174
- Lorette, 131
- Lossky Vladimir, 166
- Loth (les filles de), 133, 134
- Lovecraft Howard Phillips, 152
- Luttrell Geoffroy, 87
- Madame de Montpensier, 105
- Mâle Émile, 15, 133, 134
- Marchal G. P., 133, 136
- Marguerite de Navarre, 129, 130
- Marker Chris, 123, 124
- Mauss Marcel, 16
- McCormick Matt, 129
- Mélusine, 65
- Millar Éric, 28
- Molanus Jean, 96, 115
- Molinié Georges, 164
- Montenat Christian, 100
- Morel Philippe, 91
- Nabuchodonosor, 25, 31
- Noé Gaspard, 60
- NTM (Joey Starr, Kool Shen), 108
- Ogien Albert, 63
- Olender Maurice, 116
- Pächt Otto, 67, 159
- Panofsky Erwin, 84

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

- Philippe le Bel, 101
Pierre de l'Estoile, 105, 106
Pinhas, 57, 59
Pitrè Giuseppe, 101
Platelle Henri, 155
Poliakov Léon, 25
Prévost Bertrand, 146, 173
Priape, 110, 116, 121
Prigent Christiane, 152
Pritchard Viloet, 102
Pseudo-Deny l'Aréopagite, 166, 168
- Rabelais François, 117
Rancière Jacques, 97
Randall Lillian, 157
Rauger Jean-François, 55
Ravaux Jean-Pierre, 92
Renaud de Bar, 79, 160, 162
Renault Jean-Baptiste, 92
Richard de Saint-Victor, 65, 153
Ricœur Paul, 156
Rigaux Dominique, 131
Roy Bruno, 82, 118
- Saenger Peter, 92
Saint Côme, 121
Saint Damien, 121
Sainte-Gudule, Bruxelles, 103
Sainte-Radegonde, Poitiers, 108, 109, 110
Saint-Germain, Beauvais, 159
Saint-Jean de Latran, 106
Saint-Jean, Lyon, 133, 134, 135, 158
Saint-Nazaire, Béziers, 103
Saint-Pierre, Rome, 133
Saint-Pierre, Senlis, 107, 108
Saint-Pierre, Stetchworth, 102, 104
- Saint-Sépulcre, 106
Sandler Lucy F., 28
Sansterre Jean-Marie, 136
Scheller Robert W., 11
Schiller Friedrich von, 76, 77
Schmitt Jean-Claude, 13, 15, 72, 73, 79, 100, 115, 119, 131, 136, 153, 161
Schwarzkogler Rudolf, 176
Sciascia Leonardo, 101
Sensi Mario, 131
Sévère, 96
Shapiro Meyer, 77
Sheelagh-na-gig, 111
Shelley Mary, 121
Sperber Dan, 27
Spinoza, 169, 170, 177
Stallybras Peter, 65
Strickland Debra Higg, 65
Stone Alison, 131
Surius, 166
Suso Henri, 166
- Templiers, 101, 105
Thomas d'Aquin, 67
Theil Axel, 129
Thomas de Cantimpré, 155
Thomas Yann, 62
Thoré Théophile, 43
Tonnelier P.-M., 102
Toscani Oliviero, 9
Trilling James, 111
- Vasari, 135, 136, 138, 146
Vernant Jean-Pierre, 71
Vidal-Naquet Pierre, 71

INDEX DES NOMS

Vincensini Jean-Jacques, 65
Vulbeau Alain, 129

Weir Anthony, 112
Williams David, 34, 64
Wirgth Thomas, 110

Wirth Jean, 82, 110, 131
Wolff-Quenot Marie-Josèphe, 37
Wolman Gil J., 147

Zimri, 57, 59, 60
Ziolkowski Jan M., 132

Remerciements

Ce livre a vu le jour entre Paris, Bruxelles et Rome, à la suite d'une communication à l'École des hautes études en sciences sociales en février 2003. Il est le fruit du hasard et de la gentillesse : Hans Belting étant inopinément absent à une date de conférence prévue, Jean-Claude Schmitt nous invita à parler de nos recherches. Nous avons alors cru bon de transgresser les règles de l'exposé traditionnel en présentant à trois une même question, de surcroît nouvelle pour nous.

Nos remerciements vont tout d'abord à Jean-Claude Schmitt qui, le premier, a rendu possible l'existence d'un manuscrit raisonnable. Sa lecture a été d'un inestimable secours. Des amis ont discuté des points particuliers ou revu le texte en cours de route : Jean-Claude Bonne, Alain Dierkens, Rena Fakhouri, Thomas Golsenne, Misgav Har-Peled, Arnaud Lambert, Judith Lesur, Claire Moyrand, Maud Simon, Edgar Szoc, Élodie Tournebize, Guénael Visentini. Nous avons essayé de tenir compte de leurs critiques. D'autres encore nous ont généreusement aidés, nous les remercions dans le texte. Tous savent les bonnes choses que leur doit cet essai, pensé et écrit à trois.

Table des matières

AVANT-PROPOS. À L'ARRIÈRE DE NOS IMAGES	9
Une manière de voir la transgression. – Argument	
I. LE DRAME DES CATÉGORIES	21
Frontières de l'humanité. – Portrait de l'homme en hybride. – La société contre elle-même. – Logique de la défiguration. – D'Adam à la grenouille.	
II. MODÈLES, CONTRE-MODÈLES	47
Les limites de la décence. – Distinguer, disqualifier. – Le mal exemplaire. – La transgression positive. – Le paradoxe chrétien de la transgression.	
III. MONTAGES NORMATIFS	75
Un espace subversif ? – Images taboues. – Les marges avec le centre. – Nouveau territoire du sacré.	
IV. L'ÉPREUVE DU TEMPS	99
Les images sauvages. – Une culture du graffiti. – Du sexe au sexuel. – Le destin des images protectrices.	
V. MONTAGES TRANSGRESSIFS	127
Des raisons de détruire. – Diables et pudibonds. – Des montages trans- gressifs. – Synthèse.	
VI. LA TRANSGRESSION DÉPASSÉE	151
L'image verbale : prolifération descriptive et termes génériques. – Le visuel : surface et ornement. – Transgression positive et théologie négative.	
ÉPILOGUE. UNE ÉTHIQUE DE L'IMAGE ?	169
Le statut du mal. – L'art de la transgression.	

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

Figures	179
Index thématique	183
Index des noms	187
Remerciements	191

Imprimé en France
Cet ouvrage a été composé par
I.G.S. - C.P. à l'Isle-d'Espagnac (16)
et achevé d'imprimer
sur les presses de MD Impressions
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Avril 2008 – N° ?????

IMAGE ET TRANSGRESSION AU MOYEN ÂGE

Pourquoi une image choque-t-elle ? Une réponse s'élabore au fil des pages autour du concept de montage : agencement des regards et des lieux, des figures et des temps. La méfiance croissante face aux images du mal, la naissance de l'émotion pornographique, l'émergence du graffiti contestataire, la destruction d'images par l'autorité qui les a commandées, l'élaboration savante de l'inimaginable : autant de phénomènes qui éclairent la transformation du rapport aux images en Occident. Transgression et image forment ici un couple dont l'histoire est mise en perspective avec le présent. Ce faisant, c'est la croyance en un pouvoir des images qui est décryptée.

Gil Bartholeyns, historien anthropologue, est chercheur à l'Université libre de Bruxelles.

Pierre-Olivier Dittmar, historien anthropologue, est chercheur à l'EHESS.

Vincent Jolivet est éditeur à l'École nationale des Chartes.

ISBN: 978-2-13-056765-3



9 782130 567653

www.puf.com

22 € TTC France