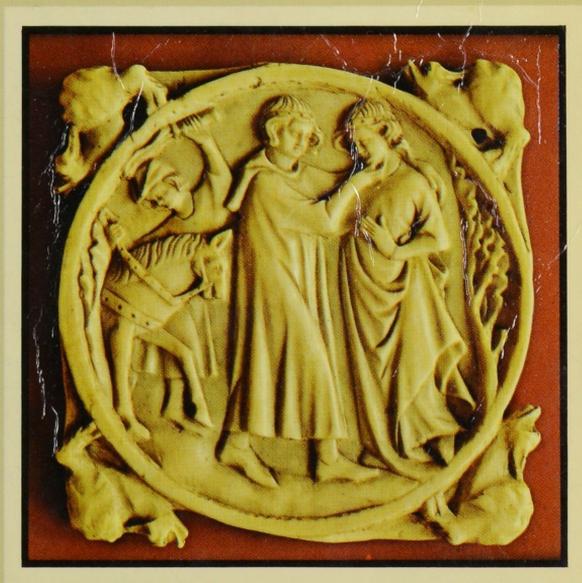


L'ÉROTISME AU MOYEN ÂGE

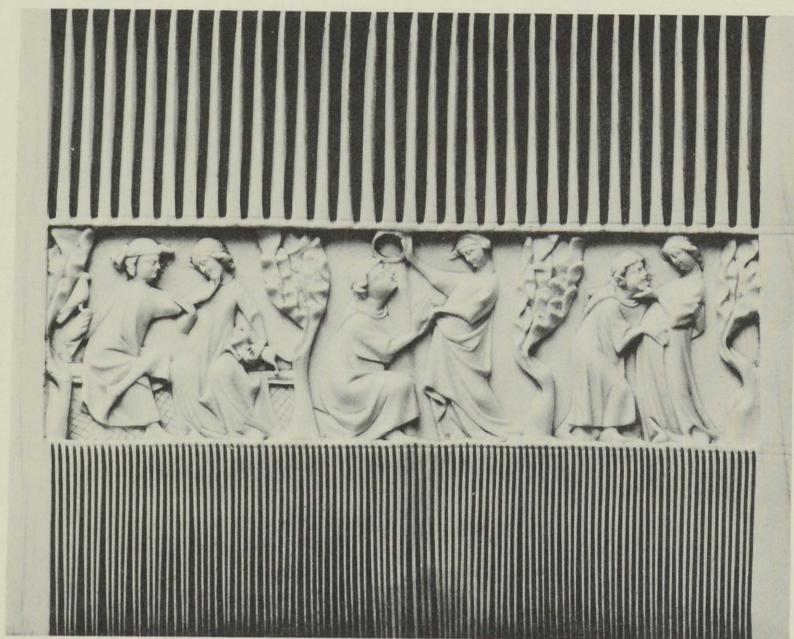
Études présentées au
Troisième colloque de l'Institut d'études médiévales
Ouvrage publié sous la direction de Bruno Roy

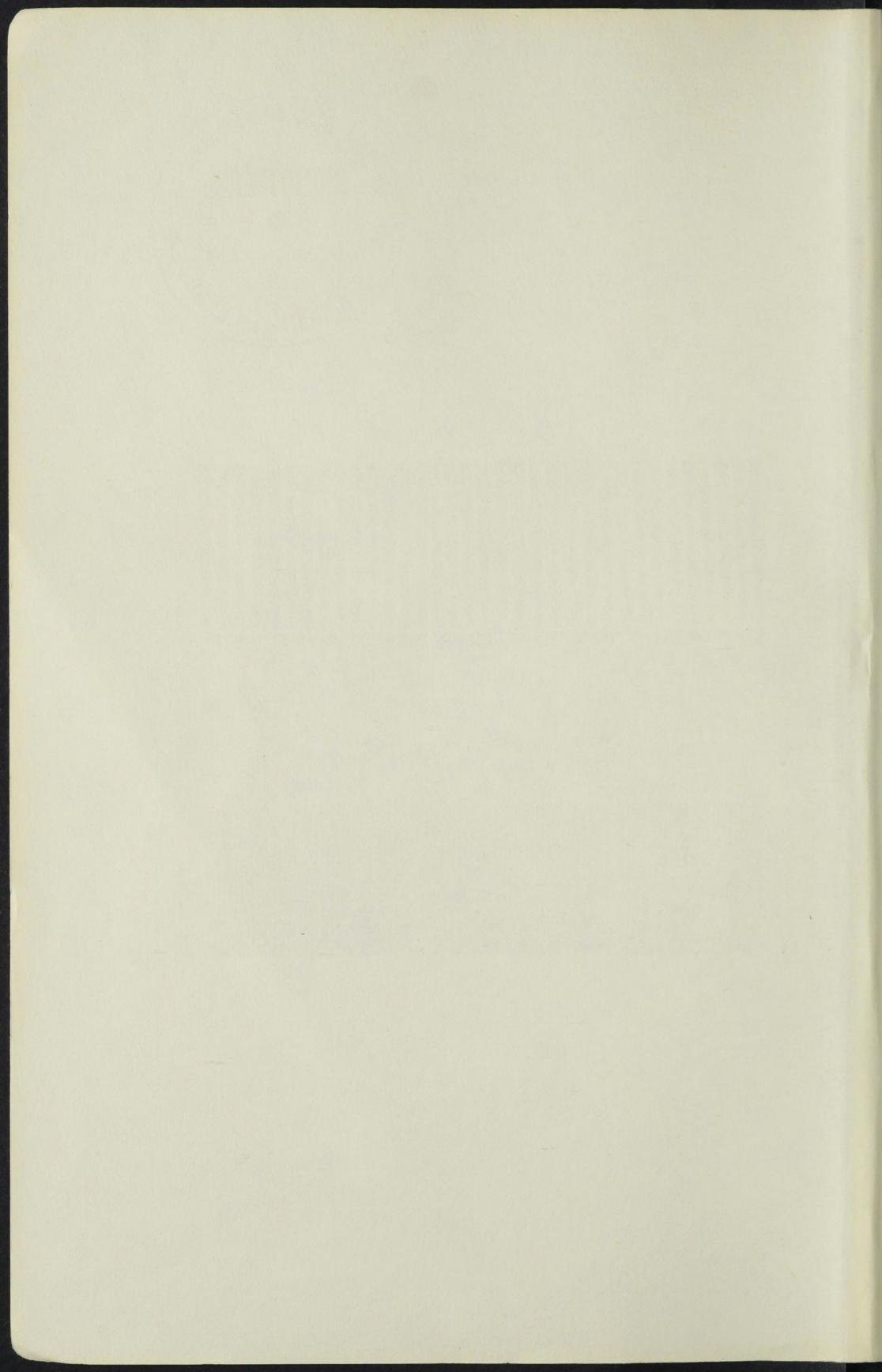




UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

BIBLIOTHÈQUE
DES LETTRES
ET SCIENCES HUMAINES





L'Érotisme au Moyen âge

DANS LA MÊME COLLECTION

Études médiévales

ASPECTS DE LA MARGINALITÉ AU MOYEN ÂGE

Actes du premier colloque organisé par

l'Institut d'études médiévales de l'Université de Montréal, 1974

DESCRIPTION DU

LIVRE DES FIGURES HIÉROGLYPHIQUES ATTRIBUÉ À NICOLAS FLAMEL

Claude Gagnon, 1977

Sciences humaines

MISE EN QUESTION DE LA PSYCHOTHÉRAPIE

Jean André Nisole

*La publication de cet ouvrage a été rendue possible grâce à l'aide du
Ministère des Affaires culturelles du Québec.*

*Envoyez-nous vos nom et adresse en citant ce livre et nous nous ferons
un plaisir de vous faire parvenir gracieusement et régulièrement notre
bulletin littéraire qui vous tiendra au courant de toutes nos publications
nouvelles.*

LES ÉDITIONS DE L'AURORE

1651 RUE SAINT-DENIS, MONTRÉAL, QUÉBEC, H2X 3K4

L'ÉROTISME AU MOYEN ÂGE

Études présentées au
Troisième colloque de l'Institut d'études médiévales
Ouvrage publié sous la direction de Bruno Roy



 AURORE

61285

HQ
458
U54
1977

DISTRIBUTION

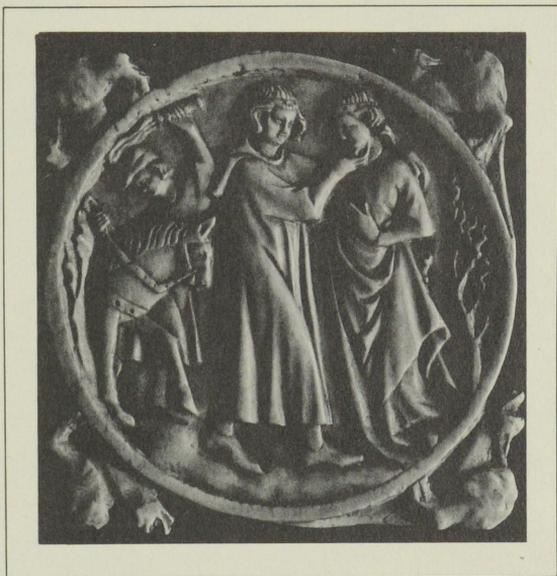
Montparnasse - Édition
Quai de Conti, Paris 75006,
France

Foma - Cédilivres
5, rue Longemalle, Lausanne,
Suisse

Les Presses de Belgique
25, rue du Sceptre, 1040 Bruxelles,
Belgique

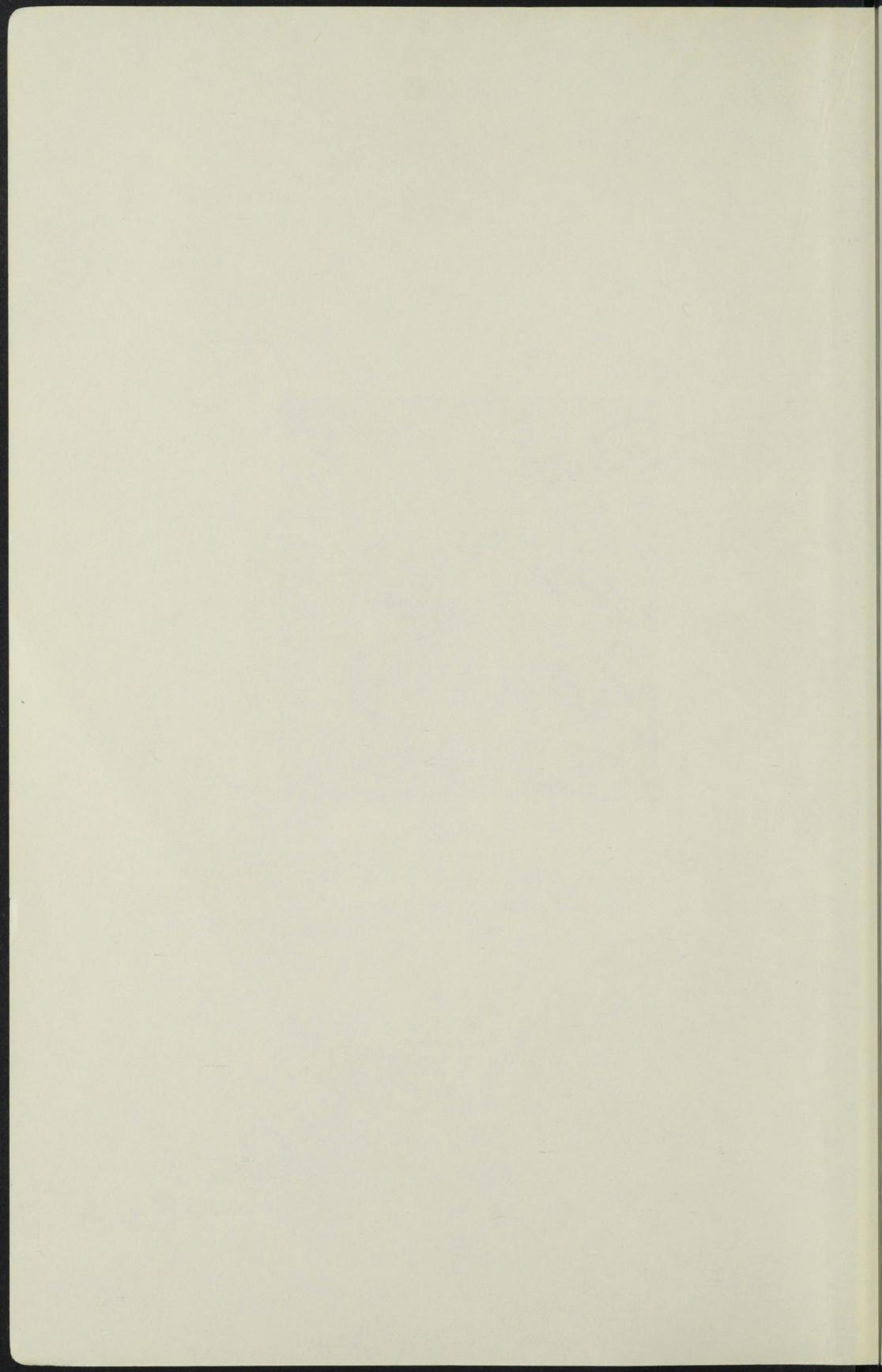
Les Messageries Prologue Inc.
1651 Saint-Denis, Montréal, Québec.
849-8120 / 849-8129

© *Les Éditions de l'Aurore*, 1977
Dépôt légal, 4^e trimestre 1977
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 0-88532-126-x



*Un cheval plein d'ombre encore et de bruit
Faisait jaillir du sol le reste de la nuit.*

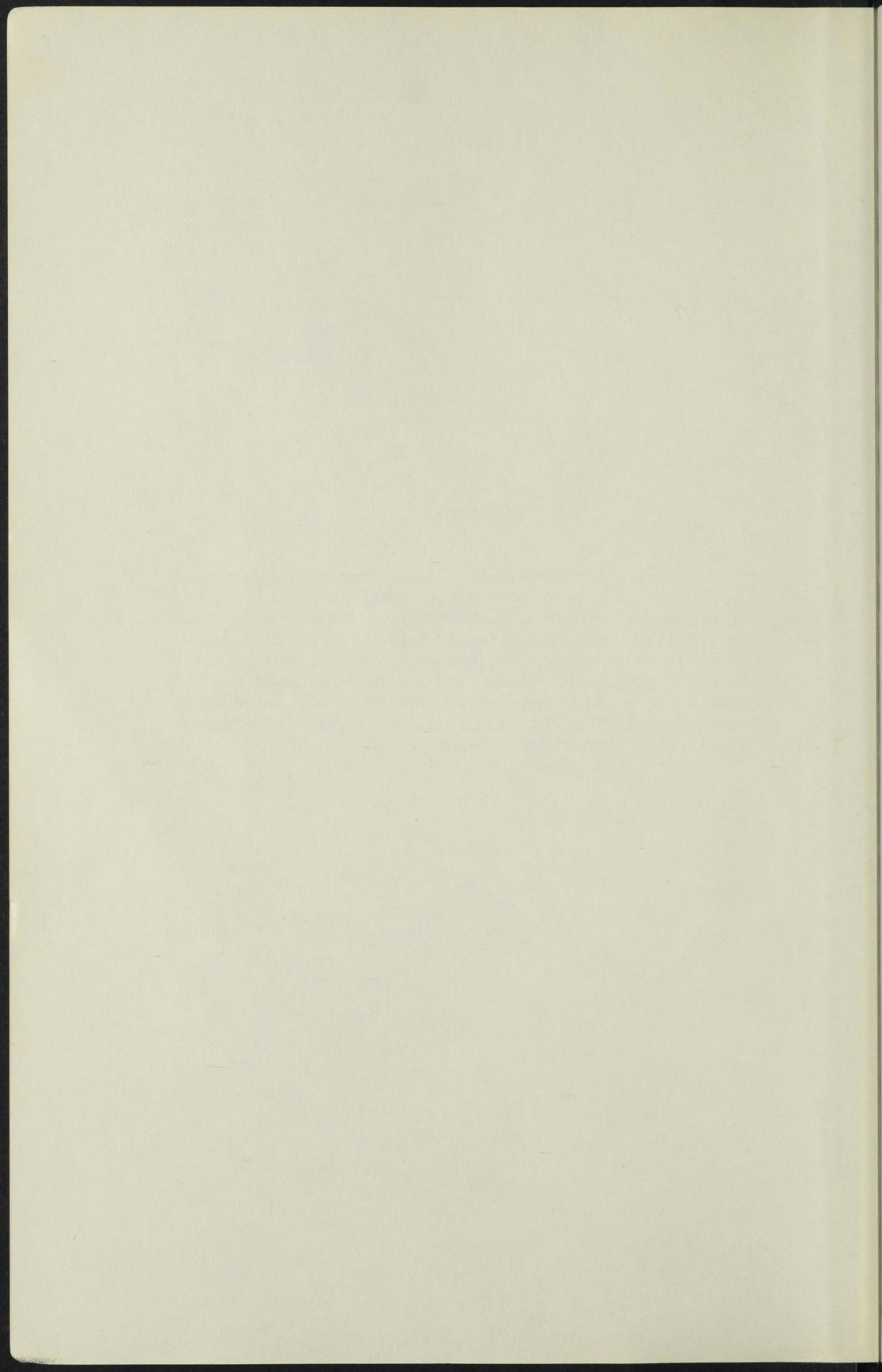
(J. Supervielle)



LIMINAIRE

Ce recueil donne le texte de toutes les communications présentées à l'université de Montréal les 3 et 4 avril 1976, dans le cadre du Troisième Colloque de l'Institut d'études médiévales. Les seules modifications apportées sont la traduction en français de la communication de John B. Friedman, et l'insertion d'une intervention faite au Colloque par un groupe de participants. Pour ajouter à la valeur documentaire de ce livre, il a paru utile d'adjoindre deux séries de textes en appendice aux communications VII et VIII: un choix de croyances tirées des *Évangiles des Quenouilles* et quelques devinettes érotiques du XV^e siècle.

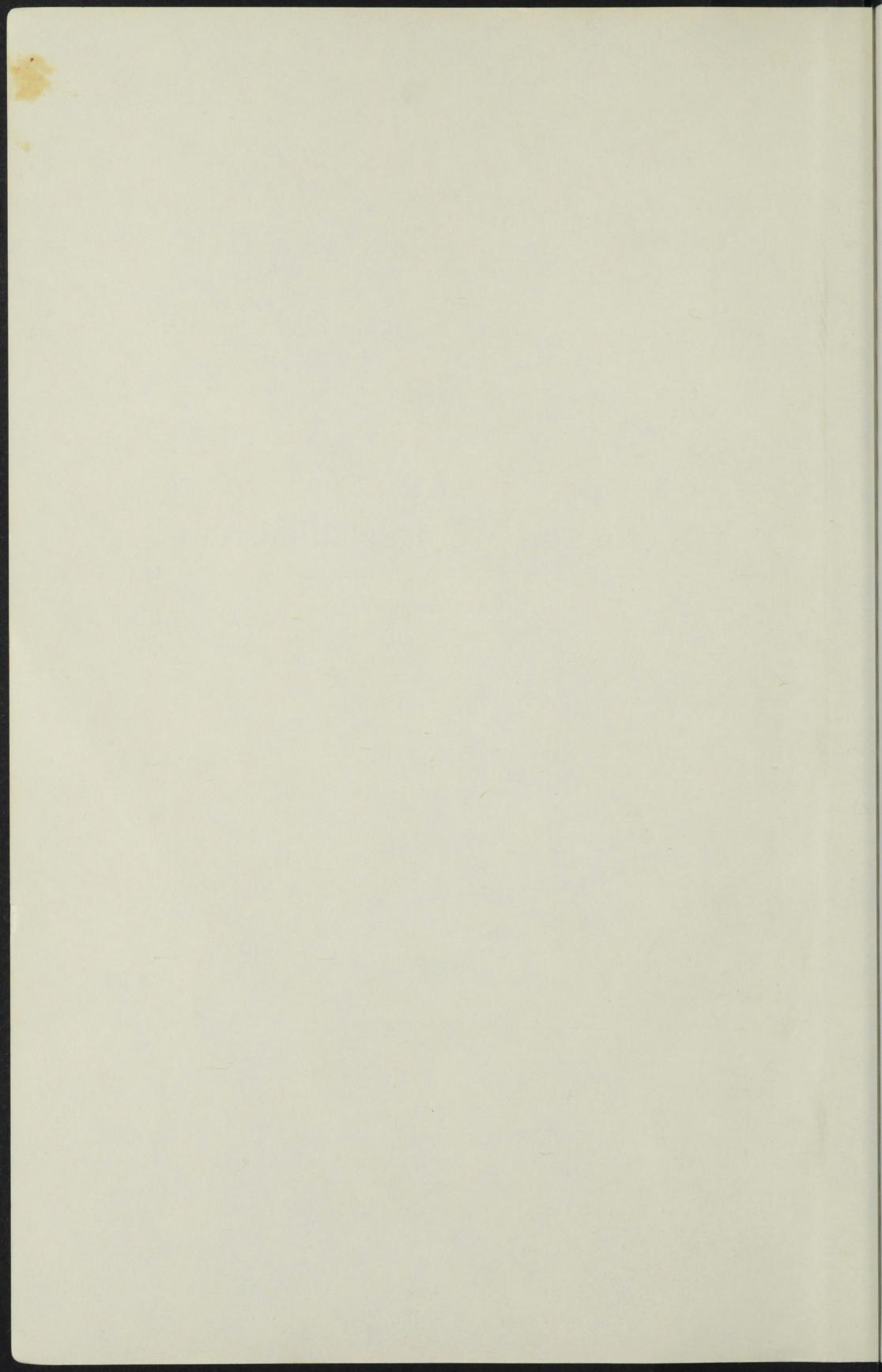
B.R.



I.

L'éros universel des alchimistes

Robert Marteau



Nul en vérité n'est autorisé à parler d'alchimie qu'il n'ait d'abord vérifié sa parole au feu du laboratoire. Prie, travaille et tais-toi : telle est la règle fondamentale à laquelle obéit celui que l'art sollicite, aussi ne s'étonnera-t-on pas que l'adepte de la Rochelle ait intitulé son traité : *Le Livre muet*. Aucun ouvrage alchimique n'a été rédigé en vue de fournir une suite d'informations, le propos étant essentiellement d'assurer la transmission du secret et de signaler la voie que recouvre sans cesse la frivolité du discours. *Visitabis interiora terrae, rectificando invenies occultum lapidem* : Tu visiteras l'intérieur de la terre, rectifiant tu trouveras l'occulte pierre. La visite, le voyage, la descente aux enfers, aux strates inférieures où git la tourbe du Grand Oeuvre, il n'est personne qui puisse l'effectuer pour l'autre, aussi chaque créature doit-elle de quelque façon l'accomplir pour son propre compte en tant que particule et particularité dans la spirale à double circulation où s'inscrivent les phases multiples de la matière. C'est dire qu'en alchimie l'individu ne saurait se vulgariser dans un creuset social quelconque mais qu'il est affirmé comme unique, irréductible, irremplaçable, immortel. Pour cette raison, l'alchimie se désigne immémorialement: art royal ou sacerdotal. Elle n'a pas d'histoire, son histoire étant celle de la vie, de la

mort, de la résurrection de l'univers en chaque homme; elle n'a pas de dogme, mais transmet au fil de la fable qu'elle engendre cette connaissance du monde qui ne saurait être saisie autrement que par une attention soutenue au miroir où se meut la nature. Science de musique, l'alchimie sans cesse s'emploie à recréer l'harmonie où les dissonances s'introduisent, et sans relâche oeuvre spirituellement au sein de la matière. Aussi est-il faux de considérer qu'une alchimie spirituelle peut se développer parallèlement à une spagyrie opérative. L'alchimie est opérative ou n'est pas. Elle a pour mode l'action : l'adepte accomplit le cycle spirituel de la matière en recevant le *Donum Dei*, pierre philosophale, médecine universelle. Horace, le poète latin, aurait dit : «Donnez-moi une matière...» Cette matière primordiale, tourbe méprisée, c'est elle d'abord qu'en sa quête va rencontrer l'alchimiste. Où se cache-t-elle? Sous les traits de cette vierge noire dont mainte crypte de cathédrale abrite l'effigie, vierge qu'on nomme encore Notre Dame de dessous terre et *Virgo paritura*; sous la peau d'âne dont elle recouvre sa perpétuelle et insurpassable beauté; sous les loques de Cendrillon; dans le sommeil qui enveloppe la Belle au bois dormant. L'emblématique est infinie en quoi la Vierge, la Dame, la Princesse, la Reine se révèle, se dévoile et revoile, Isis immuable et mère de la métamorphose, reine de Saba brillante des splendeurs de l'Arabie, fille brûlante d'amour dont le chant bon-dit vers l'amant. Brutalement, l'alchimiste dira que l'oeuvre, en tant qu'oeuvre de nature, nécessite une femelle et que cette femelle copulera avec un mâle après qu'un sel les aura unis en mariage. C'est comprendre que l'artiste au cours de cette phase procède à la jonction de ce qui fut séparé lorsque le Principe insécable pourtant se manifeste en cette double nature que la Chine a désignée par le Yang mâle et le Yin femelle, enclos dans le cercle T'âi ki, unité visible, univers né du Tao invisible. D'évidence, le succès des noces, la réussite du mariage, dépend de la sagacité de l'alchimiste dans le choix du couple, soit au laboratoire dans celui des matériaux aptes aux sollicitations et répétitions de l'opérant, lequel n'est point hors de l'opération, mais plutôt en constitue l'axe conducteur de l'éros universel par quoi se trouve réveillé ou réactivé le feu secret enfoui dans l'humus. Ainsi, à l'issue de l'hiver, le prince printanier, le trouveur, lan-

ce le chant renouvelé vers l'espace élémentaire où s'enclôt la nature féminine qu'il convoite, et elle, à l'entendre se laisse embraser par l'amour dont elle tiendra le nom de Dame. C'est en ce temps, le temps de Pâques, comme chantait le guerrier Bertrand de Born, en ce temps du Bélier, que l'alchimiste avant l'aube se met en quête de la rosée du ciel déposée sur l'herbe des champs, rosée qui est des brasiers stellaires la buée recueillie au miroir, rosée annonciatrice de la rose philosophale, de la perle dans l'écaille et telle que Vermeer la portera au lobe d'une oreille attentive et juvénile après que Botticelli l'eut déclore en la chair divine de Vénus. La fable qui court d'un bout à l'autre du monde ovoïde et spiralé, cette fable tant dénigrée par une époque qui, au nom du réalisme, du formalisme et de la théorie, non seulement tourne le dos à la réalité, mais veut que tout s'engouffre en sa mort, cette fable ininterrompue infiniment s'irrigue de la vraie vie, l'originelle, et elle tisse véritablement le texte vif et mouvant qu'on doit nommer les écritures alchimiques, car que serait la science qui s'enfermerait dans les grimoires? Certes, les traités des adeptes sont nécessaires dans la mesure où l'obscurantisme par période atteint l'humanité, la grégarise, la massifie et lui rend incompréhensible sa jouvence. Ces traités de cabalistes permettent que la parole ne s'abîme et que l'appel des amants sur les montagnes ne tourne pas en cette lugubre dérision pornographique qui parfois et maintenant vient continuer la morale dont les divers puritanismes font leur bain de siècle, leur compte en banque, leur révolution bien-pensante et exterminatrice. Ce que mainte religion puis institution a séparé au cours du peu d'âges que nous connaissons, immémorialement la Tradition, la Cabale, l'Alchimie l'affirment sans discontinuité. Je veux dire qu'elles ne laissent pas la discrimination s'introduire dans le jeu puéril de l'éros que figure bien, tout compte fait, l'angelot Cupidon armé de son arc et de sa flèche. Son labeur, l'adepte se plaît à le nommer *ludus puerorum*, jeu d'enfants, voulant en marquer ainsi l'innocence, exactement la non nocivité, soulignant que tout l'art consiste à imiter en son agir-non-agir le Principe pour qui la génération de l'univers et des mondes est un jeu, d'ailleurs poursuivi à tous les degrés de la nature et dans les différents règnes sans qu'il y ait solution de continuité, jeu toutefois dont l'homme et la femme sont, pour notre

minuscule planète, les héritiers majeurs dans la mesure où la Parole a fait d'eux des animaux mythiques, immergés qu'ils sont dans le babil babélien de la fable, occupés uniquement à ces jeux de flèches et balle où se jouent l'amour et la mort. C'est là le poème homérique et toute efflorescence des temples, qu'ils soient sonores ou de matériau plus pesant. Or c'est au matériau le plus déchu que l'alchimiste s'adresse, là où les vibrations alenties sont davantage coagulées, lui réveillant dans la ténèbre le feu secret, le germe enfoui, le serpent engourdi, le soufre, et par l'art de musique réondoyant la matière apparemment morte. Encore l'adepte aime dire de ses opérations qu'elles sont travaux de femmes, ce qu'il faut entendre selon une acception globale et telle que l'hiéroglyphe pourrait l'induire et la dessiner. Ces travaux sont ceux d'Ève au Jardin, de Marie à Bethléem, d'Atalante fugitive, des Hespérides aux pommes d'or, d'Hélène volée, de la Dame au bois de la licorne, d'Io, d'Iseut, d'Isis, de la dentellière de Vermeer, de la charmeuse de serpent du douanier Rousseau; travaux du lit, copulation, ovulation, germination, coction, tissage, lessive, éclosion, et toutes besognes chères aux protagonistes mis en oeuvre par l'alchimiste moine bénédictin de Maillezais, François Rabelais, disparu sans laisser de pierre tombale ni nulle trace de son décès. Au passage signalons que la quête de la *materia prima* a pu donner lieu à maintes aberrations telles que orgies et magies qui n'ont rien à voir avec le magistère, lequel requiert le plus parfait vide afin que l'orant-laborant recueille le sel dissous dans l'Océan universel où incessamment tout se perd et se crée au cours du coït coatlique figuré par Quetzalcoatl, l'oiseau-serpent, lui-même image, comme le caducée d'Hermès, l'enlèvement de Ganymède, de la fixation du volatil et de la volatilisation du fixe. Les noces perpétuelles, les guerriers combats qu'elles déchaînent, l'alchimiste chevalier les perpète en cette matière noire répugnante qui gît sous le Golgotha et qu'il transmute en cristal par la croix du creuset, creux, cône, lequel n'est pas sans incliner vers la conque vénusienne, symbole, signe, vaisseau de la divinité porteuse de l'amour universel, celle qui reçut de Pâris la pomme d'or en échange d'Hélène, née de Hel (Dieu), *Donum Dei*, fille de Léda, elle-même l'humide limon caché, le vase de Nature, l'oeuf où s'est développé le sperme du cygne

blanc, Zeus. De là il n'est nul pas à franchir pour accéder au mystère de l'incarnation tel que le décrivent les évangélistes. Comme la tunique du Christ et comme l'univers, la fable est sans couture pour la raison même qu'elle est le dit de cette réalité universelle dont l'alchimiste reproduit en temps bref la perpétuelle spirale, cueillant l'or parfois au jardin où les dragons le gardent, pèlerin toujours sur la route que l'étoile désigne, don Quichotte dans les illusoires auberges qui dérobent le château, souffrant peines et chasteté pour cette fangeuse Dame du Toboso, aussi bien du Tabor, qui l'appelle de toute sa muette mutabilité, au divin vide du fou de la Manche lançant l'impérissable parole : *Je suis noire mais je suis belle.*

Nul chant où fût plus vif et présent l'éros insécable, combustible inconsumable, phénix qui brûle et sans cesse renaît du centre aux confins. Il est le sel, il est le saut, il est le salut par quoi la matière s'exalte à son feu intestin pour la reconquête des degrés que les anges descendent, car ils sont de même substance que les bêtes, les plantes et le minerai, aussi l'alchimiste, comme l'amant de Vérone, se munit d'une échelle afin d'atteindre la minière et de gagner le ciel. La spirale involutive où l'esprit se matérialise en même temps est la spirale évolutive où la matière se spiritualise, ces deux mouvements simultanés se trouvant figurés par le double serpent du caducée que des ailes somment, signe de l'accomplissement, blason du mercure rubifié, soit de la pierre rouge. Contemplant au miroir de nature le monde où nous sommes mis, l'alchimiste se rend apte à en rectifier l'image pour pratiquer l'oeuvre : le feu ophidien enfoui, il l'éveille afin qu'il mûrisse et cueille au sommet de l'arbre la pomme, don de Dieu que reçoit le couple maintenant manifesté, promesse incessamment renouvelée au sein de la matière que vibre le logos amoureux. Caballero de la cabale chevaleresque, l'alchimiste est bien ce redresseur de torts dont Cervantès a écrit les actions, de ce qui est tors le rectificateur, l'inverseur de ce qui est en miroir inversé; sa parole plonge en l'origine où il recueille sa matière, et par l'art de musique, au cours d'un opéra à la fois gigantesque et minuscule, il convertit en noces le combat. L'alchimiste est le poïètès erotikos, le potier dont l'art d'aimer porte à l'extrême brillance le limon, le poète dont les poètes chantent les

travaux terriens et célestiels. Préfaçant l'*Érotique de l'alchimie* de Elie-Charles Flamand, l'alchimiste Eugène Canseliet déclare :

Ontogénèse minérale, le Grand Oeuvre est entièrement basé sur la copulation qui s'y renouvelle le plus souvent, tant reste laborieux qu'elle soit fructueuse. L'Adepté Alexandre Sethon, dit le Cosmopolite, ne craignit pas d'écrire, que c'est seulement après *s'être accouplé onze fois* que le mâle émet sa semence, qu'il *est débilité presque jusqu'à la mort* et que la femme conçoit et engendre un fils plus clair que lui.

Il est vrai que tout est facilité par l'attrait, les appas oserons-nous dire, que peut offrir la jeune épouse, à savoir tout d'abord son intelligente condescendance, puis sa provocante coquetterie et la séduction de ses charmes.

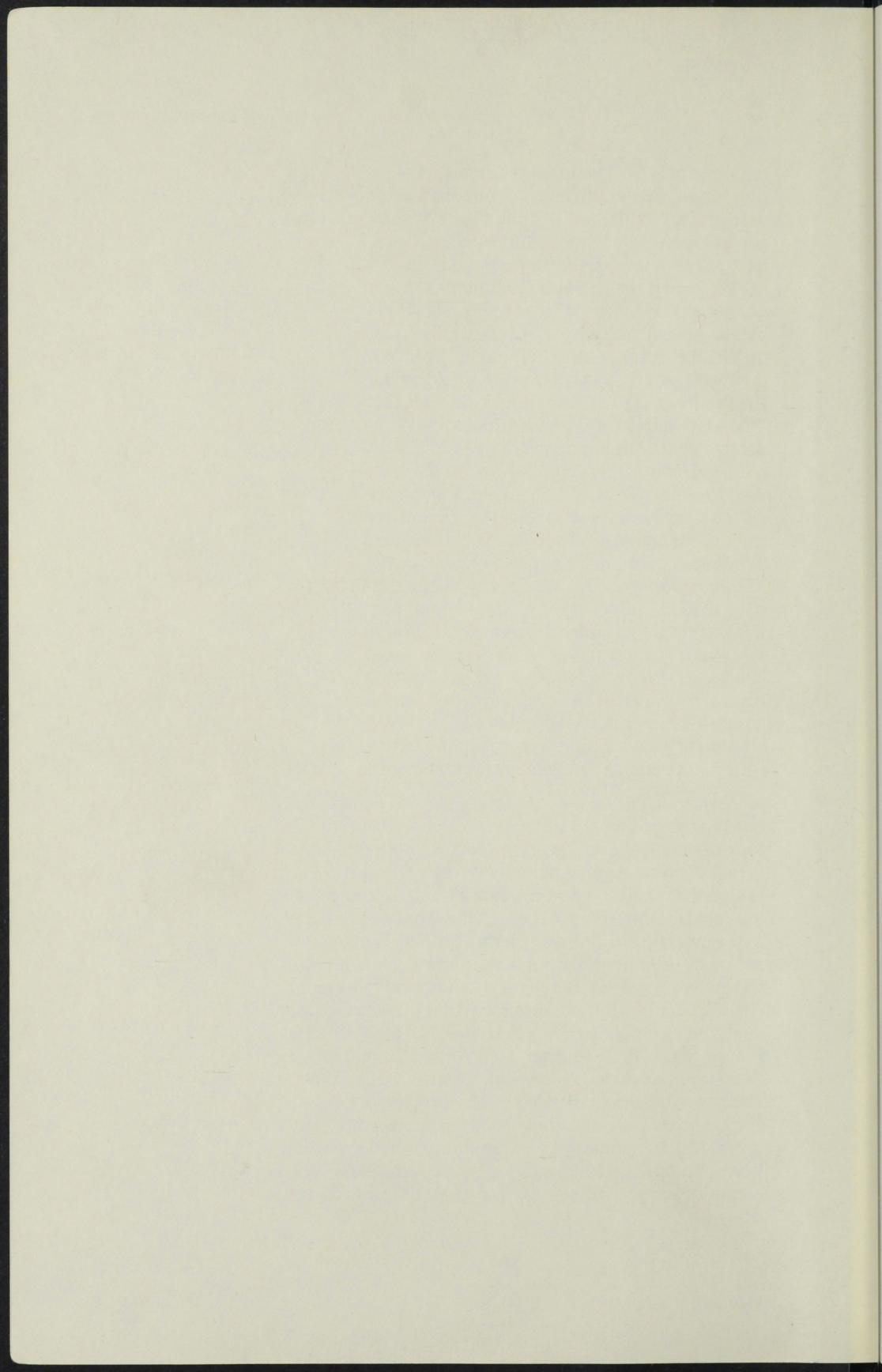
Les thèmes si variés de ces préliminaires amoureux furent exploités comme il convenait, par l'écriture et le dessin, avec d'autant plus de talent et souvent de génie, que s'y mêlait, maîtresse souveraine, la poésie, qui paraît paradoxalement idoine à mieux faire sentir les spéculations positives et les abstraites réalisations.

Audacieusement, la morale est bouleversée, le frère s'unit à la soeur, dans la sensualité de la chair; Orphée s'attache à Eurydice et Gabritius cherche Beya que l'Auteur incertain du *Livre de l'Art chimique* a pu voir peinte délicieusement, sur un tissu de haute qualité : *Vierge nue, de jeune âge, à chevelure d'ivoire, aux yeux sombres, aux joues blanches et vermeilles, de qui les seins étaient gonflés de lait, exactement arrondis et surtout façonnés. Et cette vierge était de toute l'éclatante blancheur d'un corps d'autant plus extraordinaire, ...qu'elle pouvait être estimée plus digne de la couche du roi.*

La mère aussi n'échappera pas à l'inceste que les philosophes expliquent par les coutumes de l'Antiquité, et, particulièrement, par le mythe d'Oedipe et de Jocaste. Pour eux, la *mère* (mater) est la *matière* (maria) en même temps que la sagesse qui se

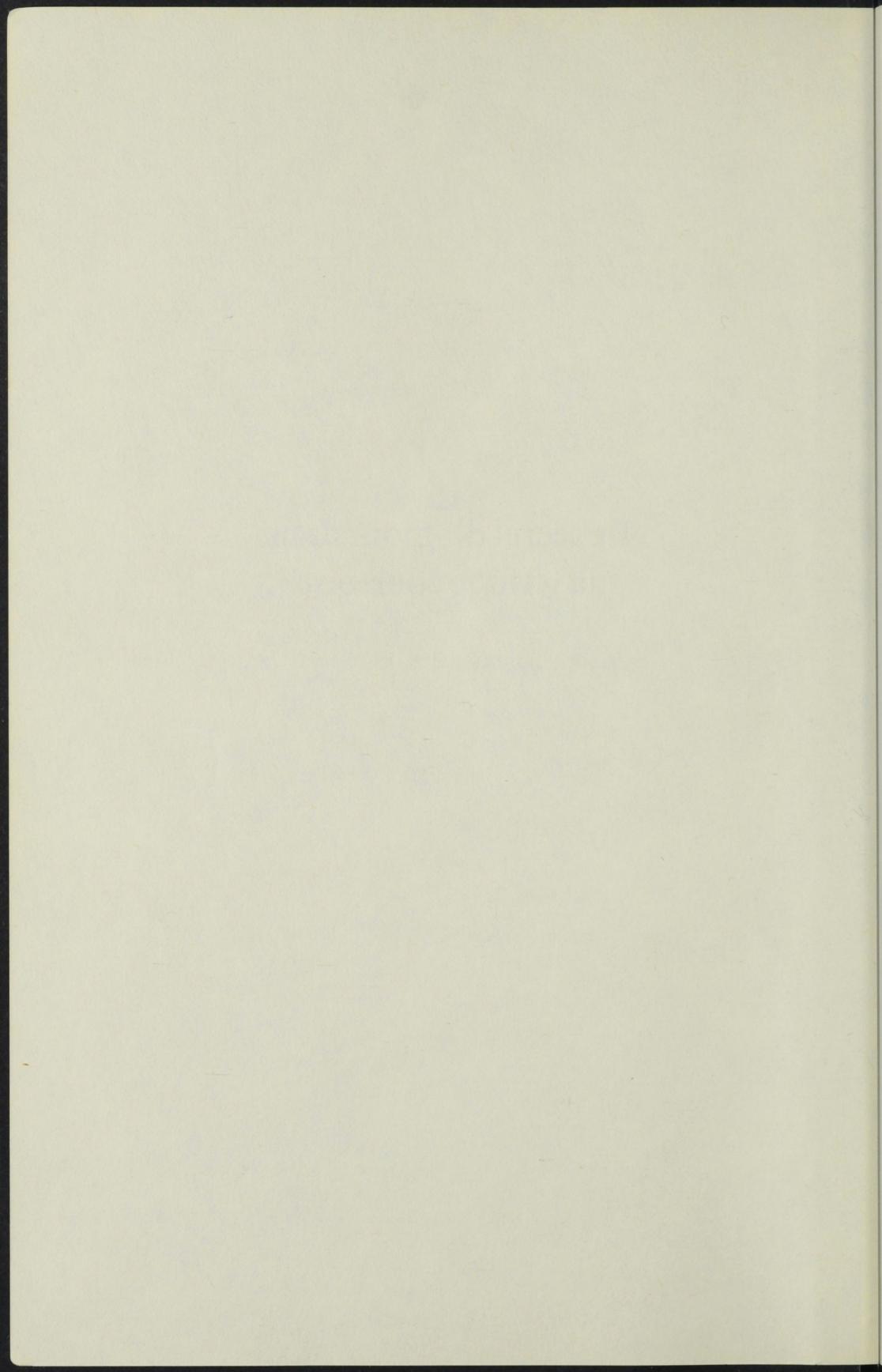
tenait auprès de Dieu, au recommencement du monde. Elle était figurée, chez les francs-maçons, au centre de l'Étoile flamboyante, par la lettre G de laquelle Fulcanelli déclare, en ses *Demeures philosophales*, qu'elle est *l'initiale du nom vulgaire du sujet des sages*. On pourra noter que la lettre G est à la fois le début et la fin du Grand Oeuvre physique, qu'elle se place entre l'alpha et l'oméga, qu'elle sépare l'A et l'O, pour s'ajouter au VIR latin et former, avec lui, l'intraduisible VIRAGO que les anciennes translations rendaient, de leur mieux, par hommesse : *Celle-ci s'appellera Virago, parce qu'elle a été prise de l'homme*. (Genèse, 2.23). Avec le substantif qui ne reçut son acception péjorative qu'aux temps modernes de la littérature, Ovide, par deux fois, désigna Minerve, en ses *Métamorphoses*. De la déesse vierge, en compétition malheureuse avec Arachné, en particulier, le poète nous dit que *...La blonde virago souffrit du succès, Et déchira les toiles ornées de divins adultères*. La mythologie foisonne de ces aventures, au prime abord coupables et dans lesquelles l'alchimie a largement puisé, pour l'expression de l'éternelle Vérité enclose en tout son *art d'amour*.

Repasant du G, g ou γ (gamma), nous constatons que ce vase, vagin, graal engendre en chaîne une multitude vocale liée à la genèse et par exemple que γονή (génération) n'est éloigné de γόνυ (genou), partie que la Dame, Guenièvre, ne découvre à l'amant, Lancelot, qu'après mainte épreuve, dévoilement qui de peu dans le rite précède l'ultime don, genou qu'offre la *virgo* au pal blanc de la licorne dont le sperme au giron de cette vierge ou en son creuset génère le χρυσιον, le cristal christique, l'or salutaire ou salvateur. Quand à Oedipe aux pieds gonflés par le pèlerinage, il va de soi que Prince il veuille retourner au Principe par l'inceste hiérogamique avec la *materia prima*, Gaea, Gaïa, Jocaste, Maïa, et il faut vivre des périodes de fin de cycle comme celle que nous vivons, période emprisonnée dans l'horizontalité mentale, pour vérifier ce que l'éros, autant dire l'amour, peut devenir dans une mentalité réductrice en proie à son pathos et à sa déjection.



II.
Le secret d'amour dans
la lyrique courtoise

Jacques Brault



L'aube, ce point de passage entre nuit et jour, synthétise rencontre et séparation¹. Tout finit et tout commence. Et tel est le secret d'amour. Une chanson du moyen âge occitan, une *alba*, demeurée anonyme, nous profile, avec un naturel intact, le visage ombreux-lumineux de l'amour qui, à cette heure de départage, ne sait plus s'il va se décomposer ou s'il doit se recomposer :

Beau doux ami, faisons encore un amour,
dans le jardin où chantent les oiseaux,
en attendant que le veilleur flageole,
Ô Dieu, ô Dieu, cette aube, si tôt vient!²

Et le trouvère Gace Brûlé reprend le motif en une variation plus amère :

Quand vois l'aube du jour venir,
Rien de plus ne doit tant haïr
Qui toi de moi fait partir
Mon ami que j'aime par amour.
Oui, ne hais rien tant comme le jour,
Ami, qui me sépare de vous!³

Dans les deux textes, c'est la femme qui parle et se plaint comme il arrive souvent dans les chansons de toile et d'histoire, comme il arrivait déjà, en cette île de Lesbos où la grande Sappho soupirait, mais cette fois en pleine nuit:

1. Cf. A.T. HATTO, *Eôs. An Enquiry into the Theme of Lover's Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, Londres-Paris-La Haye 1965.

2. A. PILLET et H. CARSTENS, *Bibliographie der troubadours*, Halle 1933, n° 461, ch. 113, v. 12-16.

3. *Poète et romanciers du Moyen âge* (Bibl. de la Pléiade), Paris 1952, 878-9.

La lune a fui
 et les Pléiades
 Il est minuit
 l'heure passe
 et je suis couchée, seule⁴.

4. Fragment 22, trad. E. MARA, *Sappho*, Paris 1966, 366.

Cette mélancolie nocturne a trouvé son écho par-delà les millénaires dans le *Pont Mirabeau* d'Apollinaire. L'amour, que la coutume paresseuse a fait rimer avec jour, se tourne vers la nuit comme vers sa demeure et son errance, sa trouvaille et sa perte, comme vers le lieu de son unité et de sa métamorphose. Le romantique Novalis écrit dans son *Journal*, à l'été 1797 : «Une union qui est aussi conclue pour la mort est une noce qui nous donne une compagne pour la nuit. C'est dans la mort que l'amour est le plus doux : pour l'amant la mort est une nuit de noce — le secret de mystères doux et sacrés»⁵. On croirait entendre le *Tristan*, non pas celui de Wagner, mais celui de Bérroul et de Thomas. L'amour ne divulgue son secret final qu'à la faveur de la nuit, sous le couvert du secret. Là-dessus, le dialogue avec soi-même d'un imaginaire intemporel reste constant, malgré les toujours nouvelles configurations culturelles et psycho-sociales. On dirait à cet égard que l'amour, comme la poésie, n'a pas d'histoire... Voici André Breton, dans *L'Amour fou* : «Ce que j'ai aimé, que je l'aie gardé ou non, je l'aimerai *toujours*. Comme vous êtes appelée à souffrir aussi, je voulais en finissant ce livre vous expliquer. J'ai parlé d'un certain *point sublime* dans la montagne. Il ne fut jamais question de m'établir à demeure en ce point. Il eût d'ailleurs, à partir de là, cessé d'être sublime et j'eusse, moi, cessé d'être un homme. Faute de pouvoir raisonnablement m'y fixer, je ne m'en suis du moins jamais écarté jusqu'à le perdre de vue, jusqu'à ne plus pouvoir le montrer»⁶. À cet amour-de-toujours qui pour ainsi exister doit consentir à être aussi amour-de-cet-instant, à cet amour pur voilé d'impuretés nécessaires répond l'éros platonicien du *Banquet* : «il est rude, malpropre, va-nu-pieds, sans gîte, couchant toujours par terre et sur la dure, dormant à la belle étoile sur le pas des portes ou dans les chemins. C'est qu'il partage à jamais la vie de l'indigence. Mais il est à l'affût de tout ce qui est beau et bon; il va de l'avant, tendu de toutes ses forces, chasseur hors ligne, sans cesse en train de trouver quelque ruse, passionné d'inventions et fertile en expédients; employant à philosopher toute

5. Dans P. GARNIER, *Novalis*, Paris 1962, 114.

6. A. BRETON, *L'amour fou*, Paris 1937, 134.

sa vie, incomparable sorcier, magicien, sophiste. J'ajoute que sa nature n'est ni d'un immortel, ni d'un mortel. Mais tantôt, dans la même journée, il est en pleine fleur et bien vivant, tantôt il se meurt; puis il revit de nouveau, quand réussissent ses inventions. Sans cesse pourtant s'écoule entre ses doigts le profit de ses créations; si bien que jamais Eros n'est ni dans le dénûment, ni dans l'opulence»⁷.

L'éros itinérant s'affirme donc comme créateur; l'amour-poïèn retrouve le mouvement instaurateur de l'initiative productrice. Innocent et génial, il refait pour son compte le mouvement spontané, le bon mouvement originel qui pose l'être mitoyen, ni ange, ni bête; il recommence à tout instant, mais en microcosme, la grande improvisation cosmogonique. C'est sur cet horizon sans âge ou de tous les âges que se détache et s'identifie l'amour courtois qui au douzième siècle, se met à sourdre de la terre occitane.

De la courtoisie, je ne connais pas de définition plus précise et plus pertinente que celle de Moshé Lazar: «Le mot *courtois* peut être pris dans un sens moral et dans un sens social. Au sens moral, il s'adapte parfaitement à la *cortezia* des troubadours, à la *cortesia* des poètes du Nord, et signifie un ensemble de qualités et de vertus. Son opposé, *vilania*, symbolise alors un certain nombre de défauts et de vices. Au sens social, il indique le caractère aristocratique d'une classe d'hommes (...) On devra garder présente à l'esprit la distinction que nous venons d'établir entre le caractère social et l'aspect éthique de la courtoisie, entre ce qui appartient à l'institution chevaleresque en général et ce qui est propre à la littérature d'amour courtois. Certes, dans la courtoisie telle que la comprenait la chevalerie, l'aspect éthique occupait une place importante. Mais lorsque les troubadours parlent de *cortezia*, celle-ci est toujours, ou presque, fonction d'une préoccupation morale ou d'une émotion esthétique. Elle est étroitement liée à la conception que les troubadours se font de l'amour. Elle n'a pas sa source dans une idéologie de classe et n'est pas l'apanage exclusif de la chevalerie et de la noblesse. L'amour courtois étant un art d'aimer, celui qui observe les règles de son code est obligatoirement courtois. Il en résulte donc, contrairement à ce que l'on a souvent affirmé, que l'amour courtois n'est pas une des catégories de la courtoisie, l'un de ses éléments

7. PLATON, *Le Banquet* (203c-e), éd. «Les Belles Lettres», Paris 1951, 55.

8. M. LAZAR, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII^e siècle*, Paris 1964, 23 et 25.

9. J'entends «pur amour» ou amour épuré dans le sens d'*affiné*. En droit, l'expression *fin'amors* est intraduisible; en fait, on doit la traduire — ou alors mieux vaut ne pas traduire les troubadours...

constitutifs. La *cortezia* des troubadours, au contraire, est essentiellement un produit de la *fin'amors*»⁸.

Cette définition descriptive a l'immense mérite de nous épargner toutes sortes de discussions autour de problèmes annexes comme par exemple les rapports de la courtoisie et de l'institution chevaleresque ou, encore, la recherche, infiniment distrayante, des sources et des influences. J'aimerais cependant préciser un point de vocabulaire: l'expression *amour courtois*, créée de toutes pièces par Gaston Paris (vers 1880), traduit fort mal la *fin'amors* qui pourrait se rendre en français moderne, non pas par «amour parfait» (qui risque de connoter quelque imprégnation par le catharisme), mais par «amour vrai» ou par «amour achevé», ou, et c'est ma traduction préférée, par «pur amour», expression qui sous-entend le paradoxe de l'amour troubadouresque dont on sait qu'il est à la fois horizontal et vertical⁹.

La *fin'amors* fut chantée par plus de quatre cent cinquante troubadours en plus de deux mille poèmes recueillis de leur temps sous forme d'anthologies et qui nous sont parvenus dans une quarantaine de fort beaux manuscrits enluminés. À mon avis, seuls les troubadours du douzième siècle, ceux des quatre premières générations, adhèrent véritablement au culte de la Dame, car dès le treizième siècle, hormis de rarissimes exceptions, la courtoisie, passant de l'état de forme structurante à l'état de formule structurée, tombe aux mains des doctes, des faiseurs de manuels du bien-vivre, et devient une espèce de jouet pour une aristocratie dont l'avenir va s'assombrissant. Mais le douzième siècle courtois et occitan garde encore toute sa verdeur et toutes ses possibilités. Les cours du midi de la France constituent des sociétés assez restreintes et des mondes clos. Il faut se représenter ces cours comme des lieux fixes et mouvants. Le terme *cortezjar* signifie à la fois tenir, visiter, suivre, faire la cour; c'est dire que la vie des nobles est d'abord et avant tout une vie de relations et de hiérarchies (encore que celles-ci soient moins accusées que dans le Nord à pareille époque). On adore faire étalage de sa richesse, qui donne prix et honneur, et on s'y emploie au risque même de se ruiner. Les fêtes ne se comptent pas, ni les moindres occasions de s'adonner à ce que les ethnologues modernes appellent le *potlach* qui correspondrait alors au culte de la dépense princière, ostentatoire, sinon

provocante. La politique d'ailleurs trouve son compte dans tous ces festoiments; car on négocie ferme, on parle, on «diplomatise». Les troubadours fréquentent ces cours féodales, et davantage celles des vassaux que celles des très grands seigneurs, encore que nombre de troubadours aient suivi princes et rois, jusqu'en Espagne, en Italie, en Angleterre ou jusque dans les marches brumeuses des Flandres. Ces troubadours appartiennent à diverses classes sociales (ils peuvent être comtes ou simples chevaliers, bourgeois ou gens d'Église) et ne s'emploient pas nécessairement à interpréter eux-mêmes leurs chansons. On sait que certains troubadours, comme Bertrand de Born et Arnaud de Mareuil, eurent leurs jongleurs attitrés. L'essentiel reste que le public auquel s'adressent les troubadours, avec qui s'établit une espèce de connivence rituelle, est un public pour ainsi dire tribal qui a ses lois établies et ses coutumes imposées, et où tout le monde finit par connaître tout le monde avec ce que cela comporte de complots dans les encoignures, de médisances et de calomnies autour de la table et dans les lits, de papotages, d'indiscrétions, de calculs et de ruses, de coups de force et d'ambitions rampantes. Comment, dans ce contexte, soutenir l'existence du secret d'amour?

Raison de plus, dira-t-on, pour placer la *fin'amors* à l'abri des envieux, des jaloux, et de la vindicte des conformismes sociaux. Sur l'importance primordiale du secret dans la *fin'amors*, aucun doute n'est possible. Là-dessus, les troubadours, les trouvères, les romanciers du douzième siècle s'accordent, tout comme les théoriciens du treizième siècle et les commentateurs modernes. Même le brave Alfred Jeanroy, parfait philologue, mais aussi bouché à la poétique qu'à l'érotique (et ce n'est pas peu dire) en convient: «L'amour courtois ne peut vivre que dans le secret. Le divulguer, c'est le tuer»¹⁰. André le Chapelain promulguera la règle du secret: «L'amour divulgué dure rarement»¹¹. On assigne à l'amant quatre devoirs: servir, flatter, honorer, dissimuler (*celar*). Cet impératif catégorique du secret, les troubadours y reviennent sans cesse dans leurs chansons, ainsi Raimbaut d'Orange:

Tais-toi ma langue; trop parler
nuit plus qu'un péché mortel;
je tiendrai donc mon coeur bien clos¹².

10. Cf. A. JEAURAY, *Études sur l'ancienne poésie provençale, III, dans Neuphilologische Mitteilungen* 29 (1928), 277; J. AUDIAU, *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel*, Paris 1922, 90.

11. Il s'agit de la 13^e des 31 règles d'amour: *De amore*, éd. A. TROJEL 1892, 310.

12. Meilleure traduction dans R. KANTERS et M. NADEAU, *Anthologie de la poésie française*, 1 (1966), 479:

Langue, tais-toi; que trop parler
Fait pire que péché mortel:
Aussi tiendrai mon coeur
enclos.

On utilisera aussi le *senhal*, pseudonyme métonymique ou métaphorique pour désigner la Dame et on ira même jusqu'à se gausser d'une conduite pourtant tenue pour sérieuse et grave de conséquences. Une mal-mariée propose à son mari un partage assez inattendu:

Souffrez, mari, et si ne vous ennuie,
Demain m'aurez et mon ami cet'nuit,
Je vous défends qu'un seul mot en sauvez,
Souffrez, mari, et si ne vous mourez...¹³

13. Dans F. IGLY, *Troubadours et trouvères*, Paris 1960, 221.

Marie de France dans son *Yonec* traite la question sur le mode tragique. Une mal-mariée et un prince de féerie s'aiment à en mourir. Mais de cet amour la Dame est si heureuse que son visage rayonne dans la nuit. Le mari-jaloux, qui pour une fois se montre subtil, comprend tout. Il tue l'amant et par le fait même il tue l'amante. Marie de France nous laisse entendre que la Dame, malgré elle, a fauté par démesure: elle n'eût pas dû laisser paraître son coeur sur son corps.

L'amour sera donc tenu secret d'abord pour des raisons évidentes et qui ressortent au bon ordre familial et social régnant dans les cours; là-dessus, René Nelli résume bien la situation: «La discrétion est nécessaire à l'amour surtout quand il est adultère. Il fallait d'abord que l'amant sût dissimuler son trouble, voire sa timidité, quand il était observé. Ce n'était point là vertu bien haute, mais plutôt habileté»¹⁴. La même habileté conseillait de se garder des médisants, des *lauzengiers* toujours à l'affût. Le lauzengier n'est pas seulement un possible rival en amour, mais il est aussi la personnification des résistances qu'offre le monde extérieur aux aspirations du chevalier pauvre, et en particulier de la concurrence que lui font ses congénères. Ce n'est pas par hasard que le type répugne radicalement à l'individuation; la lutte serrée et les manoeuvres ininterrompues qui tendent à faire avancer le chevalier dans le milieu fermé de la cour ne sont pas choses dont on puisse étaler ouvertement les péripéties. La dissimulation est le précepte suprême»¹⁵. Cette remarque nous plonge au coeur du psychodrame qui se joue à la cour lorsque le jongleur et les musiciens interprètent la chanson d'un Bernard de Ventadour, d'un Jaufré Rudel ou d'un Arnaud Daniel.

14. R. NELLI, *L'érotique des troubadours* (Coll. 10/18), Paris 1974, I, 404.

15. Je reprends ici l'interprétation d'E. KÖHLER développée par P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, 466-475.

Seul suis-je à savoir la grande peine qui me sort
 Du coeur, d'amour je souffre et je m'égare.
 En vous mon vouloir est si ferme et total
 Que depuis le premier regard mon désir brûle
 Et jamais plus mes yeux sur vous ne se ferment.
 Quand je suis loin d'elle vers moi se
 précipitent les mots
 Et quand je suis tout près, je ne sais plus que dire¹⁶.

16. «Traduction» personnelle. Cf. A. PILLET et H. CARSTENS, *Bibliographie...*, n° 29, ch. 18, v. 1-7.

Le chant s'est élevé. Sous l'apparence d'un divertissement de cour, s'opère un complet renversement de l'ordre psychosocial. Dans le château d'où pratiquement toute vie privée personnelle est bannie, pénètre un imaginaire qui défie et défait la structure duelle du mariage, qui refinalise la pratique sexuelle ordonnée à la seule procréation, qui transpose le système féodal et qui resémantise les échanges langagiers. La cour, close sur elle-même, s'ouvre sans le vouloir à un jeu courtois et secret. Ne peuvent participer à ce jeu que les initiés. Les joueurs forment une véritable société secrète à l'intérieur de la société aristocratique. L'espace et le temps ne relèvent plus des mesures habituelles. Telle est la marque concrète et facile à identifier du secret de la *fin'amors*. Le chant troubadouresque poursuit son chemin, ce chant qui prit naissance au lieu le plus retraits et cachés de la France, lieu qu'on découvre noir et abrupt quand on va de Pons ou Blaye jusqu'à Ventadour et Ussel par Uzerche. Et ce chant se donne sans ambages comme une célébration de la Dame. La femme, en lui et par lui, et au vu et à l'insu de tous, devient la Domna, la seigneurresse des corps et des coeurs. Je ne connais pas, soit-dit en passant, de projet poétique plus «engagé» que celui des troubadours, car il frappe l'oppression politique au centre même de ses ressources. Mais revenons à la figure de la Dame qu'on a souvent réduite à une simple fiction littéraire ou à une espèce d'allégorie pâle et filiforme, profil d'un idéal déssexué. Même si, sauf chez Guillaume IX, on ne trouve guère dans les poèmes des troubadours l'exaltation vive et franche de l'acte sexuel (et l'on comprend sans peine pourquoi), on pourrait citer de nombreux passages qui à travers une symbolisation difficile en appellent au secret partagé et consommé dans la joie orgasmique. Il arrive, ainsi

chez Bertrand de Born, que l'on blasonne, plus ou moins, le corps féminin:

Rassa, j'ai une dame fraîche et fine
gentille et gaie et toute jeune;
elle a la chevelure blonde, couleur de rubis,
la peau blanche comme fleur d'épine
les bras tendres et les seins durs,
et paraît un lapin par l'échine¹⁷.

17. Traduction M. LAZAR.
Cf. C. APPEL, *Die Lieder
Bertrands von Born*, Halle
1932, I, 12-17.

Examiner en détail les diverses instances de la *fin'amors* serait trop long; je me bornerai à la mention de l'*assag* ou épreuve d'amour par excellence et qui en une délicate torture permet à la femme de se soumettre l'homme. Distance et proximité, continence et volupté, ces deux pôles de l'*assag* servent à situer le subterfuge érotique par quoi le désir inassouvi mais tenu en haleine va devoir aller plus avant vers sa déréalisation, va devoir se perdre au secret du cœur-à-corps. C'est ce qu'a bien perçu le poète Robert Marteau: «Chez les troubadours, l'éros naturel est recueilli dans sa force brute afin d'être passé au feu de la passion que freine la mesure, ce qui permet d'atteindre à cette jubilation, nommée *joï*, qui est terrain de vérité où éclôt la parole, où a lieu la hiérogamie des fidèles d'amour, dont le monde profane n'est pas autorisé à surprendre le secret et la couche»¹⁸. Il faut se garder ici de tout réductivisme et renvoyer aux coupeurs de têtes et de sexes le débat qui veut à tout prix trancher et départager la *fin'amors* en mysticisme ou en sensualisme. Le chant courtois veut par artifice délivrer la femme non seulement des oppressions sociales mais même des contraintes naturelles: génération, maladie, vieillesse et dégradation. La poésie d'amour se fait hermétique parce qu'elle se sait insupportable aux autres (et aussi à elle-même): elle correspond à une vision cosmique de la femme, et vise pour conséquence une féminisation de l'univers et une universalisation de la femme. Quand Cecco d'Ascoli murmure: *la donna è umida*¹⁹, il ordonne par cette liquéfaction de l'élément féminin en l'homme, le cours du secret d'amour. Et nous sommes alors très loin du gaillard Guillaume qui dans *Companho*, *ferai un vers* se comporte en maquignon et qui, dans un autre poème est aux prises avec deux femmes qu'il nomme et dont il nous dit crûment:

18. R. MARTEAU, extrait d'un texte (inédit) écrit pour une série d'émissions radio-phoniques sur les troubadours (Radio-Canada, 1969).

19. Cité dans R. NELLI, *ouvrage cité* II, 7.

Tant les foutis comme entendrez:
 Oui bien 188 fois
 A m'en rompre courroies et harnais²⁰.

Mais le secret de pur amour, lui, n'est pas rompu. Déjà, le poète arabe Ibn al Haddad, précurseur des troubadours, chante tout bas: «Au secret de mon âme, combien précieusement je cèle le nom de mon aimée. Jamais je n'en prononce les syllabes et pour le garder mieux, à tous je ne cesse de le rendre plus obscur par des énigmes»²¹.

Le secret d'amour se doit au fond entendre comme un motif formel. Paul Zumthor a soigneusement distingué le thème et le motif dans la poésie médiévale²². Le thème forme un centre d'intérêt et un champ expressif; de façon cavalière, on peut inférer que le thème correspond à l'objet dont on parle ou sur lequel on écrit. Le motif, lui, a pour fonction d'incarner le thème dans la réalité verbale de l'oeuvre; il constitue un facteur expressif variable mais attaché au thème de manière fixe. Ainsi, au thème *amour* correspond le motif *secret*. Grâce à cette distinction, il nous est loisible de comprendre le *trobar clus* et le *trobar ric* comme des figures tactiques de renversement corrélatif entre un imaginaire de l'érotique et une érotique de l'imaginaire. Ou, si l'on préfère: la *fin'amors* se dit sans se dire et ne se dit pas en se disant. Le secret d'amour comme secret organise une fiction insurrectionnelle contre la réalité dominante. Il ne s'agit pas pour les troubadours d'élaborer une doctrine ésotérique, non, il s'agit de présentifier sur fond d'immémoriale mémoire un moment vécu de l'histoire et où, comme le remarque Zumthor, le «mode de dire est entièrement et exclusivement référé à un *je* qui, pour n'avoir souvent d'autre existence que grammaticale, n'en fixe pas moins le plan et les modalités du discours, hors de toute narration»²³. Le *je* du troubadour est un signe déporté et qui opère un déplacement situationnel. Le poème d'amour, sous couvert d'un quelqu'un qui parle à quelqu'un, est en fait et en son fond un *ça parle*. C'est d'ailleurs pourquoi on conférerait à la musique le soin d'ouvrir le *trobar clus*²⁴. Mais, par delà les soucis de prudence psycho-sociale, le motif formalisé du secret vient signaler le thème d'amour comme incommunicable. Entendons: les amants ne peuvent pas *se* dire parce qu'ils ne peuvent pas se dire leur amour. Pourquoi? Parce que cet amour

20. Cf. M. LAZAR, *Amour courtois...*, 129, n. 41.

21. Cité dans C. SALLE-FRANQUE, *Périples de l'amour en Orient et en Occident*, Cahiers du Sud 1947, 99.

22. P. ZUMTHOR, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris 1963, 119 et 127-129.

23. P. ZUMTHOR, *Essai...*, 189.

24. Voir H. DAVENSON, *Les troubadours*, Paris 1961, 88.

n'a de lieu et d'existence que dans le dire lui-même qui s'étendue à la fois vers le non-langage d'une situation concrète, vécue, et vers l'après-langage d'un silence conquis sur le langage. George Bataille éclaire ce mystère: «Cependant Mme Edwarda n'est pas le fantôme d'un rêve, ses sueurs ont trempé mon mouchoir: à ce point où conduit par elle je parviens, à mon tour, je voudrais conduire ce livre à son secret, je dois le taire: il est plus loin que tous les mots»²⁵. On comprendra mieux dans ce contexte, l'amour de loin chanté surtout par Jaufré Rudel: l'éloignement n'est pas que spatial, il n'est pas que temporel. Entre l'amant et la Dame, la distance est proprement érotique en ce sens que l'éros de la *fin'amors* ne se trouve jamais où il paraît être. Il ne se dérobe ni par plaisir ni par malice, mais par nécessité. L'amour ici se donne comme poésie vivante de l'oubli en ce que la passion pour illimiter son moi s'impose d'oblitérer son objet ou, inversement, pour que le moi se transcende vers l'autre, il faut que ce moi consente à sa propre mort. L'entrelac de ces suites de contradictions forme la trame du secret d'amour. Et voici le paradoxe des paradoxes: l'amour, transition par excellence, se dévoile fondamentalement comme intransitif. Voyez l'alouette fameuse de Bernard de Ventadour:

Quand vois l'alouette mouvoir
de joie ses ailes à contre-jour
se renverser se laisser choir
par la douceur qui lui va au coeur
ah une si grande envie me vient
de tous ceux que je vois réjouis
merveille alors que sur le champ
mon coeur ne fonde en son désir²⁶.

Mouvement d'abandon et de perdition, tombée extatique, dissolution du désir en un plus-que-désir, autant de ruptures de l'être amoureux qui scandent la respiration du poème. L'alouette n'est lumineusement inspirée, elle ne voit le fond insondable de son désir, que parce qu'elle est aspirée par la lumière et aveuglée de désir. Le «j'aime» initial se retourne sur lui-même et se retrouve en un «je meurs» terminal. *Amo quia amo, amo ut amem*, disait Bernard de Clairvaux dans un commentaire au *Cantique des cantiques*²⁷. Nous revoici dans la nuit de Novalis. Et dans la folie de Breton. Et avec l'éros, vagabond émerveillé, du

25. Cité par J. PEIGNOT, *Les jeux de l'amour et du langage* (Coll. 10/18), Paris 1974, 302.

26. B. de VENTADOUR, chanson «Quan vey la lauzeta mover». Je donne ici une «traduction» personnelle.

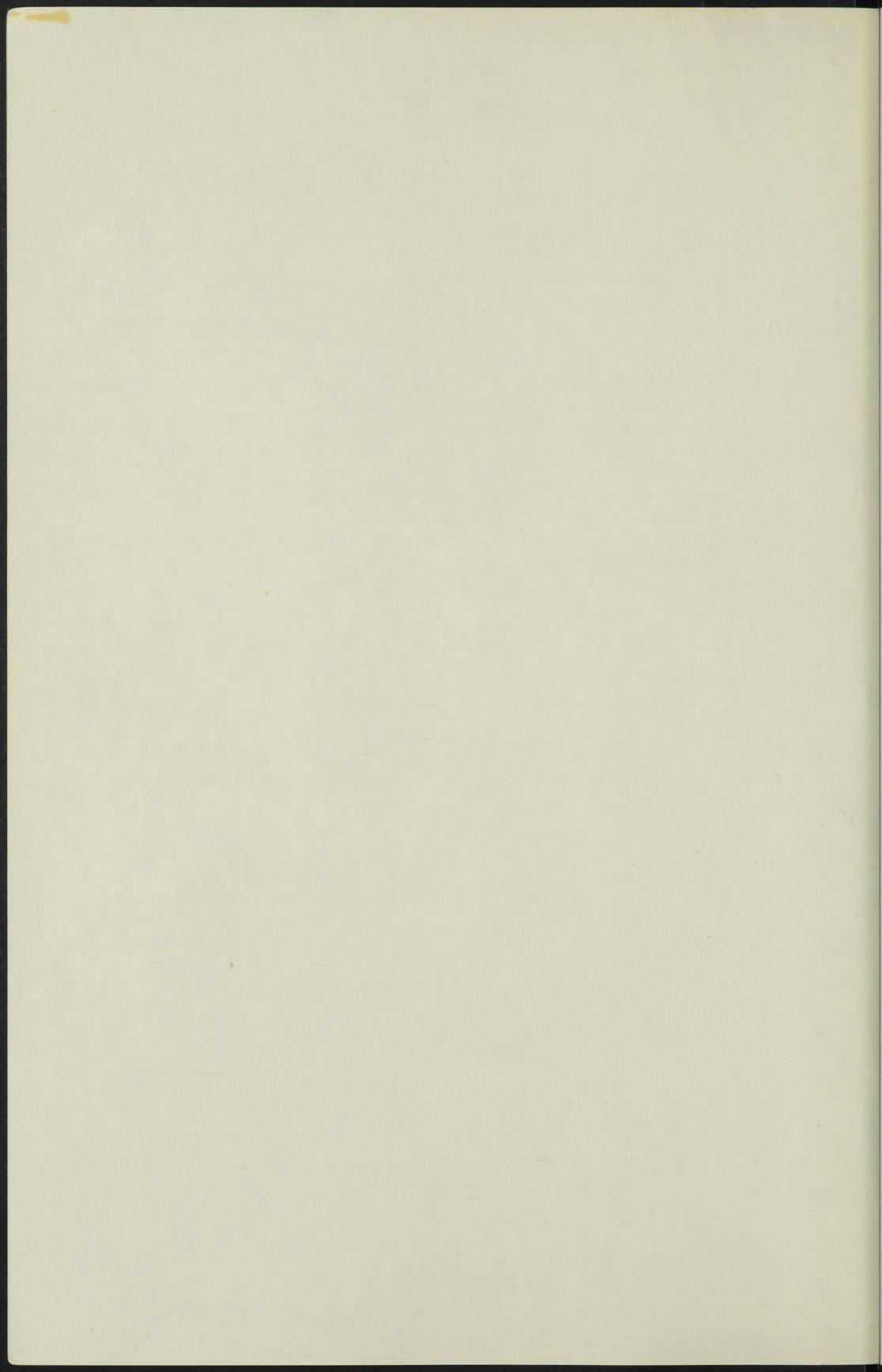
27. Cité dans M. LOT-BORODINE, *De l'amour profane à l'amour sacré*, Paris 1961, 78.

Banquet. Et dans le meilleur de la poésie québécoise, ainsi chez Alain Grandbois:

Plus bas encore mon amour
 Ah plus bas mon cher amour
 Ces choses doivent être murmurées
 Comme entre deux mourants²⁸.

L'aube, l'aube toujours recommencée, l'aube se lève sur la nuit du secret d'amour. Dans l'herbe, il n'y a plus d'amants, il n'y a plus que la trace de deux corps confondus, morts l'un à l'autre. Eros s'est remis en marche, pauvre et riche, il chante au grand jour le secret si simple et accessible aux simplifiés: «j'aime», façon de dire «je meurs», l'intransitif se transite par le secret, et parler de poésie d'amour c'est commettre un quasi pléonasme; «j'aime — je meurs», façon de ressouder l'être de deux êtres, façon de conjindre transitivement deux intransitifs, façon de dire (sans le dire): nous, ensemble. Tel est le fin mot du secret d'amour.

28. A. GRANDBOIS, *Poèmes*, Montréal, Ed. de l'Hexagone 1963, 146.

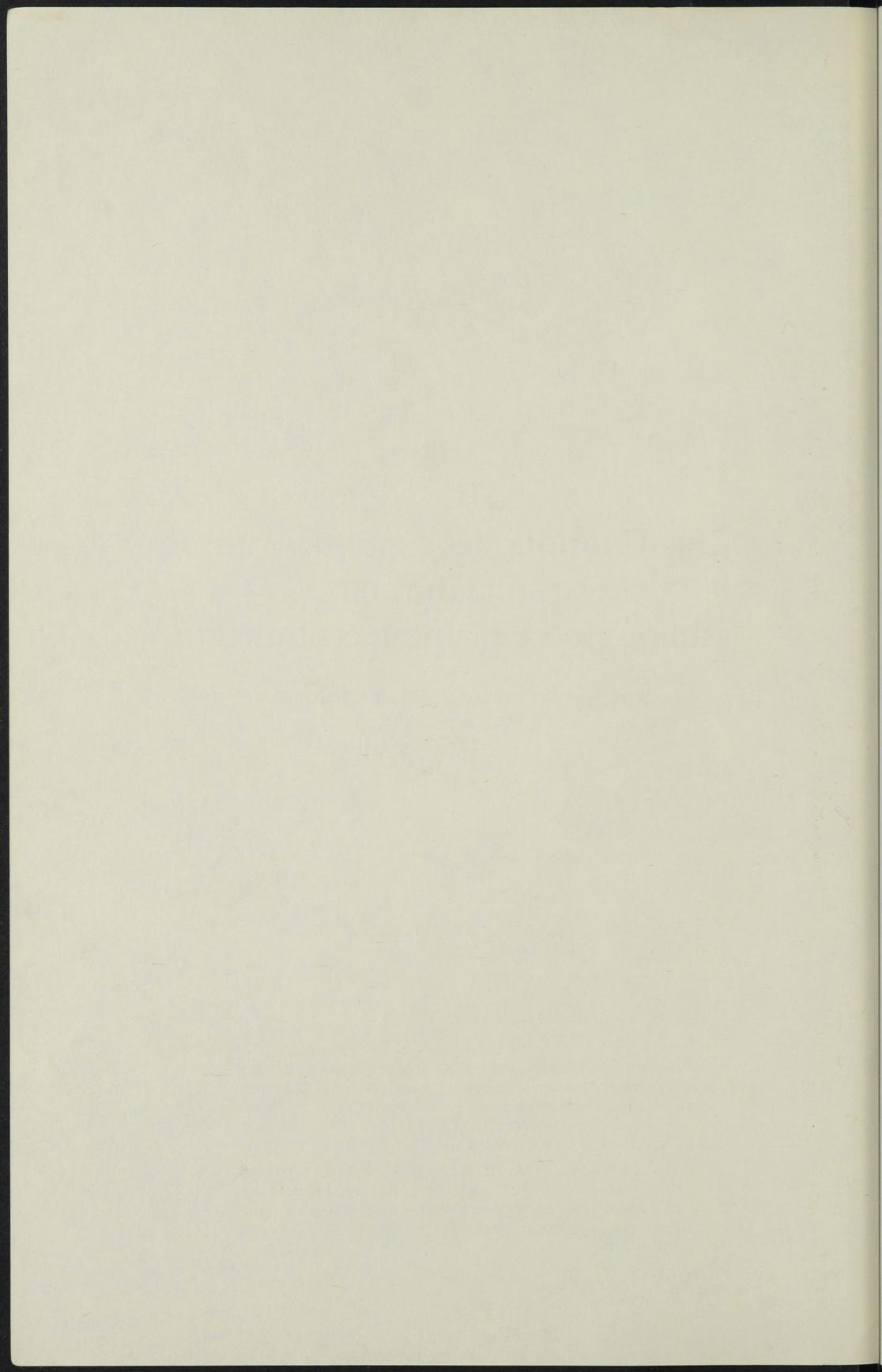


III.
Du «Cantique des cantiques» aux
«Carmina Burana»:
amour sacré et amour érotique*

John Brückmann et Jane Couchman

*Les auteurs tiennent à signaler leur reconnaissance envers leur ami et collègue, le professeur Alain Baudot, dont l'aide pour ce qui concerne l'édition de cet article leur a été indispensable. Nous tenons aussi à remercier nos inspirateurs et hôtes David et Anne Bryson, sans lesquels cet article n'aurait jamais été conçu. Sigles:

CB *Carmina Burana*, éd. **A. HILKA** et **O. SCHUMANN**, Heidelberg 1930-1961, 2 vols. en 3 tomes (les renvois sont aux numéros d'ordre des poèmes; les références entre parenthèses désignent le volume, le tome et la page de cette édition).



C'est en 1803, au cours d'un voyage entre Benediktbeuren et Munich, que Freiherr Christoph von Aretin, bibliothécaire de la Bibliothèque royale de Munich, découvrit avec plaisir et non sans quelque surprise, un mélange étonnant d'éléments sacrés et érotiques dans une collection manuscrite de chansons et de satires en prose, provenant pour la plupart du XIII^e siècle, qu'il venait de réquisitionner pour sa bibliothèque, avec tous les autres manuscrits de la collection Benediktbeuren. Ce qui troubla son successeur, Johann Andreas Schmeller, qui publia la collection sous le titre *Carmina Burana*, c'était non seulement la juxtaposition de thèmes sacrés et profanes, mais surtout la présence de thèmes sacrés dans des contextes apparemment érotiques. Les auteurs de l'édition la plus complète de ces chansons, Alfons Hilka et Otto Schumann¹, ont eux aussi remarqué la même disparate; plus profanes en général que les *Carmina Cantabrigiensia* du XI^e siècle, les *Carmina Burana* révèlent cependant une influence religieuse considérable, même dans les chansons qui expriment un amour assez profane: «Es fehlt sich auch hier (i.e. dans les chansons érotiques) nicht an Anklängen an Geistliches, an das Hohe Lied, an Mariendichtung, u. dgl.»². Ce sont surtout ces échos du *Cantique des cantiques* dans plusieurs chansons érotiques des *Carmina Burana* qui nous intéressent ici.

1. On trouvera une excellente bibliographie des éditions et études dans l'article «Carmina Burana» de Rolf Max KULLY, dans *Deutsches Literatur-Lexikon* (3^e éd.) II, 485-8.

2. Introduction à CB, t. II, p. 90*.

3. F.J.E. RABY, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, Oxford 1934, II, 256-279; G. de VALOUS, *La poésie amoureuse en langue latine au Moyen âge, III*, *Classica et Medievalia* 16(1955), 196-266; P. DRONKE, *Medieval Latin and the Rise of the European Love-Lyric*, Oxford 1965-6, 2 vols.

4. C.S. WRIGHT, *The Influence of the Exegetical Tradition of the «Song of Songs» on the Secular and Religious English Love Lyrics of Ms. Harley 2253*, thèse de doctorat, Berkeley, Univ. of California 1966, dactylographié.

5. Appendice IV dans E. GILSON, *La théologie mystique de saint Bernard*, Paris-Liège 1934, 215.

6. A. NYGREN, *Eros et Agapè. La notion chrétienne de l'amour et ses transformations*, trad. P. JUNDT, Paris 1944, I, 20.

7. *Ibidem*. Cf. U. von WILAMOWITZ-MOELLEN-DORFF, *Platon*, I(1919), 384: «Il faut réfuter brièvement, mais catégoriquement, le malentendu qui n'est plus sans importance aujourd'hui, d'après lequel l'éros de Platon se confond avec l'agapè à laquelle Paul a consacré ce qu'on appelle «l'hymne à l'amour» (*I Cor.* 13)... L'un ignorait l'éros, l'autre l'agapè». Voir aussi *Id.*, *ibid.* II, 71.

Parmi ceux qui ont étudié l'influence du *Cantique des cantiques* dans les chansons de la collection *Burana*, signalons F.J.E. Raby, Guy de Valous et Peter Dronke³, et ajoutons surtout une étude des plus complète de l'influence du *Cantique des cantiques* (ainsi que de l'influence de l'exégèse du *Cantique*) sur la poésie amoureuse du Moyen âge, celle de Constance Wright dans son excellente thèse de doctorat malheureusement demeurée inédite⁴. Wright analyse l'influence du *Cantique* surtout sur les poèmes anglais du manuscrit *London, B.M., Harley 2253* en les comparant avec plusieurs exemples tirés du répertoire provençal et latin, y compris en particulier les *Carmina Burana*.

Aujourd'hui nous ne sommes plus surpris de retrouver ces échos, mais la question des rapports de l'amour sacré et de l'amour érotique demeure cependant controversée. Rappelons la conclusion d'Étienne Gilson, dans son étude sur *Saint Bernard et l'amour courtois*:

L'amour courtois et la conception cistercienne de l'amour mystique sont donc deux produits indépendants de la civilisation du XII^e siècle. (...) Sans doute la langue de l'un a pu se nourrir de termes empruntés à celle de l'autre, mais comme il fallait renoncer à l'un de ces amours pour embrasser l'autre, on ne peut s'étonner qu'aucun concept défini ne soit commun aux deux⁵.

Peut-on concevoir des «termes empruntés», sans qu'aucun concept ne soit emprunté en même temps?

La position de Gilson n'est pas sans précédents. Quelque vingt années plus tôt, dans son *Éros et agapè*, Anders Nygren soutenait qu'il n'y a rien de commun entre l'éros classique (qu'il conçoit en termes platoniciens, non ovidiens) et l'agapè chrétienne⁶. Nygren empruntait même l'autorité du célèbre Wilamowitz-Moellendorff pour appuyer sa thèse:

Paul ignorait autant l'éros que Platon l'agapè. Il est incontestable que ces deux mondes spirituels totalement différents. Il existe entre eux un abîme infranchissable⁷.

À ce sujet la pensée de Nygren est aussi intransigeante qu'importante. Quand Heinrich Scholz, dans

son *Eros und Caritas*⁸, insiste sur le fait qu'il n'y a rien de commun entre l'*éros* et la *caritas*, cela ne suffit pas encore à Nygren car, selon lui, la *caritas* de Scholz est une forme de l'amour chrétien déjà trop hellénisée et corrompue pour qu'on puisse la comparer à l'idée que Nygren se fait de l'*agapè* de s. Paul⁹. Où en sommes-nous? Amour sacré et amour charnel, amour mystique et amour courtois, *éros* et *agapè* (ou *caritas*?) — tant de formes d'amour, qui n'auraient rien de commun entre elles?

Mais cela ne commence pas avec Nygren, qui ne fait que reprendre une distinction vieille comme l'exégèse du *Cantique des cantiques*. Au niveau de l'interprétation littérale, le *Cantique* est sans conteste un épithalame, la célébration de noces; mais dans la tradition de l'exégèse médiévale, le *Cantique* se lit seulement de façon allégorique; à ce niveau-là, selon les exégètes, loin d'être érotique, l'amour du poème est mystique, sacré, divin. Au commencement était Origène: c'est lui qui justement développe au livre III de son commentaire sur le *Cantique* la théorie systématique de l'interprétation allégorique de l'écriture sainte. Le message du *Cantique*, Origène l'interprète comme double: l'amour entre le Christ et l'Église, et le désir du *Logos* et de l'âme humaine l'un pour l'autre. À l'exception de Théodore de Mopsueste — hérétique évidemment — l'exégèse chrétienne maintient toujours qu'il faut lire le *Cantique* non pas *ad litteram* mais *mystice* selon les deux *topoi* d'Origène, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un amour mystique et divin, non pas d'un amour humain et érotique. Au XII^e siècle un troisième *topos* s'ajoute aux commentaires: l'épouse du *Cantique* s'interprète comme la sainte Vierge, le *Cantique* se lit comme une louange de la Vierge. En même temps les commentaires sur le *Cantique* mettent de plus en plus l'accent sur le mysticisme personnel et se transforment en sermons, tels ceux de saint Bernard.

La terminologie, les images du *Cantique* s'emploient donc dans des sermons ainsi que dans des hymnes dédiées à la sainte Vierge, et ceci à partir du moment même (XII^e siècle) où fleurit la poésie d'amour courtois. Les hymnes à la sainte Vierge et la poésie d'amour courtois ont plusieurs éléments en commun, dont l'un des plus importants est l'emploi de la terminologie du *Cantique*. Dans une hymne à la

8. H. SCHOLZ, *Eros und Caritas: Die Platonische Liebe und die Liebe im Sinne des Christentums*, Halle 1929.

9. En ce qui concerne l'importance de l'œuvre de NYGREN pour l'étude des rapports entre les différents types d'amour, nous sommes des plus reconnaissants à Rosemarie SCHADE McWHORTER, aussi du Collège Glendon, qui nous a généreusement prêté les travaux préparatoires à sa thèse sur l'amour sacré et l'amour érotique au Moyen âge.

Vierge d'Adam de Saint-Victor, traitée par C. Wright, la Vierge est comparée à

Porta clausa, fons hortorum,
 cella custos unguentorum,
 cella pigmentaria;
 cynamomi calamum,
 mirram, thus et balsamum
 superans fragrantia¹⁰.

10. ADAM de SAINT-VICTOR, prose «Salve, mater Salvatoris», éd. E. MISSET et P. AUBRY 1900, 213.

Les échos du texte du *Cantique* 4, 11-15 sont évidents:

Et odor vestimentorum tuorum sicut odor thuris.

Hortus conclusus, soror mea sponsa,
 Hortus conclusus, fons signatus.
 Emissiones tuae paradisi malorum puniceorum
 Cum pomorum fructibus: cypri cum nardo.
 Nardus et crocus, fistula et cinnamomum,
 Cum universis lignis Libani,
 Myrrha et aloe, cum omnibus primis unguentis.
 Fons hortorum...

Peter Dronke signale un exemple particulièrement intéressant de l'interférence entre la poésie d'amour et la louange de la Vierge. Le manuscrit *München, Clm. 19411* contient une chanson d'amour purement profane, datée du XIII^e siècle, dans laquelle les emprunts au *Cantique* sont évidents. Au XIV^e siècle, un correcteur n'a eu qu'à effacer et à changer la moitié d'un vers et à ajouter deux courtes gloses pour que le poème devienne une hymne à la sainte Vierge, «Ad Dei genetricem Mariam». Le simple ajout d'un préfixe transforme amour profane en amour mystique: le texte original du XIII^e siècle avait «corpore nunc sum»; la correction du XIV^e siècle le change en «corpore nunc *absum*»¹¹.

11. P. DRONKE, *ouvrage cité*, II, 518-9.

L'exégèse mariale du *Cantique* n'est cependant pas le seul lien avec la poésie d'amour. Les poètes d'amour reviennent aussi à l'exégèse plus ancienne du *Cantique*, et à son texte dont la lettre est manifestement érotique. Reprenant en direction inverse le processus des exégètes qui, eux, empruntent à l'amour profane des images pour expliquer l'amour divin, les poètes courtois et goliards empruntent l'iconographie, la rhétorique, la structure, et parfois les *ipsissima verba* de la révélation de l'amour divin.

Prenons comme exemple le célèbre *hortus conclusus* du *Cantique* 4, 12, scène de tant de poèmes d'amour. Pour le reconnaître, ce jardin, il nous faut avoir recours non seulement au *Cantique*, mais aussi et surtout aux commentaires. Nous trouvons que Pierre de Riga dans son commentaire sur le *Cantique*¹², et Gilbert Folliot dans son *Expositio in Cantica Cantico-rum*¹³ ainsi qu'Honorius Angustodunensis¹⁴ traitent cet *Hortus conclusus* en employant les termes du *topos* antique du *locus amoenus*. E.R. Curtius définit ce *locus amoenus* comme

une «tranche» de nature belle et ombragée; son décor minimum se compose d'un arbre (ou de plusieurs), d'une prairie et d'une source, ou d'un ruisseau. À cela peuvent s'ajouter le chant des oiseaux et les fleurs. Le comble sera atteint, si l'on y fait intervenir la brise¹⁵.

Ce *locus amoenus* se trouve chez les auteurs monastiques comme modèle du paradis céleste. Puisque les exégètes du *Cantique*, parmi d'autres écrivains ecclésiastiques, se servent du *locus amoenus* pour fertiliser l'*hortus conclusus*, les deux jardins finissent par se ressembler, dans les poèmes d'amour autant que dans les commentaires. Dans un poème d'amour où il y a d'autres échos du *Cantique*, on ne s'étonne donc pas de voir un jardin clos, qui, tout en ayant quelques fleurs classiques, s'inspire plutôt du *Cantique* que de Théocrite, de Virgile ou de Pétrone.

Puisque nous y sommes, citons deux autres sources de l'expression de l'amour profane à la période qui nous intéresse: pour les classiques, Ovide, et pour les «modernes», André le Chapelain, et notons certaines distinctions essentielles entre leur conception de l'amour et celle des exégètes de l'amour chrétien. Si le *Cantique* révèle l'amour de Dieu, le chrétien sait sans équivoque en quoi consiste cet amour: «Tu aimeras le Seigneur ton Dieu de tout ton coeur, de toute ton âme et de tout ton esprit»¹⁶. L'interprétation de ce commandement chez les Pères de l'Église, sans doute tant soit peu hellénisée, est aussi très claire. On aime Dieu de cette façon parce qu'il est le *summum bonum*: l'amour de Dieu tend de toutes ses forces vers l'union avec ce *summum bonum*, et la béatitude parfaite s'accomplit dans l'union finale avec Dieu, dans la vision béatifique.

12. Cité dans C.S. WRIGHT, thèse citée, 40, n. 52.

13. PL 202, 1264.

14. PL 172, 423-4.

15. E.R. CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen âge latin*, Paris 1956, 240.

16. *Matth.* 22, 37.

L'amour chez Ovide est tout à fait autre. Si on le juge d'après ses symptômes physiques, l'amour ressemblerait plutôt à une maladie qu'à une voie qui conduit à la béatitude. L'amant frappé par Amour reçoit une blessure qui risque de s'enflammer. Il s'ensuit une condition pathologique des plus fâcheuse: l'amant devient pâle et maigre, il perd l'appétit, il languit. Le seul remède (c'est-à-dire la seule façon d'atteindre la béatitude) est le *remedium amoris* d'Ovide: il faut cesser d'aimer. Ovide prescrit en détail comment atteindre ce but.

André le Chapelain suit Ovide en indiquant les mêmes symptômes de la blessure d'amour, symptômes qui ne disparaissent qu'avec la maladie, qui durent autant que l'engouement. Si l'amour courtois ennoblit le troubadour, c'est précisément parce que l'amour cause tant de souffrances. L'épouse du *Cantique* montre, il est vrai, des symptômes semblables (*quia amore langueo*); il reste pourtant que le remède indiqué par Ovide et par André le Chapelain est entièrement opposé à celui que proposent le *Cantique* et ses commentateurs. Selon Ovide et le Chapelain, la douleur ne se guérit qu'avec la cessation de l'amour. Mais le remède indiqué par les exégètes du *Cantique* est au contraire la consommation de l'amour dans l'union avec Dieu. Il est vrai que l'amant courtois désire la consommation de son amour, mais il est implicite chez Ovide, et explicite chez le Chapelain, que cette consommation ne mène pas à la béatitude éternelle. Au contraire, chez ce dernier, la consommation détruit l'amour.

Bien sûr, ces distinctions ne se font pas toujours dans la poésie d'amour profane. On remarque une tendance à confondre l'amour divin tel que le *Cantique* le révèle avec l'amour profane tel que l'enseigne Ovide, confusion qui rend parfois peu facile, du moins au début, l'interprétation de certains poèmes que Constance Wright désigne comme «enigmatic», poèmes où l'inspiration peut être aussi bien érotique que religieuse¹⁷. Ce genre constitue aussi un lien naturel entre la poésie religieuse et la poésie érotique, entre le *Cantique* et les *Carmina Burana*.

17. C.S. WRIGHT, *thèse citée*, 71: «Isidore of Seville relates enigma to allegory; they both express one thing by another, but in an enigma it is not clear what the real sense is.»

18. Ni WRIGHT ni nous n'avons réussi à trouver ce poème parmi les *Carmina Burana*; voir *ibidem*, 335-6.

Le poème «Crebro da mihi basia», qui s'apparente aux *Carmina Burana*, peut servir d'exemple¹⁸. Sir Stephen Gaselee l'interprète comme «simply a rend-

ering of parts of the *Song of Songs* into rhyming iambic trimeters, making a pretty little love poem out of it»¹⁹. Il désigne les figurants comme «Youth», «Maid» et «Chorus». D'autre part, F.J.E. Raby décrit cette chanson comme «a sacred pastourelle based on the *Song of Songs*»²⁰. Pour lui, les figurants sont le Christ, la Vierge et les Vierges.

19. S. GASELEE, *The Transition from the Late Latin Lyric to the Medieval Love Poem*, Cambridge 1931, 31.

20. F.J.E. RABY, *The Oxford Book of Medieval Latin Verse*, Oxford 1959, 491.

Ainsi, il y a au XII^e siècle prolifération non seulement de commentaires sur le *Cantique*, d'exégèse mariale, de sermons et de paraphrases en vers, mais aussi d'hymnes à la sainte Vierge fondées sur le *Cantique*, et de poèmes «énigmatiques». Il n'est donc pas étonnant que l'on trouve des échos du *Cantique* dans les poèmes d'amour profane, eux aussi foisonnants à cette époque. Ceci ne se limite pas aux poèmes des *Carmina Burana*, mais s'étend aux poèmes d'amour en latin et à la poésie provençale, ainsi qu'à la poésie en anglais du siècle suivant.

Un des mieux connus parmi les poèmes d'amour en latin, «Iam dulcis amica, venito», se trouve dans la collection de chansons dites *Carmina Cantabrigiensia*, collection qui provient probablement de la région du Rhin et de la Moselle, vers le milieu du XI^e siècle. G.F. Whicher donne à ce poème le titre «Invitation to a Mistress»²¹. L'amant invite sa maîtresse à venir dans sa chambre, et, ce faisant, fait écho à plusieurs des images caractéristiques du *Cantique*. La chambre est ornée de fleurs, sans que le poète indique s'il s'agit de la *flos campi* ou du *lilium convallium* du *Cantique* 2, 1. Les *herbe fragrantés* dans la chambre, cependant, font davantage penser au *Cantique* 4, 11-14. L'influence la plus claire du *Cantique* se trouve dans la répétition des *Veni, noli tardare*, écho du triple *veni* du *Cantique*. On pourrait y ajouter la désignation de la maîtresse comme *soror electa*, écho de la *soror mea sponsa* du *Cantique*.

21. Ed. P. DRONKE, *ouvrage cité*, II, 364.

Dans le manuscrit *Germ. 145 (xvi. G.23)*, fol. 46, de la Bibliothèque universitaire de Prague on trouve le poème «Quia sub umbraculum»²², exemple des plus clairs de la marque du *Cantique* sur un poème d'amour érotique. On n'a qu'à citer en parallèle plusieurs passages du poème de Prague et les passages correspondants du *Cantique* pour voir les correspondances étroites:

22. G.F. WHICHER, *The Goliard Poets: Medieval Latin Songs and Satires*, New York 1915, 24-25.

	Poème de Prague	<i>Cantique</i>
1	Quia sub umbraculum sedi, quem desidero	Sub umbra illius, quem desideraveram, sedi (2, 3).
	a moris signaculo dilectissimus, quem video,	Pone me ut signaculum super cor tuum (8, 6).
5	cor meum sic consignat ut generosa dignat.	
	Surgat, ad me veniat, preelectus milium,	Surge, Amica mea, (...) et veni (2, 13).
10	amplexu me leniat, pudoris sumens lylium quod illi soli suo, sub castitatis modo.	Dilectus meus mihi, et ego illi, qui pascitur inter lilia (2, 16).

Le poème de Prague prend dans tout son développement les couleurs du langage du *Cantique*. Et cependant il semble que le poète de Prague ait dû sentir un amour tout à fait différent de celui qu'associaient les exégètes avec le *Cantique des cantiques*.

Dans la collection même des *Carmina Burana*, on trouve plusieurs chansons d'amour qui révèlent une influence perceptible du *Cantique* ou de son exégèse. Nous choisisons ici cinq exemples, les chansons CB 77, 92, 153, 164 et 169 de l'édition Hilka et Schumann²³.

1. Le poème «Si linguis angelicis»²⁴ est une chanson d'amour assez longue, comprenant trente-trois strophes de quatre vers. À la première strophe, la référence est évidemment à la description célèbre de la *caritas* que l'on trouve dans l'épître de s. Paul aux Corinthiens (*I Cor.* 13, 1): ce début évoque donc la louange de l'amour chrétien; ce n'est qu'à la deuxième strophe qu'on se rend compte que l'objet véritable du poème est une femme. Cette deuxième strophe commence par *Pange lingua igitur*, évoquant donc l'hymne bien connue de Venance Fortunat sur la crucifixion. Cette allusion indirecte au sacrifice suprême de l'amour divin précède immédiatement la révélation qu'il s'agit dans le poème non pas d'amour divin mais d'amour érotique. Une fois ceci établi, le poète commence à se servir des images prises dans le *Cantique*. Le point culminant du lyrisme du poème se trouve dans les sixième et huitième strophes, et c'est également là que

23. C.S. WRIGHT analyse les quatre premiers (p. 138-158), mais non le cinquième; de plus elle en signale trois autres (CB 79, 171 et 181) dans lesquels cependant nous ne trouvons aucune trace du *Cantique*. R. SCHADE McWHORTER en a trouvé plusieurs autres qu'elle analyse dans sa thèse.

24. CB 77 (I, ii, 53-56).

les échos du *Cantique* sont les plus forts. Il vaut la peine de citer en entier ces strophes, brillamment mises en musique par Carl Orff:

6-Vidi florem floridum, vidi florum florem,
vidi rosam Madii cunctis pulchriorem,
vidi stellam splendidam, cunctis clariorem,
per quam ego degeram lapsus in amorem.

8-«Ave, formosissima, gemma pretiosa,
ave, decus virginum, virgo gloriosa,
ave, lumen luminum, ave, mundi rosa,
Blanziflor et Helena, Venus generosa!»

Les échos du langage du *Cantique* sont évidents. Plus évidente encore cependant est l'influence de l'exégèse mariale du *Cantique*, et surtout de cette hymne à la sainte Vierge par Adam de Saint-Victor, à laquelle nous avons fait allusion plus haut; les ressemblances entre les structures rhétoriques des deux poèmes sont frappantes, ainsi que le choix des images.

L'encens, la cannelle et la myrrhe de l'hymne d'Adam de Saint-Victor sortent directement du *Cantique*. Le baume, par contre, s'associe au *Cantique* par sa présence dans le commentaire de la *Glose ordinaire* sur *Cantique* 1, 13. D'une façon semblable, la *cella custos unguentorum cella pigmentaria* de l'hymne ne vient pas directement du *Cantique* mais du commentaire de Guillaume de Saint-Thierry sur le baiser du *Cantique*: *In cellaria introducta sponsa (...) fragrantia unguentorum*. Ces éloges de la sainte Vierge, à leur tour, se retrouvent dans la chanson CB 77, dans les strophes citées plus haut. L'utilisation d'expressions comme *flos floridum*, *stella splendida*, et surtout de formes qui s'appliquent strictement à la sainte Vierge, telles que *decus virginum* et *virgo gloriosa* nous fait attendre une référence à la sainte Vierge, au lieu de quoi on se trouve devant les noms de Blanche fleur, Hélène et Vénus.

À la neuvième strophe, la dame répond d'une façon assez intéressante à la demande de l'amant. Elle fait appel à Dieu,

Ille, qui terrestria regit et divina,
dans in herba violas et rosas in spina,

ce qui évoque immédiatement le *lilium inter spinas* (*Cant.* 2, 2). Elle prie ce Dieu de guérir l'amant de son engouement. Pour le moment, cette conception de

l'amour ressemble à celle d'Ovide: le *remedium amoris* est la cessation de l'amour, mais l'amant n'est pas d'accord. Il dit à la Dame *quod meus fert animus, ut per te salvetur*, parce que *ille, qui percutit, melius medetur* (strophe 10). Il veut atteindre la béatitude non par la cessation de son amour, mais par sa consommation. Son attitude est celle des exégètes du *Cantique*, sauf que pour lui la dame remplace Dieu. Et c'est cette conception qui prend le dessus dans la chanson. La dame accepte de le guérir. À la quinzième strophe nous retrouvons encore l'inspiration directe du *Cantique*:

Aurea mirifice coma dependebat,
tamquam massa nivea gula candescebat,
pectus erat gracile; cunctis inuebat
quod super aromata cuncta redolebat.

Ceci évoque non seulement plusieurs descriptions détaillées de la beauté de l'épouse du *Cantique*, mais aussi l'*odor unguentorum tuorum super omnia aromata* (*Cant.* 4, 10).

Les strophes 19 et 20 décrivent en détail les symptômes pathologiques de l'amour: soupirs, insomnie, perte de l'appétit, selon les règles d'Ovide et d'André le Chapelain. Il est vrai que les exégètes du *Cantique* connaissent ces symptômes, mais ce n'est pas avant la trentième strophe que l'on sait de quelle conception de l'amour il s'agit dans ce poème. C'est la consommation de l'amour qui guérit l'amant de ces symptômes, processus dans lequel la dame joue le rôle de Dieu dans le *Cantique*. L'affirmation de l'amour érotique se trouve ici soulignée par la conception et les images qui invoquent l'amour sacré, de la même façon que les exégètes du *Cantique* soulignent l'amour sacré en utilisant les images érotiques. On pourrait y lire une sanctification de l'amour érotique, comme contrepartie à la tentative d'Origène de prêter plus de force à l'amour divin en le rendant sensuel. On pourrait y lire également, comme le fait James Wimsatt²⁵, un sourire pas nécessairement parodique mais plutôt de compréhension, peut-être un sourire appelé par l'idolâtrie, le narcissisme, l'excès de l'amour dans les deux directions.

2. Le poème «Anni parte florida»²⁶ est encore plus long que le précédent, puisqu'il comprend soixante-quatorze strophes de quatre vers; on l'appelle souvent «la dispute entre Phyllis et Flora». Le sujet en

25. Cf. J. L. WIMSATT, *Chaucer and the Canticle of Canticles*, dans J. MITCHELL et W. PROVOST, *Chaucer, the Love Poet*, Athens 1973, 82.

26. CB 92 (I, ii, 94-103).

est la discussion entre les deux filles sur les mérites respectifs de l'amant de Phyllis (un chevalier), et l'amant de Flora (un clerc). Dans une mise en scène qui représente une version profane du *hortus conclusus* du *Cantique*, on soumet le débat au dieu d'amour. Edmond Faral a analysé avec soin les sources classiques du poème²⁷. Pour lui, ce jardin est le paradis terrestre. Kenneth Kee, d'autre part, le voit comme une fusion du *locus amoenus* classique et du paradis terrestre²⁸, ce qui crée, en tant que *topos* nouveau, le «paradis d'amour» médiéval. Constance Wright, de son côté, démontre de façon assez convaincante que ce «paradis d'amour» est sans doute le *hortus conclusus* du *Cantique*, avec les apports déjà mentionnés du *locus amoenus* classique. Le jardin du «Anni parte florida» n'a pas les quatre fleuves du paradis terrestre, mais un ruisseau qui murmure et un vent qui exhale des odeurs d'une douceur faisant penser au *Cantique* 4, 16: *Surge, Aquilo, et veni, Auster, perfla hortum meum, et fluent aromata illius*. Les sentiers de ce jardin fleurissent de myrrhe, la cannelle et le baume. Cette douceur est elle-même l'image de la perfection. Le poète décrit la perfection du dieu d'amour en termes chrétiens.

Dans le jardin de Phyllis et de Flora, il y a un pommier mais ceci n'indique pas nécessairement qu'il s'agisse du paradis terrestre. Au contraire, l'unanimité ne s'est pas encore faite sur le genre exact du fruit interdit; une poire peut apparaître aussi souvent qu'une pomme, et il nous semble du domaine du possible que le consensus qui se crée peu à peu en faveur de la pomme résulte de l'influence de la *Glose ordinaire*, qui a trouvé précisément dans *Cantique* 2, 3 et 5, 1 le pommier qui figurera dans le paradis terrestre. Le pommier de notre poème indique le *Cantique* plutôt que le paradis terrestre, tout en fournissant un lien entre les deux. Le paradis d'amour dans lequel nous trouvons le pommier est donc un *hortus conclusus* sécularisé. À cause de la popularité du «débat du clerc et du chevalier», l'*hortus conclusus* apparaît comme paradis d'amour dans plusieurs autres traitements de l'amour érotique.

Ayant examiné en détail nos deux premiers exemples tirés des *Carmina Burana*, nous nous limiterons à regarder plus sommairement les trois exemples qui restent.

27. E. FARAL, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois au Moyen âge*, Paris 1913, 192-209.

28. K. KEE, *Two Chaucerian Gardens*, *Medieval Studies* 23 (1961), 157.

29. CB 153 (I, ii, 259).

3. «Tempus transit gelidum»²⁹ est un poème partiellement mutilé de 28 vers. Le printemps est arrivé, comme le décrit Ovide, un jeune homme se trouve touché par l'amour. Mais la jeune fille qui l'a ainsi blessé est louée, non pas en termes ovidiens, mais selon des images tirées du *Cantique*. Ici comme dans d'autres poèmes semblables, ses baisers se comparent à la cannelle et au baume, maintenant renforcés par le miel, lui aussi du *Cantique* 4, 11 et 5, 1. Dans cette chanson aussi, le concept de l'amour, tout en étant entièrement érotique, se prend non pas chez Ovide mais dans le *Cantique*. Ce n'est pas Amor qui blesse le jeune homme, c'est la jeune fille. Et le remède ne vient pas, comme chez Ovide, de la cessation de l'amour mais, comme dans le *Cantique*, de sa consommation.

30. CB 164 (I, ii, 276).

4. «Ob amoris pressuram»³⁰ est un poème d'amour assez court, comportant cinq strophes de sept vers chacune. Le cœur de l'amant a été blessé par la dame Corinna, sortie sans doute d'Ovide, mais décrite en des termes qui font écho au *Cantique*, surtout à la troisième strophe où le poète lui prête les images de la rose, du lys de la vallée et du miel, prises dans le *Cantique*. Corinna peut guérir par sa grâce; sa fonction s'assimile à celle de Dieu, qui lui aussi guérit par sa grâce.

31. CB 169 (I, ii, 285).

5. Enfin «Hebet sidus leti visus»³¹ est un court poème d'amour, de quatre strophes de huit vers chacune, qui commence comme une chanson d'amour courtois. L'amant considère son amie absente comme son unique source de joie et de vie; son rayonnement est cosmique. Même pendant son absence, elle soutient son amant par ses souvenirs d'érotisme physique que le poème décrit dans un langage qui s'inspire du *Cantique* 4, 11 et 14: *oris basia, a quo stillat cinnamomum et rimatur cordis domum dulcis cassia*.

Rappelons en guise de conclusion certains points importants de notre discussion. L'utilisation des termes, images et structures rhétoriques tirés de l'amour sacré pour renforcer ou pour colorer la littérature de l'amour érotique est loin d'être rare au Moyen âge. Nous en avons cité plusieurs exemples ici. Dans le cas des *Carmina Burana*, cinq chansons seulement montrent l'influence du *Cantique*, mais le *Cantique* n'est pas la seule source d'inspiration sacrée qui se trouve exploitée dans ces chansons.

Parmi les exemples que nous avons cités, nous ne trouvons pas, ou du moins nous trouvons très peu de cas de parodie, de moquerie ou de sacrilège. Les allusions sont pour la plupart subtiles et peu fréquentes; elles servent à souligner un passage important du poème d'amour. Si parodie il y a, celui qui en est l'objet c'est l'amant qui tombe dans l'idolâtrie et non l'amour sacré en tant que tel. Les échos du *Cantique* viennent non seulement du texte biblique même mais aussi de l'exégèse courante du texte, exégèse qu'on peut présumer aussi connue que le texte. Une allusion à un commentaire du *Cantique* est donc aussi effectivement une influence du *Cantique* qu'une référence au *Cantique* lui-même.

La question à propos de laquelle Nygren et Gilson se sont prononcés avec tant de force, celle du manque de liens significatifs entre l'amour sacré et l'amour profane, nous semble plus liée à leurs propres préoccupations qu'aux habitudes des poètes et des auditeurs médiévaux, qui eux, ne trouvaient pas de difficulté à évoquer la littérature de l'amour sacré pour mettre en valeur la littérature de l'amour érotique. Même s'il y avait eu des scrupules, le terrain avait été subtilement préparé. Si les commentaires du *Cantique* ressemblent à des hymnes à la sainte Vierge, si la sainteté de la Vierge se trouve rehaussée par la perfection physique, si les hymnes à la sainte Vierge peuvent louer ses perfections physiques dans les moindres détails anatomiques, en ce cas les poèmes d'amour qu'on adresse à sa maîtresse en louant les perfections physiques qu'elle possède doivent ressembler aux hymnes à la sainte Vierge et peuvent emprunter des images à l'exégèse du *Cantique*. La transition entre chaque genre et son voisin immédiat n'est pas grande.

En fin de compte, on pourrait dire que les poètes des *Carmina Burana* font essentiellement, mais à rebours, ce qu'avaient fait les théologiens exégètes pendant les siècles précédents. Origène avait déjà justifié le principe qu'il est non seulement légitime mais nécessaire qu'un message révélant l'amour divin s'exprime dans un langage érotique, afin de faciliter la communication, principe qui détermine toute la tradition chrétienne de l'interprétation allégorique de l'écriture sainte. Nous ne trouvons donc pas surprenant qu'un message d'amour humain soit exprimé dans le langage de l'amour sacré, là encore pour faciliter la communication.

Que le *Cantique des cantiques* en particulier serve d'inspiration à des poèmes érotiques ne doit pas surprendre, puisque le texte, pris à la lettre, est un épithalame. Malgré les efforts, parfois assez inquiets, des exégètes et des savants qui insistent sur la lecture allégorique, tropologique ou anagogique du texte, la lettre demeure. En un sens, les poètes des *Carmina Burana* ne font que retourner aux sources, que démystifier et repopulariser un chant qui traite après tout de noces populaires. Car, ainsi que l'indique un traducteur récent du *Cantique*, Henri Meschonnic, ce chant «ne choisit pas. Il a cette double modulation.» Il «réconcilie, parce qu'il ne résout aucun de ses conflits»³².

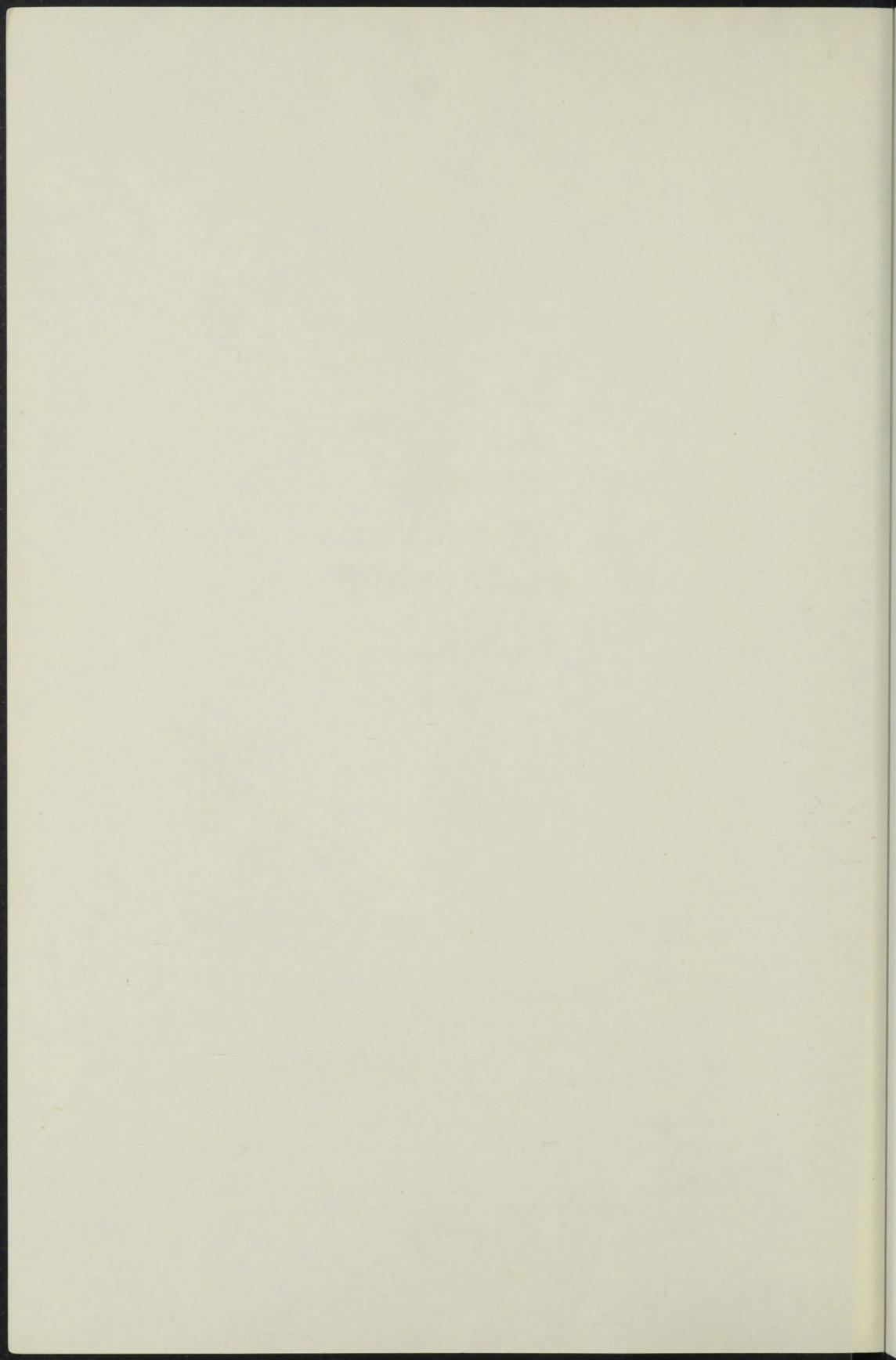
32. H. MESCHONNIC,
Les cinq Rouleaux, Paris
1970, 21.

IV.
L'iconographie de Vénus et de son
miroir à la fin du Moyen âge*

John B. Friedman

*Texte traduit de l'anglais par Robert Gélinas, Madeleine Jeay et
Bruno Roy. Sigles:

- FLEMING** John **FLEMING**, *The Roman de la Rose: A Study in Allegory and Iconography*, Princeton 1969.
- FRIEDMAN** John B. **FRIEDMAN**, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge, Mass., 1970.
- SAXL 1953** Fritz **SAXL** et coll., *Catalogue of Astrological and Mythological Illuminated Manuscripts of the Latin Middle Ages*, Londres 1953, 2 vols.
- SAXL 1957** Fritz **SAXL**, *Lectures*, Londres 1957.
- SEZNEC** J. **SEZNEC**, *The Survival of the Pagan Gods*, New York 1953.
- TWYXCROSS** Meg **TWYXCROSS**, *The Medieval Anadyomene. A Study of Chaucer's Mythography*, Oxford 1972.



Un des domaines de la recherche médiévale les plus féconds, ces dernières années, a été l'iconographie des personnages de la mythologie classique tels qu'ils ont été interprétés par les artistes et les auteurs du Moyen âge¹. La renaissance carolingienne, en faisant revivre consciemment le monde antique, a mis à la disposition du haut Moyen âge la plus grande partie du matériel classique. Immédiatement adaptés aux besoins des chrétiens — re-vus en quelque sorte, au sens étymologique de *re-videre*, — les personnages mythologiques qui résultent de la perception chrétienne médiévale nous apparaissent parfois très étranges.

À la suite des travaux de Weitzmann² et d'autres, nous avons pu constater comment les artistes, selon un usage qui remonte à la peinture des catacombes romaines, ont conservé la forme d'un motif iconographique païen dont ils christianisaient le contenu. C'est ainsi que les représentations classiques d'Hercule terrassant le lion de Némée fournirent leur pose et leur costume aux scènes bibliques de Samson tuant le lion. J'ai moi-même montré ailleurs comment Orphée jouant de la lyre aux bêtes sauvages fut transformé en David au désert et en Jésus-Christ le Bon Pasteur³. Par ailleurs, les dessinateurs médiévaux avaient développé leur propre façon de traiter le monde antique. Par exemple l'arche romane, qui était le

1. Voir surtout E.F. JACOB, *Some Aspects of Classical Influence in Medieval England*, *Vorträge der Bibliothek Warburg* 9 (1930-31), 1-27; SEZNEC; SAXL 1957.

2. K. WEITZMANN, *The Survival of Mythological Representation in Early Christian and Byzantine Art*, *Dumbarton Oaks Papers* 14 (1960), 43-68.

3. FRIEDMAN 38-85; 148-155.

4. R. KRAUTHEIMER, *Introduction to an «Iconography of Medieval Architecture»*, The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 5 (1942), 1-33.

5. Voir P. DEMATS, *Fabula, Trois études de mythographie antique et médiévale*, Genève 1973, 5-60.

6. TWYXCROSS; voir aussi E. SCHREIBER, *The Figure of Venus in Late Middle English Poetry*, thèse, Univ. of Illinois 1969.

7. Étude détaillée et bibliographie récente dans H. GRABES, *Speculum. Mirror und Looking-Glass*, Tübingen 1973.

symbole du monde romain dans les illustrations de la bible à la fin du Moyen âge, servit à représenter l'ancienne Alliance ou *Synagoga* tandis que l'arche gothique signifiait la nouvelle Alliance ou *Ecclesia*, comme l'a montré Krautheimer⁴.

De la même façon, il y eut chez les auteurs et les maîtres une semblable fascination pour le monde antique, et surtout pour la mythologie classique dont l'éloignement et l'étrangeté réclamaient une exégèse. Les premiers apologistes chrétiens, comme Lactance, avaient évidemment considéré les fables anciennes avec beaucoup d'hostilité. L'évhémérisme de la basse antiquité — cette doctrine qui considérait les dieux comme des mortels ayant accédé à la divinité grâce à la reconnaissance du peuple pour leurs actions ou leurs inventions bénéfiques en faveur de l'humanité, — ils s'en servirent comme d'un outil pour nier la divinité de ces dieux païens et pour détruire toute crédibilité en leurs légendes, dans un effort pour discréditer le polythéisme. Mais à mesure que déclinait la ferveur apologétique, l'interprétation des mythes se développa, au cours du Moyen âge, en un genre littéraire distinct et revêtit des formes plus objectives. Les grammairiens s'attachèrent à identifier les dieux, tandis que les mythographes cherchaient à extraire la quintessence spirituelle ou philosophique contenue dans les fables des dieux⁵.

De toutes les divinités païennes, Vénus est celle qui apparaît au Moyen âge le plus souvent et sous les apparences les plus diverses. Le côté sensuel de la nature humaine se manifestant dans tous les secteurs de l'activité, Vénus apparaît dans plusieurs contextes et sous plusieurs formes. On pourrait avancer que le Moyen âge offrait une Vénus pour tous les goûts; parfois *in bono*, mais le plus souvent *in malo*. Il va sans dire que traiter de Vénus au Moyen âge est un sujet vaste et encore en friche, bien qu'une monographie récente de Twycross⁶ lui ait apporté quelque lumière. Un des aspects de la présence de Vénus durant la période médiévale, la façon dont on utilisa un de ses attributs caractéristiques, le miroir⁷, pour symboliser la vanité et la luxure, illustre bien comment les artistes du Moyen âge savaient adapter des images neutres à des fins didactiques.

L'Aphrodite du panthéon grec et la Vénus du panthéon romain étaient pour les gens du Moyen âge

tout à la fois planète et déesse, courtisane et représentation abstraite. Comme on pourrait s'y attendre, elle était dotée de plusieurs attributs; outre son miroir, on l'a souvent illustrée avec un peigne, des roses et une conque, et les illustreurs de manuscrits utilisèrent ces attributs, séparément ou en combinaison, comme symboles de sensualité, de vanité ou de lubricité dans des représentations qui, par ailleurs, ne laissent nullement soupçonner ce genre de caractère. Quand ce caractère est explicite, par exemple dans le cas d'illustrations de sirènes, un peigne et un miroir le confirment ou lui ajoutent une nouvelle dimension.

Pour étudier, ne serait-ce qu'un détail aussi petit que le miroir de Vénus, il est nécessaire de considérer toute la complexité de l'interrelation entre les oeuvres littéraires et artistiques où elle apparaît. Une figure aussi riche et diversifiée que Vénus nous introduit dans le champ de l'histoire: l'histoire de l'art avant tout, mais aussi l'histoire littéraire, religieuse et culturelle, en particulier l'histoire du goût; tout cela nous aide à comprendre quel usage ont fait de son image les gens du Moyen âge.

L'histoire nous apprend que les Romains ont rebaptisé la déesse grecque Aphrodite, Vénus et en ont fait leur déesse de l'amour, de la beauté et de la fertilité. Déjà présente dans Homère et les hymnes homériques, son histoire est magnifiquement racontée par Ovide, et Lucrèce nous a montré sa puissance d'intervention dans les affaires humaines⁸. Pourtant, pour les spécialistes du Moyen âge, son histoire commence à la fin de la période antique, alors qu'elle subit, à l'instar des autres dieux antiques, les interprétations des grammairiens et des mythographes chrétiens. Le premier d'entre eux fut Fulgence, qui écrivit à la fin du V^e siècle ou au début du VI^e siècle, et qui combina les interprétations evhéméristes et allégoriques. Son interprétation de la déesse donne le ton aux traitements subséquents qui en furent faits dans l'Occident latin et nous citerons ici un passage de Fulgence pour qui Vénus, sur le plan moral, représente la vie de plaisir:

On a interprété Vénus, soit comme les plaisirs de la vie chez les épicuriens, soit comme l'illusion de la vie chez les stoïciens. (...)

La raison pour laquelle on l'appelle Aphrodite, c'est qu'en grec *afros* signifie

8. Voir HOMÈRE, *Odyssée* 8, 266.; hymnes homériques à Aphrodite dans H.G. EVELYN-WHITE, *Hesiod, The Homeric Hymns and Homeric Hymns*, Londres-Cambridge, Mass. 1950, 406-429; OVIDE, *Métamorphoses* 4, 167-189; LUCRÈCE, *De rerum natura* 4, 1058-1191.

écume et que, d'une part, la luxure apparaît, fugitive comme l'écume pour disparaître bientôt, ou que, d'autre part, l'éjaculation du sperme est écumante. Les poètes nous apprennent aussi que du sexe de Saturne coupé avec une serpe et jeté à la mer, Vénus naquit. (...)

La puissance des saisons, c'est-à-dire les récoltes, est entièrement fauchée par la serpe et, plongés dans les fluides du ventre comme si c'était à la mer, les désirs doivent produire la luxure, comme le dit Térence: «Vénus se refroidit sans Cérès et Bacchus.» De plus, ils la peignent nue soit parce qu'elle renvoie ses fidèles nus, ou parce que le péché de luxure n'est jamais vêtu ou qu'il ne convient qu'aux personnes nues. Ils considéraient aussi les roses comme étant sous son patronage, car les roses deviennent rouges et ont des épines, comme la luxure rougit de l'outrage à la modestie et pique avec l'épine du péché; et telle la rose, qui procure du plaisir, mais est vite emportée par le tourbillon des saisons, ainsi la luxure satisfait-elle un instant pour bien vite disparaître à jamais. Ils mettent aussi sous sa protection les colombes, puisque les oiseaux de cette espèce déploient force lubricité lors de l'accouplement; ils lui associent en outre les Trois Grâces (...), deux qui nous regardent et l'autre qui nous tourne le dos, parce que toute grâce s'éloigne seule mais revient doublée. (...) On la peint aussi tenant un coquillage parce que ce genre d'organisme, comme Juba le note dans ses écrits physiologiques, est toujours lié dans un accouplement de son corps entier⁹.

9. FULGENCE, *Mythol.* II, 1. Traduction française d'après la version anglaise de L.G. WHITBREAD, *Fulgencius the Mythographer*, Columbus 1971, 66-67 (N. d. Tr.).

Dès le début même de ce passage, avec la comparaison des vues stoïciennes et épicuriennes sur Vénus, nous sommes frappés par une étrange dualité. Non seulement peut-on considérer la déesse *in bono* et *in malo*, mais elle est à la fois un principe abstrait, ce qu'on appellerait sexualité instinctuelle ou *libido*, et l'incarnation matérielle de ce principe. La représentation tout à fait physique de Vénus nue nageant dans la mer, et de ses attributs spécifiques comme le coquillage et les roses (à noter que le miroir ne figure

pas ici), contraste fortement avec sa représentation comme concept moral. Malgré tout, Fulgence ne semble pas croire que ces représentations soient incompatibles entre elles, ni avec une représentation de Vénus comme déesse olympienne ou planétaire.



1. Vénus et ses attributs (c. 1450)
Chaucer, *Complaint of Mars*

Les illustrateurs de manuscrits médiévaux ont suivi les données de la description de Fulgence avec une fidélité presque aveugle. Et c'est à travers son incorporation à des oeuvres telles que le *Libellus* d'Albéric de Londres, qu'elle parvint aux auteurs tardomédiévaux qui avaient pu ne pas la connaître à sa source¹⁰. Comme témoin de la nature conservatrice de cette tradition iconographique, on peut considérer un portrait de Vénus tiré d'un manuscrit du XV^e siècle de la *Complainte de Mars* attribuée à Chaucer¹¹. Cette scène (fig. 1) nous montre la déesse avec plusieurs des

10. Cet auteur, autrefois désigné comme le Troisième Mythographe vatican, a été identifié par E. RATHBONE, *Master Alberic of London, Mythographus Tertius Vaticanus*, *Mediaeval and Renaissance Studies* 1(1941-3), 35-38. Éditions: A. MAI, *Classical auctorum e Vaticanis codicibus editorum*, Rome, III(1831), 161-277; G.H. BODE, *Scriptores rerum mythicarum latini tres nuper reperti*, Celle 1834, 152-256 (reprint 1968).

11. Voir SAXL 1953, I, 382; discussion dans C. WOOD, *Chaucer and the Country of the Stars*, Princeton 1970, 103-154.

attributs que Fulgence mentionne. Au-dessus de sa tête, il y a des colombes, sur sa tête une couronne de roses, dans sa main un coquillage et à ses pieds, les Trois Grâces. Son fils, Cupidon, est dans le coin supérieur gauche et son époux âgé et fruste, Vulcain, que l'*Ovide moralisé* nous dépeint comme un vilain dont elle ne se soucie pas plus que d'une guigne, dans le coin inférieur droit, occupé à frapper sur son enclume¹².

12. *Ovide moralisé* IV, 1488-1755 (éd. C. de BOER, Amsterdam, II(1920), 44-49).

13. PLAUTE, *Rudens* III, 3, 704.

14. Sur ces confusions, voir E. PANOFSKY, *Renaissance and Renascences*, Stockholm 1960, 86. Sur l'ardoise, cf. TWYXCROSS 74.

15. Voir SAXL 1953, I, 395s. Sur le sens de «pingitur» dans les textes mythographiques, cf. B. SMALLEY, *English Friars and Antiquity in the Early Fourteenth Century*, Oxford 1960, 112s.

Plusieurs de ces attributs dus à Fulgence posèrent des problèmes d'interprétation aux auteurs et aux peintres médiévaux. Fulgence avait appelé le coquillage *concha*, qui signifie généralement un coquillage marin, mais désigne spécifiquement le mollusque du nom de conque. En partie à cause de sa forme et surtout à cause de la première syllabe de son nom, cette créature avait une forte connotation sexuelle: aussi loin que le *Rudens* de Plaute¹³, on trouve la *concha* d'une femme liée à la *concha* d'où Vénus est née. Généralement, le coquillage est dépeint sous forme de conque mais dans certains textes, à cause d'une erreur paléographique, *concha* a été transcrit par erreur *ancha* c'est-à-dire *oie*¹⁴. Un illustrateur de l'*Ovide Moralisé* a reproduit cette erreur littéralement (fig. 2). Un autre encore a pris *ancha* pour ardoise. De là cette Vénus (fig. 3) brandissant comme un emblème une ardoise à écrire.

Les miniatures que nous avons vues jusqu'ici n'attribuent pas de signification morale particulière à Vénus, mais celle-ci apparaît dans une série de miniatures mythologiques d'un manuscrit de Dictys de Crète de la Bodléienne d'Oxford, qui illustre entre autres légendes des dieux la naissance de Vénus à partir de l'écume de la mer¹⁵. La première illustration (fig. 4) la montre flottant sur le sexe coupé de Saturne, tenant d'une main des fleurs et de l'autre ce qui paraît être une conque. Au premier plan, Jupiter foudroie les rebelles Titans et l'aigle emporte Ganymède. Dans la deuxième miniature (fig. 5) Vénus, cette fois entourée de roses et de colombes, émerge de l'eau tenant un coquillage au-dessus de son épaule droite. À gauche, il y a les Trois Grâces et Vulcain; à droite, dans la partie supérieure, son fils Cupidon. Le miniaturiste a proposé un commentaire chrétien de cette scène dans une rubrique qui désigne la déesse en termes de «Venus, dea luxurie».

Une mention semblable indique la tendance de l'interprétation mythologique qui succéda à Fulgence.

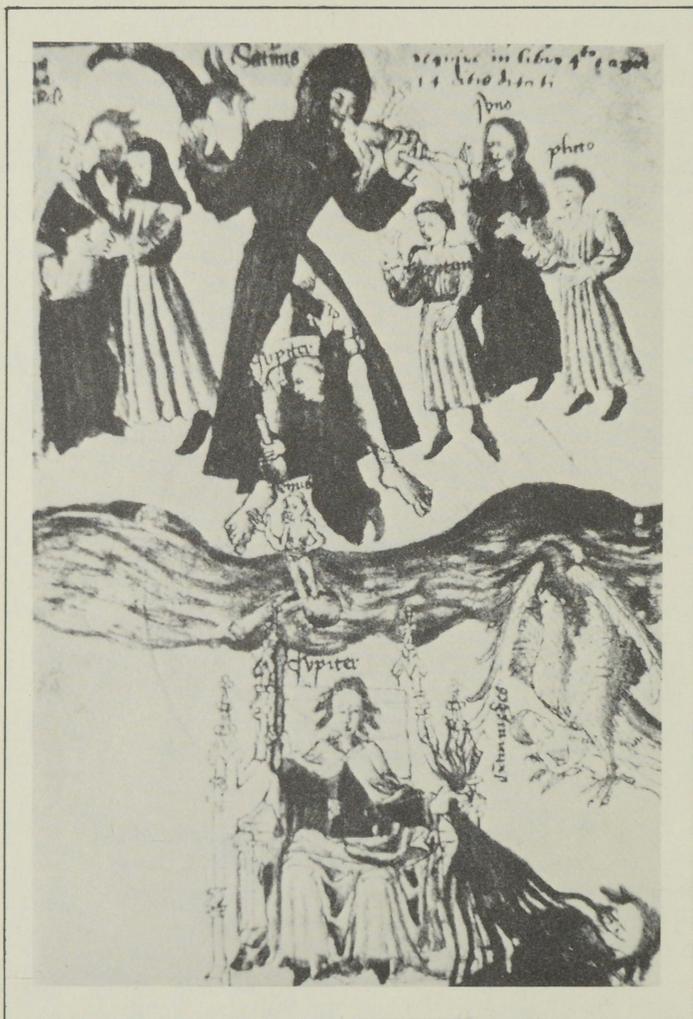
Celle-ci alla même plus loin que l'auteur de la basse antiquité en élaborant des allégories différentes pour la Vénus abstraite et la Vénus concrète. Étant donné que même pour les plus ardents défenseurs de l'ascétisme ou du paulinisme au Moyen âge, la reproduction de l'espèce entraînait manifestement dans les desseins de Dieu, la puissance de «Venus, dea luxurie» ne pouvait pas être rejetée en bloc; en ce sens, elle fut sinon christianisée, du moins rendue admissible dans un cosmos chrétien. Les traitements mythographiques de cet aspect de sa nature revêtaient habituellement un caractère digne et abstrait. L'autre aspect de la déesse, toutefois, sa sexualité non-procréatrice, était fortement dénoncé, déprécié et contesté et cela, je pense pouvoir l'affirmer, non sans le piment d'une touche de misogynie.

Parmi les commentaires qui cherchent à donner une image équilibrée de Vénus, le plus représentatif est celui de Bernard Silvestre (XII^e s.), dont l'interprétation des six premiers livres de l'Enéide nous fournit l'information la plus pertinente sur Vénus dans son rôle de mère d'Enée. Il y a deux Vénus, dit Bernard,

l'une légitime et l'autre déesse du libertinage. La première représente l'harmonie universelle ou la justice immanente inscrite dans les proportions des choses temporelles. On la retrouve dans tous les êtres vivants, aussi bien que dans les saisons, les étoiles et les éléments. La seconde, par contre, la Vénus libertine et impudique, doit être comprise comme la concupiscence charnelle, car elle est fille de la fornication.

Bernard Silvestre poursuit son intéressante discussion sur Vénus et indique comment ses deux aspects se rattachent à l'usage médiéval de tout interpréter *in bono* et *in malo*. Selon le contexte, Vénus peut être ou bien l'harmonie universelle ou bien la concupiscence charnelle. Ainsi Bernard nous dit qu'à titre de mère de Cupidon et épouse du Vulcain, Vénus devrait nous apparaître comme le plaisir de la chair, qui, joint à la chaleur naturelle, est à l'origine de la légèreté de moeurs et de la copulation. Mais si nous songeons à Vénus et Anchise procréateurs d'un fils, Enée, nous devons nous la représenter comme l'harmonie universelle¹⁶.

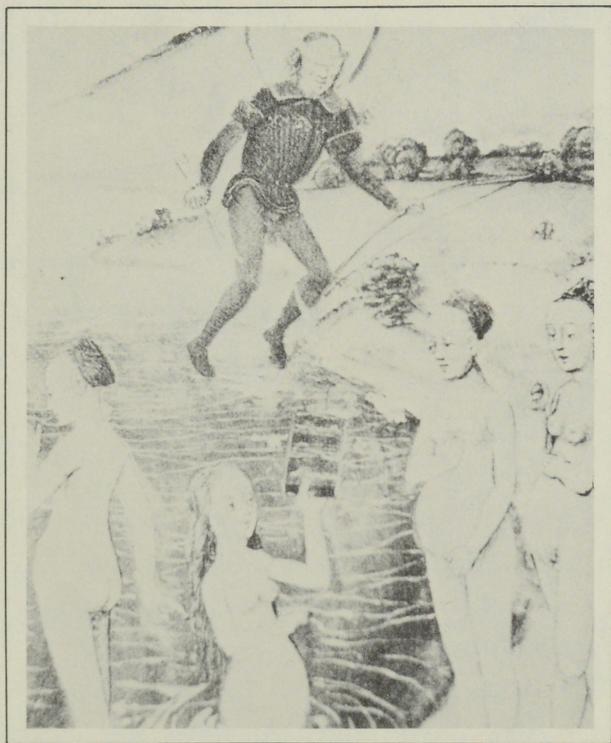
16. Ed. G. RIEDEL, *Commentum Bernardi Silvestris super sex libros Eneidos*, Greifswald 1924, 9-10.



4. La naissance de Vénus (c. 1400)
Dictys, *Ephemeris belli Trojani*



2. Vénus et l'oie (c. 1500)
Ovide moralisé



3. Vénus et l'ardoise (c. 1480)
Ovide moralisé



5. Vénus et ses attributs (c. 1400)
Dictys, *Ephemeris belli Trojani*

Bien que le commentaire de Bernard ait été l'un des plus élaborés, on doit noter que les deux Vénus dont il traite, souvent appelées *magna* et *secunda* apparaissent chez d'autres auteurs importants avant et après lui. Par exemple Jean Scot, dans son commentaire aux *Noces de Mercure et de Philologie* de Martianus Capella, a repris Fulgence en faisant dériver le nom de Vénus *magna* du grec *afros*, écume. Scot disait que sa naissance de la mer provenait de l'écume du sperme effervescent d'où provient toute vie, de sorte que cet aspect de Vénus était un symbole de la reproduction de l'espèce en accord avec les desseins de la divine Providence. Au contraire la Vénus *secunda* ou *impudica* était une perversion de Vénus vue comme *musica mundana*, l'harmonie universelle¹⁷. Alain de Lille développe considérablement le thème de ces deux Vénus: dans le *De planctu Naturae*, à titre de prêtresse de la Nature, elle épousa Hymen et devint responsable de la procréation du genre humain. Cependant elle quitta son époux légitime, se lia avec Antigamus et devint la Vénus *impudica*¹⁸. Comme telle, elle était la patronne d'une série de délits sexuels, tels ceux qu'énumère l'astrologue arabe Albohali Achaï qui déplore qu'elle pousse les hommes à la «foeditatem, calliditatem ac mulierositatem, prostitutam, pudicitiam et verecundiam ac turpitudinem luxurie»¹⁹.

Nous avons exposé à grands traits la tradition de l'interprétation médiévale de Vénus. Dès lors, nous allons nous concentrer sur l'aspect qui en a fait la *dea luxurie* des miniatures de Dictys. L'association de Vénus avec *Luxuria* provient en grande partie, à ce que je crois, de ses illustrations planétaires, car elle était évidemment perçue comme une déesse planétaire exerçant un pouvoir sur les personnes nées sous son signe. En accord avec ceci, on la peignait souvent personnifiée, entourée des mortels en son pouvoir, ses «enfants» en quelque sorte, nés alors que son signe était dominant. À coup sûr, le thème des «enfants» des dieux planétaires est d'un usage fort répandu dans la peinture de la fin du XIV^e siècle et son application à Vénus n'a rien d'original ni d'exceptionnel²⁰. Cette idée dérivait de croyances arabes et ptolémaïques quant à l'influence des forces célestes sur l'être physique de l'homme (en déterminant ses humeurs et ses aptitudes) autant que sur son être moral et sa destinée²¹. On associait souvent certaines vocations ou professions à certaines planètes: par exemple les pein-

17. Voir C.E. LUTZ, éd., *Johannis Scotti Annotationes in Marcianum*, Cambridge, Mass., 1939, 13.

18. ALAIN de LILLE, *De planctu Naturae*, PL 210. Sur cette oeuvre, voir R.H. GREEN, *Alan of Lille's «De Planctu Naturae»*, *Speculum* 31 (1956), 659-674.

19. ALBOHALI ALCHAIT *De Judiciis natiuitatem*, Nuremberg 1546, C3r-v.

20. SEZNEC 69-74.

21. Voir par exemple le prologue à ALBOHAZEN Haly Filius Abenragel, *Liber in Judiciis astrorum*, Venise, G.B. Sessa, 1503.

tres et les commerçants étaient associés à Mercure. Toujours est-il que Vénus, plus que toute autre planète, semble avoir exercé son influence sur le tempérament ou les prédispositions plutôt que sur les succès professionnels ou mondains, dans les scènes de ce genre.

Ce processus apparaît clairement sur un plateau qui provient du nord de l'Italie (c. 1300) (fig. 6), conservé au Louvre. La Vénus planétaire est ici une belle femme nue qui projette des rayons depuis son sexe dans les yeux de ses enfants. Ses «enfants» sont au surplus des amants célèbres: de gauche à droite, Achille, Tristan, Lancelot et Samson²².

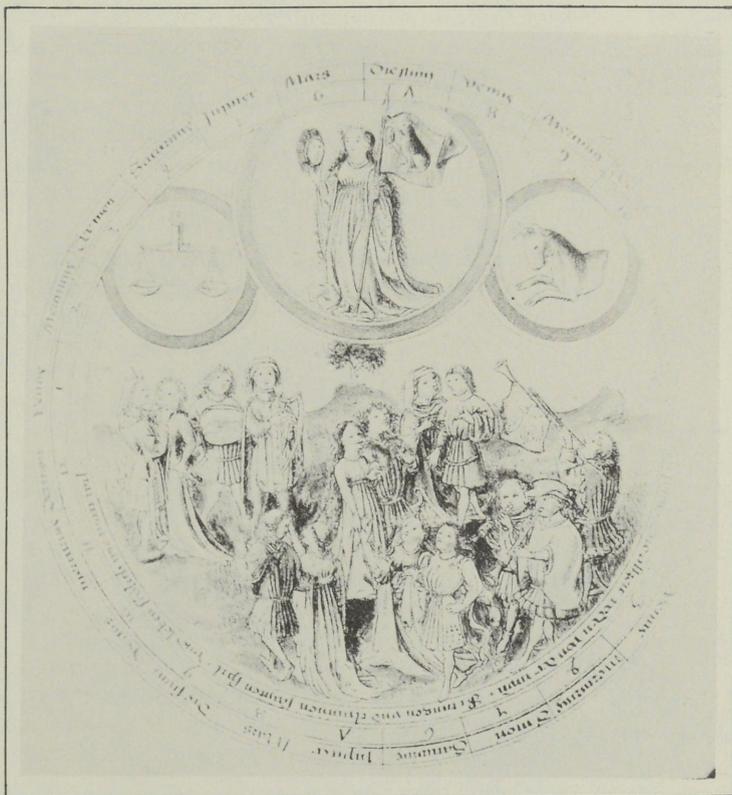
22. Ce plateau a été édité et analysé par R.S. LOOMIS, *Arthurian Legends in Medieval Art*, Londres 1938, pl. 135 et p. 70.



6. Vénus et ses enfants (c. 1300)
Plateau de bois peint

En plus de l'aspect spécifiquement sexuel exprimé dans ce plateau, Vénus dans son aspect planétaire était aussi vue comme influençant les tempéraments inclinés à la luxure et à la licence. Elle règne sur toutes sortes d'agrément: parfums, baumes et onguents, nourriture et boisson, chant, danse et poésie. Le *Livre des secrets*, du Pseudo-Albert le Grand, compilé vers la fin du XIII^e siècle, signale que les enfants nés sous le signe de Vénus sont généralement gais, amateurs de musique et de danse, et débauchés²³. Dans une autre Vénus planétaire, cette fois d'un manuscrit astrologique du XV^e siècle, le *Calendrier de Passau*, conservé à Kassel (fig. 7), elle apparaît entourée de

23. Ed. M. BEST et F.H. BRIGHTMAN, *The Book of Secrets of Albertus Magnus*, Oxford 1973, 71.



7. Vénus et ses enfants (1445)
Calendrier de Passau

nombreux enfants de ce genre; la plupart ont des instruments de musique. En haut à gauche, un couple d'amants se caressent affectueusement le menton, un geste érotique souvent dépeint au Moyen âge. Dominant tous les personnages, Vénus se regarde dans un miroir et son attitude est parodiquement amplifiée par l'animal peint sur sa bannière.

Le lecteur peut se demander comment il se fait que le miroir, qui n'est mentionné ni chez Fulgence ni chez Bernard Silvestre ni chez aucun autre mythographe, prenne une importance si grande dans cette miniature. Mais Hélène de Troie elle-même, selon les anciens, devait corriger la nature par l'art, et Vénus n'échappait pas à cette règle. Philostrate, par exemple, dans ses *Imagines*, la décrit avec un miroir d'argent avec lequel elle vaque à sa toilette²⁴. Progressivement le miroir devint un attribut normal de la Vénus planétaire, et comme on pouvait s'y attendre, étant donné la perception de la vanité féminine selon les moralistes chrétiens, il devint un emblème constant de Vénus l'impudique. En fait, plusieurs des transformations de la Vénus *impudica* sont directement liées au passage de son miroir en d'autres mains, comme celles de *Luxuria* ou des sirènes.

Pour mieux suivre la transformation de Vénus, de déesse planétaire en incarnation de la concupiscence, il sera utile de partir de la fin du processus, avec un portrait de Vénus pris dans un manuscrit de Padoue daté de 1435, qui contient les oeuvres mathématiques de Prosdocimo de' Beldomandi (fig. 8)²⁵. C'est une des nombreuses miniatures des constellations et des sept planètes. Comme pour les autres scènes dépeignant la déesse sous son aspect planétaire, on la retrouve ici aussi avec ses «enfants», un couple d'amants touchés par les rayons de la planète²⁶. Mais à la différence de plusieurs scènes semblables, la déesse porte cette fois-ci une robe décolletée pour montrer ses seins, et relevée au bas pour découvrir sa jambe. Bien qu'un artiste médiéval ait pu peindre Ève ou une déesse complètement nue, sans compromettre sa dignité, la semi-nudité de cette Vénus, dans le cas présent, ne laisse aucun doute dans l'esprit du spectateur quant à sa moralité.

Toutefois, le fait de relever ses jupes pour montrer sa jambe n'est pas qu'une simple attitude de coquetterie. Un tel geste pouvait rappeler à un

24. PHILOSTRATE, *Imagines* I, 7. Sur la tradition de l'ekphrasis, voir P. FRIEDLÄNDER, *Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Leipzig-Berlin 1912, 83s.; K. LEHMANN-HARTLEBEN, *The «Imagines» of the Elder Philostratus*, *The Art Bulletin* 23(1941), 16-44.

25. Cf. A. FAVORO, *Intorno alla vita ed alle opere di Prosdocimo de' Beldomandi*, *Bullettino di bibliografia e di storia delle scienze matematiche e fisiche* 12(1879), 171-187; SAXL 1953, I, 341.

26. Ces rayons peuvent se rapporter à un poème de CLAUDIEN, *Magnes (Idylles, V)*, dans lequel une statue aimantée de Vénus attire à elle une statue en fer de Mars. Voir M. PLATNAUER (éd. et trad.), *Claudian*, Londres-Cambridge, Mass. 1956, I, 236.



8. Vénus et ses enfants (1435)
Proscodimo de' Beldomandi,
Traité de mathématiques

auditoire médiéval le passage d'*Isaïe* 47, 2, où Dieu commande à Babylone personnifiée: «*Descende, sede in pulvere, Virgo filia Babylon... revela crura.*» L'éminent exégète dominicain Hugues de Saint-Cher (XIII^e s.) avait ainsi glosé cette phrase: «*Revela crura, c'est-à-dire relève tes jupes jusqu'aux mollets*»²⁷. Dans sa postille sur *Isaïe*, Albert le Grand avait explicité davantage: «*Revela crura, c'est-à-dire une prostituée qui excite la convoitise du spectateur en lui montrant ses jambes*». Il continue: «*Pour cette raison, Vénus était peinte dans cette position parce qu'en relevant ses jupes jusqu'aux mollets, elle entraînait les hommes à la débauche*»²⁸. La Vénus illustrée ici semble assurément provoquer ses «enfants», les deux amants, à se débaucher, si on en juge par l'endroit où ses rayons les frappent; la femme de gauche, de son côté, suit l'exemple de la déesse et soulève sa propre jupe.

Il s'en faut que les échos bibliques réveillés par le geste dépeint dans cette miniature s'arrêtent ici. Le

27. H. de SAINT-CHER, *Opera omnia in universum Vetus et Novum Testamentum*, Venise 1732, f. 106.

28. ALBERT le GRAND, *Postilla super Isaiam*, éd. H. OSTLANDER dans *Opera omnia* XIX, Münster 1952, 474.

miroir dans lequel Vénus regarde tout en découvrant ses jambes est aussi mentionné dans *Isaïe* 3, 28, où Dieu parle de retirer leurs miroirs aux femmes orgueilleuses. Il est significatif que Hugues de Saint-Cher ait compris le passage comme se rapportant à la vanité féminine²⁹.

29. H. de SAINT-CHER, *ouvrage cité*, IV, f. 12.

30. SAXL 1953, I, 330.

Dans un autre manuscrit italien contemporain de celui de Prosdócimo, un manuscrit de l'*Acerba* de Cecco d'Ascoli³⁰, nous trouvons une image analogue à la précédente (fig. 9). Cette fois par contre, l'artiste dépeint non pas Vénus mais *Luxuria*, la concupiscence personnifiée, comme illustration à un chapitre sur la lascivité des Bolognaises. Les ressemblances sont frappantes. En plus du miroir, on voit un décolleté suggestif et un pied nu — version légèrement plus discrète de la jambe dévoilée. Le peigne est un ajout



9. Vénus-Luxuria (c. 1450)
Cecco d'Ascoli, *Acerba*

qui se retrouve souvent aussi dans les portraits de Vénus. Claudien, par exemple, avait décrit une scène dans laquelle les Trois Grâces arrangent ses cheveux avec un peigne en ivoire³¹. Plus intéressants encore sont le pot de maquillage et le pinceau déposés sur le banc, deux accessoires qui ajoutent à l'association de tous les symboles picturaux une composante antiféministe touchant la vanité des femmes.

Que le miroir exprime la vanité démesurée des femmes était au Moyen âge un lieu commun; le peigne en est venu à revêtir la même signification. De fait, il est extrêmement intéressant de constater le transfert symbolique ainsi que la restriction de sens qui se manifestent par rapport aux mots *pecten* et *speculum* dans les glossaires alphabétiques médiévaux qui servaient aussi bien d'encyclopédies que de répertoires philologiques. Dans les *Etymologiae* d'Isidore de Séville, nous trouvons, parmi les débris de science romaine contenus dans ce livre, un chapitre sur les ornements comme illustration des oeuvres de l'homme. Isidore mentionne le peigne et le miroir, à propos desquels il dit:

Les miroirs sont (des ornements) dans lesquels les femmes regardent leur visage. On dit en effet miroir («speculum») (...) parce que les femmes qui s'y regardent apprécient la beauté («speciem») de leur visage, et y ajoutent tout ce qui paraît manquer à son ornementation³².

Le contexte du mot *speculum* est ici très net. Comme partie de l'appareil féminin, on peut l'entendre comme ayant un lien plutôt lâche avec la vanité, parce que la femme s'y voit telle qu'elle est. Mais il est clair qu'il n'y a là qu'un des sens et usages possibles du terme.

Quand on en vient à examiner les contextes de *speculum* dans les glossaires plus récents de Papias, d'Huguccio de Pise et de Jean de Gênes, on constate qu'à ce niveau la notion même de *speculum* revêt une connotation de vanité parce que le passage d'Isidore est cité en-dehors du contexte des ornements, ce qui lui donne le sens premier de vanité³³.

De plus, le rapport entre le miroir et la vanité de la courtisane a eu également une riche histoire. Par exemple, il est fait mention d'un miroir comme attribut de la première carrière de Marie-Madeleine dans un drame liturgique d'Erlau³⁴. Dans les *Voyages* de

31. *Epithalamion*, v. 99s. (éd. PLATNAUER I, 248-250).

32. *Etymologiae* XIX, 31, 18 (éd. W.M. LINDSAY, Oxford 1957).

33. PAPIAS, *Elementarium doctrinae eruditum*, éd. Venise 1491. Sur les dates proposées pour cette oeuvre et sur son influence, voir G. CREMASCOLI, *Ricerche sul Lessicografo Papias*, *Aevum* 43 (1969), 31-55. H. DE PISE, *Magnae derivationes*, ms. Vaticano, Reg. lat. 1627; voir G. CREMASCOLI, *Ugccione da Pisa: Saggio bibliografico*, *Aevum* 42 (1968), 123-166. J. de GENES, *Catholicon*, éd. Venise 1495.

34. Voir. F.O. KNOLL, *Die Rolle der Maria Magdalena im geistlichen Spiel des Mittelalters*, Berlin-Leipzig 1934, 96. Dans le *Mistère de la Passion* de J. MICHEL (éd. O. JODOGNE, Gembloux 1959, 131), Pasiphee tient à Marie-Madeleine un miroir dans lequel celle-ci se regarde. Je dois cette référence à J. COUCHMAN.

Mandeville, on apprend que sur l'île de Lango, il y a une grotte célèbre où entre un jeune homme qui y voit

«a damysel þat kombed hire hede and lokede in a myroure (...) and he trowede þat sche hadde ben a commoun þat dwelled þere to resceyve men»³⁵.

35. Ed. P. HAMELIUS, *Mandeville's Travels*, Londres 1919 (Early English Text Society, OS 153) I, 15.

36. Ce détail a été publié par R.H. MARIGNISSEN et coll., *Jérôme Bosch*, Bruxelles 1972, pl. 138.

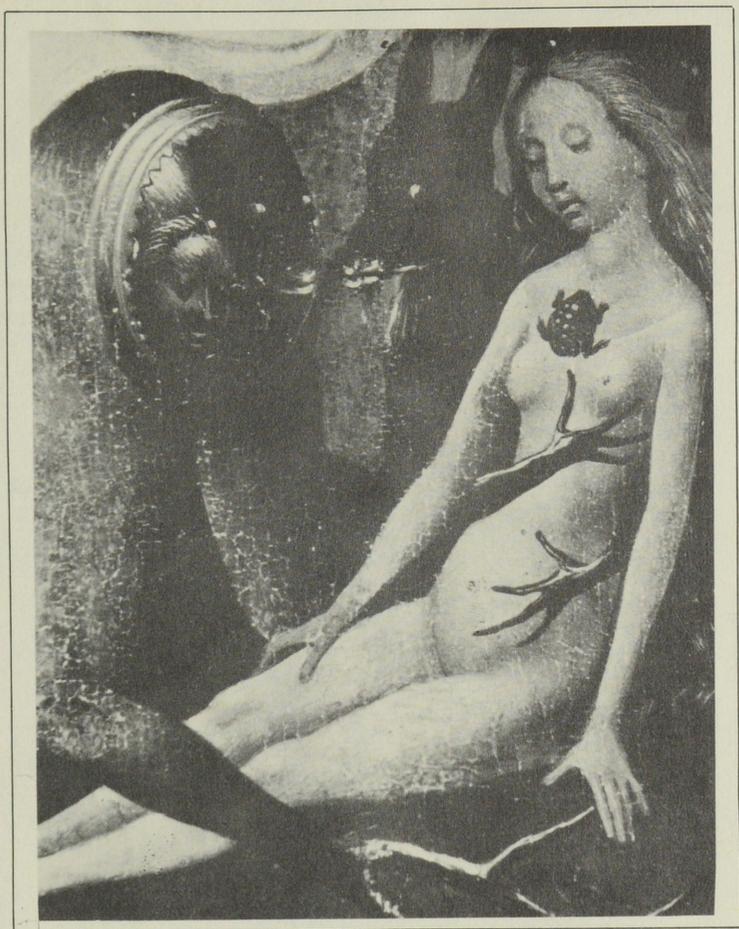
Le miroir de la courtisane reçoit un traitement particulièrement original dans une image (fig. 10) du triptyque du *Jardin des Plaisirs* de Jérôme Bosch³⁶. Ici le miroir reflète à la fois l'âne et la courtisane, et fournit un commentaire ironique de sa vanité antérieure. De toute évidence, Bosch s'est inspiré directement ou indirectement du Chevalier de la Tour Landry, dont le *Livre pour l'enseignement de ses filles*, composé en 1370, racontait l'histoire cocasse d'une femme tellement vaniteuse que, s'étant admirée une fois de trop dans son miroir, elle y vit la croupe de Satan au lieu de son propre visage!³⁷

37. Édition du texte original par A. de MONTAIGLON, Paris 1854; trad. angl. de William CAXTON, *The Book of the Knight of the Tower*, c. xxx (éd. M.Y. OFFORD, dans EETS, SS 2, Londres 1971, 50). Je remercie Margaret C. SCHAUS pour cette référence.

38. Je dois cette photographie à l'obligeance de Anthony Cassell.

Dans un manuscrit florentin du *Corbaccio* de Boccace³⁸, on trouve cette scène (fig. 11) d'une femme se regardant dans un miroir tandis qu'elle désigne ou caresse son sexe. Cette femme, dépeinte avec une malice évidente, est beaucoup moins attrayante que toutes les autres que nous avons vues jusqu'ici. En fait cette miniature ne veut pas seulement illustrer la *Luxuria-Vanitas*, mais servir de mise en garde contre elle. Toute cette scène et son contexte nous fournissent un intéressant aperçu sur le thème du miroir de Vénus, en ajoutant l'idée d'une différence entre l'intérieur corrompu et l'extérieur attrayant, essentiellement la dialectique entre l'illusion et la réalité. Alors que les autres *Vénus-Luxuria* avaient un sens explicite, celle de Boccace est emblématique en ce qu'elle exige une explication.

Le *Corbaccio*, qu'un critique a récemment présenté, fort à propos, comme une sorte d'anti-*Vita Nuova*, raconte l'histoire d'un jeune amant délaissé qui rencontre en rêve le vieil époux décédé de sa bien-aimée. Le mari engage la conversation et, s'appuyant sur sa longue intimité avec la femme, entreprend d'éclairer le jeune amant sur les habitudes et les aspects physiques les moins charmants de la dame. Il faut citer en entier un des passages les plus célèbres de cette oeuvre, où la veuve est décrite faisant sa toilette devant son miroir. «Elle se levait très tôt, nous dit le mari, et appelait sa femme de chambre,



10. Une courtisane et son miroir (1475) J. Bosch, *Le Jardin des Plaisirs*

puis, quand celle-ci lui avait massé le visage, la gorge et le cou avec différentes pommades, (...) s'asoyant dans quelque coin de notre chambre, elle commençait par placer devant elle un miroir et parfois deux de façon à bien se voir de chaque côté et à savoir lequel rendait moins bien son apparence (...) Après s'être soigneusement peignée et avoir enroulé sa chevelure sur sa tête, (...) parsemant ses cheveux de petites fleurs, elle ornait sa tête comme elle avait parfois vu la queue d'un paon peinte avec des yeux; mais elle n'en fixait aucune sans consulter son miroir (...) Après cela, mouillant ses doigts avec sa langue, elle



11. Une veuve-Luxurieuse (c. 1400) Boccaccio, // *Corbaccio*

se bichonnait comme un chat, tantôt ici, tantôt là, remettant en place telle mèche de cheveux ou telle autre; et dès lors, elle se contemplait dans son miroir peut-être cinquante fois, parfois de face, parfois de profil, et il lui était très difficile de s'en détacher, tant elle était ravie de son propre spectacle³⁹.

Cette accumulation de clichés anti-féministes, qui culmine dans l'image de la queue du paon - symbole d'orgueil et de vanité au Moyen âge, développe l'artificialité de la toilette de la veuve en une véritable parodie de la *prima vera*. Que le mari doive révéler le «montage» de la surface vue par l'amant rehausse le

39. Passage traduit d'après la version anglaise de A.K. CASSELL, *Giovanni Boccaccio, « The Corbaccio »*, Urbana 1975, xxv et 44-45.

contraste entre l'apparence et la réalité, qui est partie intégrante de l'image du miroir à la fin du Moyen âge.

L'insistance avec laquelle Boccace associe la vanité de la veuve et le miroir confère invariablement à ce dernier un statut de symbole indépendant, dans ce passage. S'appuyant sur deux traditions disparates à propos du miroir, il les combine habilement. Les gens du Moyen âge, surtout à compter du XIII^e siècle, étaient fascinés par les propriétés des miroirs, comme en fait foi le discours de Nature dans le *Roman de la Rose*⁴⁰. Le terme *speculum* servait à plusieurs fins didactiques, parfois *in bono*, parfois *in malo*. En général, il servait de titre à des ouvrages d'instruction morale tels que le *Speculum humanae salvationis*, au sens qu'à lire l'oeuvre comme on regarde dans un miroir, on pouvait objectiver sa vie et la corriger. De toute évidence le «miroir» de Boccace est employé dans ce sens, comme si le jeune homme devait voir un avertissement dans l'image de la veuve à son miroir.

Toutefois un autre aspect du miroir est la similitude décevante qu'il présente. Saint Augustin avait noté dans ses *Soliloques*⁴¹ que non seulement l'oeil nous déçoit sur la réalité, mais que notre erreur est dédoublée lorsque nous regardons dans un miroir. L'image que nous percevons nous séduit avec son apparente vérité, alors qu'en fait elle est moins réelle encore que les choses temporelles qu'elle réfléchit. De ce point de vue, le miroir est un parfait symbole de l'évanescence et de la désillusion, en ce qu'il fait paraître durable l'image fugace des choses temporelles. C'est en ce sens précis qu'il intervient dans le *Roman de la Rose*, lorsque le Rêveur, émule de Narcisse, plonge le regard dans un étang dont la surface offre une image trompeuse⁴².

L'*Ovide moralisé* avait expliqué que la légende de Narcisse symbolise ceux qui s'abandonnent à des délices folles et insensées, ces hommes vains qui se voient réfléchés et qui se délectent dans les faux miroirs du monde⁴³. Fleming et Robertson ont montré comment une telle interprétation avait pu être présente dans l'esprit de l'auteur et des illustrateurs du *Roman de la Rose*⁴⁴.

Le symbolisme des surfaces trompeuses, avec ses touches de tentation séduisante, que nous avons décrites jusqu'ici, a conféré au miroir une richesse de

40. *Roman de la Rose*, v. 18014-166 (éd. F. LECOY, Paris 1965-70); voir aussi J. FRAPPIER, *Variations sur le thème du miroir*, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève, Cahiers de l'Association intern. des études françaises 11(1959), 139. Les prédicateurs affectionnaient l'image du miroir: le Pseudo-Rhaban Maur (Adam SCOT) parle des miroirs *in malo* comme «favores saecularium» (PL 112, 1050). Par ailleurs ALAIN de LILLE dans la *Summa de arte praedicatoria* assimile la nature humaine au triple miroir de la raison, de la passion et de la chair: la raison réfléchit correctement les choses, la passion les déforme et la chair les invertit (PL 210, 118).

41. AUGUSTIN, *Soliloquia* II, vi, 10-12 (PL 32, 889-891).

42. Sur le thème de Narcisse, voir FLEMING 95s.; L. VINGE, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund 1967; F. GOLDIN, *The Mirror of Narcissus*, Ithaca 1967, 22-68; G. FAVATI, *Il tema degli occhi come specchio*, dans *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Turin 1963, 1-13.

43. *Ovide moralisé* III, 1903-1964 (éd. C. de BOER, I(1915), 339-341).

44. FLEMING 95s.; D.W. ROBERTSON, Jr., *A Preface to Chaucer*, Princeton 1962, 93s.

sens considérable et lui a permis non seulement de se détacher de Vénus, mais aussi de s'adapter à une série de figures qui représentent les tentations de la chair et du monde. Parmi les créatures à qui on donne des miroirs dans l'art médiéval, on peut noter les sirènes, qui reviennent fréquemment dans les bestiaires, les sculptures d'église et les marginalia de manuscrits médiévaux⁴⁵. Nous sommes tous familiers avec l'histoire de la tentation de l'*Odyssee* d'Homère, dans laquelle Ulysse bouche les oreilles de son équipage et s'attache lui-même au mât afin de résister au chant des sirènes⁴⁶. Ces créatures sont souvent représentées dans l'art médiéval avec un peigne et un miroir, comme dans ce livre d'heures de la Bodleian Library d'Oxford (fig. 12), où le chant des sirènes représente spécifiquement la tentation sexuelle. En effet, c'est exactement ainsi que leur chant était interprété par les Pères de l'Église. Paulin de Nole, par exemple, dit que les êtres que les hommes appellent des sirènes sont en fait les attraites de la concupiscence; d'apparence ravissante, c'est la mort même que d'en jouir⁴⁷. Faut-il s'étonner, dès lors, de retrouver le miroir et le peigne parmi les attributs de ces sirènes qui attaquent et tuent les imprudents marins sur les mers du monde, dans cette miniature (fig. 13) tirée d'un manuscrit du *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival?

Le symbolisme moral des sirènes, aussi bien que leurs qualités décoratives, en firent un sujet populaire des marginalia de manuscrits. Un exemple typique, tiré d'un psautier de la Bodléienne d'Oxford (fig. 14) montre une femme tenant un peigne et un miroir; le dessin de sa partie inférieure émergeant d'un espace entre les lignes l'associe aux images précédentes de sirènes. En guise de commentaire ironique de son peigne et de son miroir et de suggestion quant à ce qu'elle a à offrir, il y a au-dessus d'elle un personnage qui joue de la cornemuse. Ces instruments étaient, de façon courante dans l'art médiéval, des symboles des plaisirs de la chair et, en particulier, du sexe masculin⁴⁸. On les retrouve souvent entre les mains des tentateurs, comme dans quelques exemples des encofrlements de la cathédrale d'Upsala. Sur une peinture de Sainte-Marie-Nouvelle, le joueur de cornemuse détourne le pèlerin de la Jérusalem céleste vers Babylone et ses tentations⁴⁹. Ainsi la présence conjointe du joueur de cornemuse et de la sirène, dans ce

45. Sur les sirènes, voir G. BENWELL et A. WAUGH, *Sea Enchantress. The Tale of the Mermaid and her Kin*, Londres 1961, et d'une façon plus détaillée E. FÄRAL, *La queue de poisson des Sirènes*, Romania 74 (1953), 433-506; I. D., *L'interprétation évhémériste des sirènes-courtsanes, jusqu'au XII^e siècle*, dans K. BOSL, *Gesellschaft, Kultur, Literatur. Beiträge L. Wallach gewidmet*, Stuttgart 1975, 33-48.

46. *Odyssee* I, 57s. Sur la «fortune» de cette histoire, voir H. RAHNER, *Greek Myths and Christian Mystery*, Londres 1963, 328-390.

47. PAULIN de NOLE, *Epistola XVI*, 7 (éd. W. HARTEL (CSEL 29) Vienne 1894, 121, lignes 18-22).

48. Cf. E. WINTERNITZ, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, New York 1967, ch. 4 et 10; voir *infra*, J. GAGNÉ, p. 90.

49. Cf. F. NORDSTROM, *Virtues and Vices on the 14th-Century Corbels in the Choir of Upsala Cathedral*, Upsala 1956, 95.



12. Sirène avec peigne et miroir (XIV^es.) *Livre d'heures*



13. Les sirènes musiciennes (c. 1400) R. de Fournival, *Le bestiaire d'amour*

tableau, renforce l'avertissement satirique servi au spectateur.

Lors de l'une de ses mutations les plus subtiles, le miroir de Vénus en vient à représenter la faculté même de tromper, attribuée à un personnage qui lui-même reprend plusieurs aspects de la Vénus *impudica*, soit la luxure, l'orgueil et la vanité. Il s'agit d'Oïseuse dans le *Roman de la Rose*. Cette dame que John Fleming, dans sa magistrale étude iconographique du poème, voit comme une «slightly pastoralized *Luxuria*»⁵⁰, est présentée comme une héroïne courtoise typique. C'est une jeune fille vêtue de vert, aux yeux gris comme ceux d'un faucon et qui porte sur ses cheveux une couronne de roses. Sa chevelure est joliment retenue par un riche peigne. Elle tient un miroir à la main, et d'après ses

50. FLEMING 73-80. La luxure représentée comme une dame courtoise au miroir apparaît à Notre-Dame, à Auxerre et à Lyon. Cf. M. AUBERT, *Les vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris (Corpus vitrearum Medii Aevi, France I)*, Paris 1959, pl. 2, discussion p. 34; C. PORÉE, *La cathédrale d'Auxerre*, Paris 1926, 80; L. BÉGULE, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon 1880, fig. 38, discussion p. 135-6.



14. Une sirène-Luxuria avec peigne et miroir (déb. XIV^es.) Psautier

vêtements il est évident qu'elle est peu habituée à travailler. Le Rêveur lui demande son nom et elle répond:

Je me faz, fet ele, Oiseuse
 Apeler a mes conaissanz.
 Rice fame sui et poissanz,
 S'ai d'une chose mout bon tens
 Que a nule rien je n'enten
 Qu'a moi jouer et solacier
 Et a moi pignier et trecier⁵¹.

La description d'Oiseuse, si conventionnelle d'une certaine façon, est en même temps pleine d'éléments qui auraient dû mettre le Rêveur ou tout lecteur médiéval en garde contre ses charmes. Je ne dirai rien du miroir et du peigne: leur sens est obvie. Mais nous serons bien avisés de noter quelques autres indices du caractère d'Oiseuse. D'abord, son nom l'identifie directement à Vénus-Luxuria. Depuis les *Remèdes à l'amour* d'Ovide, nous savons que «otia si tollas, periere Cupidinis arcus»⁵². Jean de Hauvilla dans son *Architrenius* appelle *Otia* la nourrice de Vénus⁵³, et Guido Faba dans sa *Summa de viciis et virtutibus* explique que «otia condecet tolere qui vult luxuriam removere»⁵⁴.

La robe verte d'Oiseuse offre un autre indice de son caractère: le vert était une couleur d'inconstance et d'infidélité, reliée à la succession des saisons⁵⁵. Nous ne sommes pas obligés, cependant, de fonder notre opinion d'Oiseuse sur sa robe seulement; son chapelet de roses nous en dit long à son sujet. Les rosés, on s'en souvient, sont les attributs de Vénus depuis Fulgence, qui les reliait directement à la luxure et à l'inconstance. «De même que la rose, écrivait-il, donne du plaisir mais est vite emportée dans le tourbillon des saisons, de même la luxure est-elle plaisante un moment, mais disparaît ensuite à jamais». Cette sorte de spéculation sur la rose fut vite transposée visuellement. Prudence dans la *Psychomachie* fait combattre *Luxuria* contre les vertus, non avec une lance, mais avec des pétales de roses⁵⁶. Et dans la version B du *Lumen Animae* (c. 1332), qui est une classification topique d'exemples tirés de l'histoire naturelle à l'usage des prédicateurs, il y a une section sur la lutte entre les péchés et les vertus.

51. *Roman de la Rose*, v. 580-586 (éd. LECOY).

52. *Remedia amoris*, v. 139.

53. JEAN de HAUVILLA, *Architrenius*, éd. T. WRIGHT (Rolls Series 59), Londres 1872, I, 252s.

54. Guido FABA, éd. V. PINI, dans *Quadrivium* 1(1957), 124. Voir E.H. KANTOROWICZ, *An «Autobiography» of Guido Faba*, *Mediaeval and Renaissance Studies* 1 (1941-3), 253-280.

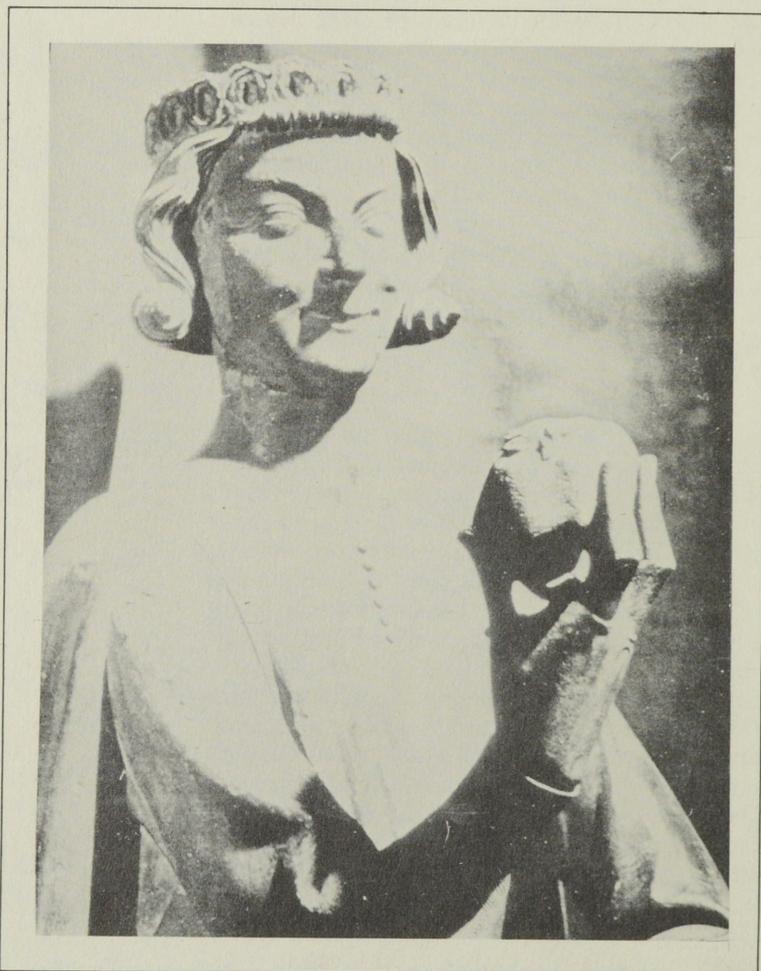
55. Cf. A. OTT, *Études sur les couleurs en vieux français*, Paris 1899, 136s.

56. *Psychomachia* 323-331 (éd. H.J. THOMSON, Londres 1949, I, 300-302).

57. *Lumen animae*, ms. Ohio State Univ. Libr., Lat. 3, f. 171v. Sur cette oeuvre, cf. M.A. et R.H. ROUSE, *The Texts called «Lumen animae»*, *Archivum Fratrum Praedicatorum* 41(1971), 5-113.

Son auteur dit bien: «*Luxuria est secundus apparator, qui sedit super ursum ... caput coronatur rosis*»⁵⁷. Enfin, le rapport entre la couronne de roses d'Oiseuse et la tentation dangereuse des innocents trouve son équivalent graphique dans la statue bien connue du Tentateur de Strasbourg (fig. 15), qui offre une pomme aux vierges folles et porte une couronne de roses. De face, c'est un jeune homme de belle apparence; de dos, il est couvert de crapauds et de serpents, symboles conventionnels de la lubricité dans l'art roman⁵⁸ (fig. 16).

15. Le Tentateur des Vierges folles (fin XIII^e s.) Cathédrale de Strasbourg





16. Le Tentateur, vu de dos

Deux miniatures typiques, issues de manuscrits différents du *Roman de la Rose*, nous font voir Oiseuse avec les yeux d'un lecteur du Moyen âge. Dans un manuscrit de la Bodléienne, *e Museo 65* (fig. 17), la dame couronnée de roses, invite le Rêveur dans le jardin. L'artiste a habilement capté le reflet de ses yeux dans le miroir, nous indiquant par là comment le Rêveur insouciant est attiré vers les vanités du monde temporel par le sens de la vue. Une scène semblable dans un autre manuscrit de la Bodléienne (fig. 18) illustre ce qui semble être la réponse du peintre lui-même à Oiseuse car il peint le Rêveur dans un mouvement de recul face à des offes qu'il soupçonne et craint.

58. Sur le Tentateur de Strasbourg, voir V. BEYER, *La sculpture médiévale du musée de l'Oeuvre Notre Dame, Catalogue*, Strasbourg 1968, 30, n°137, et G. MÜNZEL, *Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters*, Freiburg 1955, 105-127. Le portail central de St-Pierre de Moissac (XII^e siècle) montre une Luxure dont les seins et le ventre sont mangés par des serpents et des crapauds; un diable à ses côtés tient un crapaud dans la main gauche; sur ce thème, voir R. CORNIL-LEAU, *Le crapaud, bête fabuleuse*, Aesculape 1940, 64.



17. Oiseuse (c. 1380) *Roman de la Rose*

D'Oiseuse, on peut présumer que le miroir passa aux mains d'une autre figure illustrant la corruption et la destruction: la Grande Prostituée de l'Apocalypse. Et puisqu'elle figure au programme de la fin des temps, il convient peut-être de terminer avec elle notre étude. Selon la tradition, cette femme «était vêtue de pourpre et d'écarlate, étincelait d'or, de pierreries et de perles; elle tenait à la main une coupe en or» et «sur son front un nom était inscrit: 'Babylone la Grande, mère des répugnantes prostituées de la terre'» (*Apoc.* 17,2-3). Cette femme troublante fut très tôt associée à la femme étrange du Livre des Proverbes, aux lèvres



18. Oiseuse (c. 1400) *Roman de la Rose*

douces comme le miel, et en vint à représenter la sexualité féminine et ses implications destructrices au plan eschatologique. D'une certaine façon, la Grande Prostituée, surtout selon la version de Dante dans la grande «processio mistica» du *Purgatoire*, est donc l'ultime christianisation de Vénus.

Il est tout de même étonnant de la retrouver (fig. 19) dans la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers⁵⁹. Comme dans de nombreuses représentations de l'Apocalypse, on a peint Jean l'Évangéliste en train d'observer les événements de sa vision et de recevoir les instructions d'un ange. Le calice, les bijoux et la robe écarlate de la Prostituée ont disparu, mais à leur place, il y a un peigne et un miroir tout aussi significatifs, et une figure en partie dévêtue dont les antécédents devraient être à présent connus.

Notre étude de l'iconographie du miroir de Vénus au Moyen âge nous a conduits de la simple déesse de l'Olympe et de la figure astrologique à travers une série de mutations qui incarnent la lubricité ou la libido, et ceci grâce aux bons soins des moralistes chrétiens.

59. Sur cette tapisserie, voir J. LURCAT et J. LEVRON, *L'Apocalypse d'Angers*, Angers 1955, pl. 68.

L'emblème le plus constant de la déesse, le miroir, est passé entre les mains de tant de personnages différents qu'il ne dénote plus tant l'identité que la duplicité de celle qui le tient — qu'elle soit courtisane, veuve lubrique, sirène, ou la dame de «l'amour courtois». Le miroir de Vénus, apparemment, reflète la beauté de l'apparence extérieure tout en dévoilant un intérieur corrompu et destructeur.

Nous avons donc pu voir dans ces miniatures ce qui pourrait être qualifié de déchéance complète, de la splendeur olympienne jusqu'à la disgrâce apocalyptique. La déesse originelle a pratiquement disparu, tandis que ses qualités et ses attributs ont été dispersés dans une gamme variée d'exemples moraux. Tout de même, pour ne pas désespérer du sort que Vénus a subi aux mains de commentateurs misogynes, rappelons-nous qu'elle réapparaîtra indemne à la Renaissance et servira de sujet à plusieurs magnifiques peintures érotiques. Et son miroir — si cher au moraliste médiéval — continuera de charmer ses admirateurs pour les siècles à venir.



19. La Prostituée de Babylone comme Vénus-Luxuria (c. 1380)
Angers, Tapisserie de l'Apocalypse

V.
L'érotisme dans la musique médiévale*

Jean Gagné

*Sigles utilisés:

BRETON

G. **BRETON**, *La chanson satirique, de Charlemagne à Charles de Gaulle*, Paris 1967.

GERBERT

M. **GERBERT**, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Saint-Blaise 1784, 3 vols.

HAMMERSTEIN

R. **HAMMERSTEIN**, *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Berne-Munich 1974.

LOUIS

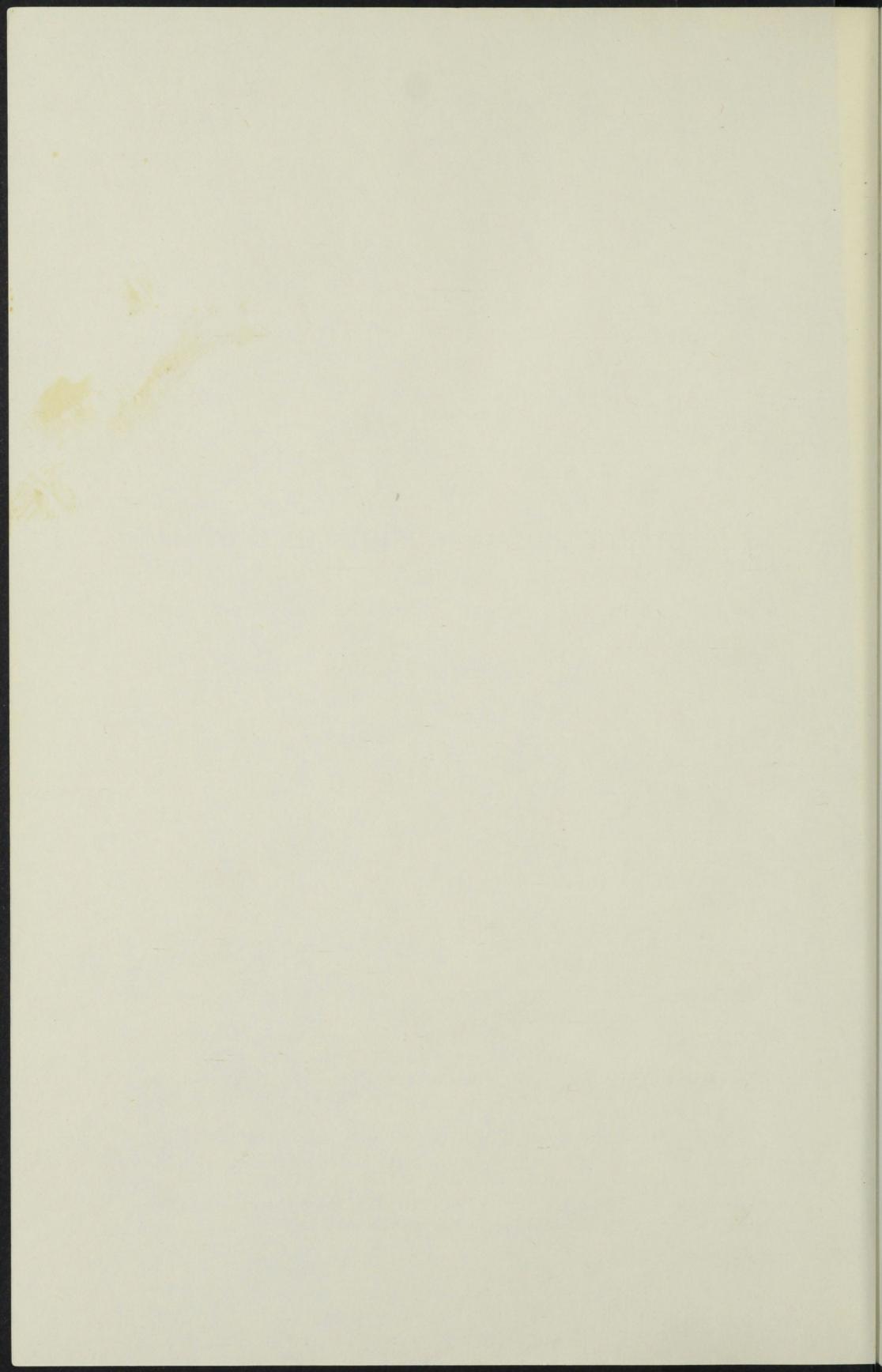
A.L. **LOUIS**, *Le folklore et la danse*, Paris 1963.

PC

A. **PILLET** et H. **CARSTENS**, *Bibliographie der troubadours*, Halle 1933.

WINTERNITZ

E. **WINTERNITZ**, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, New York 1967.



Un mariage heureux

Tant de témoignages d'un lien étroit entre érotisme et musique ont été notés, qui appartiennent aux temps anciens, aux temps modernes, aux civilisations grecque et romaine, à la Renaissance, qu'on ne voit pas comment le Moyen âge échapperait à ce que tant d'indices nous portent à considérer comme une constante de toutes les civilisations et de toutes les époques, y compris la nôtre. Au fait, le lien se présente comme un des plus naturels si l'on pense, par exemple, à l'association spontanée du rythme et de la sensation kinesthésique, au rôle constant des chansons et de la danse dans les fêtes ou à l'abondance des chansons paillardes.

Si l'érotisme et la musique ont de tout temps fait bon mariage, il importe de scruter une époque qui a tant produit et qui nous a tant laissé en musique.

Des pistes à explorer

À l'aide d'exemples, je me propose de décrire très brièvement quelques avenues de recherche qui m'ont paru prometteuses. Ces exemples sont empruntés aux mises en garde à l'endroit de la musique ou des musiciens, à l'exaltation des pouvoirs de la musique, au symbolisme des instruments de musique, à la danse,

aux genres musicaux, en particulier aux chansons, au théâtre et à l'écriture musicale.

Cette liste, bien sûr, n'est pas exhaustive, et la division des domaines d'emprunt est aléatoire en grande partie. Beaucoup d'autres modes de présentation pourraient être choisis, sinon mieux justifiés. Il m'a seulement semblé que le point était secondaire au moment d'aborder un thème aussi peu traité encore, du moins avec l'ampleur du sujet qui m'a été assigné.

Musique et lubricité

On a exalté au Moyen âge les bienfaits de la musique, son apport au culte et au progrès spirituel. On a aussi dénoncé la musique ou certaines formes de musique et les musiciens pour leurs contributions aux moeurs dépravées. Comme Stace et Martial, comme Jean Chrysostome, Basile, Théodose, Grégoire de Nazianze et comme bien d'autres pères de l'Église, on a commenté les pas tentateurs et les gestes lascifs des danseuses et on a exhorté à délaisser les danses dissolues de la païenne Salomé.

Il semble assez répandu, à divers paliers d'autorité, ce langage du roi Childebert:

Nous défendons aussi les désordres qui se commettent pendant la nuit, à la veille des fêtes, même celles de Pâques et de Noël, veillées où l'on ne s'occupe qu'à chanter, à boire et s'enivrer et où on se livre à d'autres débauches. Que cessent leur pratique qui offense Dieu les femmes qui, le jour du dimanche, parcourent les campagnes en dansant¹.

ou de saint Eloi, au VII^e siècle:

Que nul chrétien ne s'adonne aux femmes impudiques et ne cède à leur chant de sirène, parce que ce sont des oeuvres diaboliques².

ou d'un auteur du XII^e siècle, à propos de la femme qui prélude à la danse et «chante avant»: c'est l'

appeau du diable, car la ronde est un cercle dont le centre est le diable et où tous tournent à gauche parce que tous tendent vers la mort éternelle³.

1. Extrait des *Capitularia Baluzii*, cité et traduit dans LOUIS 155.

2. *Vita* de s. Eloi par s. Ouen (dans LOUIS 54).

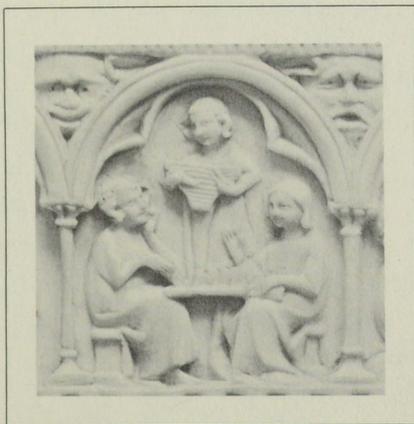
3. LOUIS 53. Voir HAMMERSTEIN 47.

Ovide, dans les conseils qu'il donne à ceux qui veulent cesser d'aimer, conseillait de fuir la mollesse engendrée par les instruments de musique joués au théâtre (*Remedia amoris* 751-4); ce conseil a été longuement glosé et «modernisé» au XIV^e siècle, dans les *Échecs amoureux*:

...on ne doit pour quelque chose
aler es places ne es lieux,
ou les josnez gens font leurs jeux
et leurs festez et leurs caroles
pour oir leurs vaines paroles,
leurs instrumens et leurs chanchons,
pour ce que la noise et li sons
des melodieux instrumens
font esmouvoir les sentemens
dez josnez amoureux jolis
et les attrayent a delis,
qui legierement les affolent.
Les chanchonz aussy, qui la volent,
qui sont de materes joyeuses,
les voix doulces et gracieuses,
les tours et les manieres belles
des damez et dez damoiselles
et des josnes gens, qui la chantent,
les cuers decoipvent et enchantent
et leur ramentoivent souvent
ce, qui estoit baillié au vent
et oublyé par aventure,
s'en croist l'amoureuse pointure⁴.

4. Ed. G. KÖRTING, *Altfranzösische Uebersetzung der «Remedia amoris» des Ovid*, Leipzig 1871, 69-70.

20. Les «échecs d'amour» au son du psaltérion (XIV^e s.)
Détail d'un peigne d'ivoire



Bien sûr, ce sont les actes lubriques auxquels conduisent le chant ou la danse qui sont d'abord dénoncés ou condamnés, mais les auteurs des mises en garde et des interdits reconnaissent de ce fait que des liaisons étroites existaient dans la pratique entre la musique et la sensualité, entre la musique et le sexe, entre la musique et les actes amoureux qui nourrissent la débauche. À cet égard, il est intéressant de reproduire deux rubriques du manuscrit de Dresde des *Échecs amoureux*:

304. encore de ce (du mariage) en comparant l'amitié en nature de homme et de femme a son de musique.

307. encore de ce (du mariage) et monstre comment le amitié de mariaige comprend en soy toutez les manieres d'amour qui pevent estre⁵.

5. *Ibidem* 88. Ce manuscrit a été détruit durant la dernière guerre, et le second manuscrit connu des *Échecs* ne donne pas le texte de ce passage.

Théorie versus pratique

Beaucoup de théoriciens consacrent un chapitre ou une partie de chapitre aux pouvoirs ou à l'utilité de la musique. On y trouve plusieurs indications pertinentes, car elles soulignent non seulement les pouvoirs de la musique de convertir les coeurs vers le bien ou vers le mal, mais plus précisément encore ses aptitudes à émouvoir, à exciter ou à apaiser la sensualité et les passions, à faire jaillir l'amour et à servir de catalyseur à la luxure. Voilà que plusieurs facettes de l'érotisme trouvent à s'exprimer dans un discours à longue portée sur la musique.

Ainsi, Guido affirme:

Alius quidam citharae suavitate in tantam libidinem incitatus ut cubiculum puellae quaereret effringere dementatus: moxque citharoedo mutante modum voluptatis penitentia ductum recessisse confusum⁶.

6. *Micrologus*, dans GERBERT II, 14.

Aegidius Zamora:

(Musica) affectus provocat, sensus praeparat... est cordis laetificativa, amoris excitativa et inflammativa, passionum expressiva... aetatis et sexus discretiva⁷.

7. *Ars musica*, dans GERBERT II, 373.

Et un autre théoricien:

Est enim quaedam species cantilena, qua luxuria effugatur, et est alia, qua luxuria provocatur⁸.

8. *Tractatus de musica*, dans GERBERT III.

Ces auteurs s'inspirent certainement des *Etymologiae* et renchérissent sur les propos d'Isidore:

Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus...

Sed et quidquid loquimur, vel intrinsicus venarum pulsibus commovemur, per musicos rythmos harmoniae virtutibus probatur esse sociatum⁹.

9. *Etymologiae* III, 17.

Mais, à plusieurs siècles de distance, les théoriciens sont de bons témoins d'une conviction profonde: la musique est dotée de pouvoirs sensuels et érotiques; elle nourrit l'amour, la volupté et la luxure; elle peut être en quelque sorte effet et cause des passions amoureuses ou aliment et visage de l'érotisme.

Instrument de musique ou d'amour?

Je ne puis plus jouer de l'instrument
Duquel les femmes ont grant joie¹⁰.

10. M. SCHWOB, *Le Par-nasse satyrique du XV^e siècle*, Paris 1905, 141.

Ainsi, les mots et les choses fournissent parfois, à l'improviste, des images colorées. Lorsque ces images s'imposent, pour quelque raison que ce soit, elles deviennent un bien commun où l'on puise spontanément, comme aux symboles naturels. Les instruments de musique au Moyen âge, leur usage et leur description, ont ainsi alimenté un symbolisme érotique qui apparaît comme un bien commun du Moyen âge et dont l'importance ne devrait pas être sous-estimée si on en juge par la carrière frappante de certains instruments typiques et fort répandus, surtout dans le bas Moyen âge.

Pour aborder cette piste, il est utile de rappeler deux choses.

a) D'une part, la taxinomie des instruments de musique à la fois la plus générale et la plus répandue au Moyen âge est double. Elle distingue les instruments «hauts», ceux qui jouent fort, des instruments «bas», les doux, et, du même coup, les instruments à vent, généralement forts, des instruments à cordes, généralement doux¹¹.

11. Voir E.A. BOWLES, *Haut and Bas: the Grouping of Musical Instruments in the Middle Ages*, *Musica disciplina* 8(1954), 115-140; IDEM, *Musical Instruments at the Medieval Banquet*, *Revue belge de musicologie* 12(1958), 41-51.

C'est cette taxinomie qu'Isidore de Séville véhicule avec le mythe des Sirènes et que l'on retrouve, en particulier, dans le *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival ou dans les illustrations des manuscrits¹².

Déjà, cette taxinomie pourrait facilement servir à l'expression de l'érotisme, tout comme son association aux sirènes, dont on sait par ailleurs l'importance comme symbole de la luxure.

b) D'autre part, les instruments à vent, selon une interprétation répandue des mythes d'Apollon et de Pan ou d'Apollon et de Marsyas, ont été en quelque sorte maudits et condamnés comme les bas attraités de l'homme ou de la femme; à l'inverse des instruments à cordes, dont la douceur et le timbre mélodieux convertissent et élèvent l'âme, les instruments à vent, par leur bruit et leur violence, agitent les passions et attachent les humains à la terre sinon aux enfers.

21. Sirène musicienne (XIII^es.)

L'instrument est une maxillaire inférieure (!) avec des crotales servant d'archet.



13. Voir WINTERNITZ 152.

14. Voir J.B. FRIEDMAN, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge, 1970, 80-82.

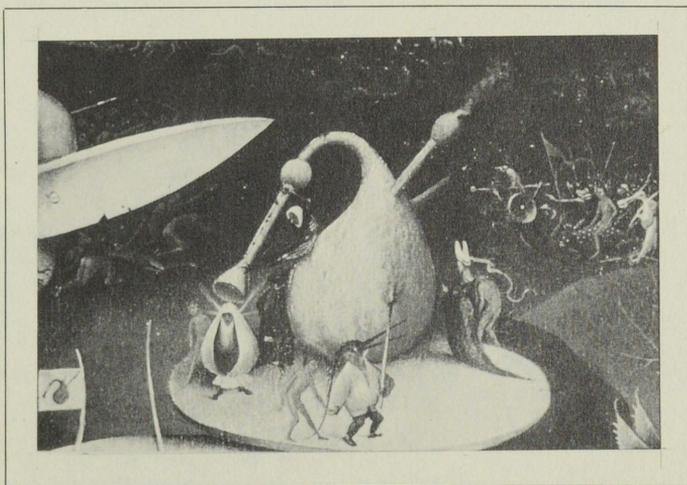
Cette interprétation traditionnelle, déjà dans les œuvres de Platon et d'Aristote¹³, était renforcée par une tradition philosophique selon laquelle l'âme humaine était faite de souffle et de cordes vibrantes capables de faire écho aux sollicitations si opposées des instruments à vent et des instruments à cordes, du spirituel et du charnel¹⁴. Il faut souvent se référer à cette interprétation et à cette tradition pour comprendre en partie la force de certaines expressions ou de certaines images du Moyen âge, même si l'on ne s'en est manifestement pas tenu à une distinction aussi rigoureuse entre les instruments à vent et les instruments à cordes pour trouver prétexte au discours érotique. Les cordes frottées, pincées, frappées, la musique douce et lascive, pouvaient aussi, à leur façon, fournir de bonnes occasions d'entretenir des images érotiques. En cette matière, faut-il d'ailleurs se surprendre qu'on puisse ou veuille faire feu de tout bois!

Quoi qu'il en soit du rôle précis de la taxinomie et de l'interprétation des mythes, il accompagne l'image érotique que l'instrument lui-même peut engendrer, par sa forme, par sa facture, par sa manipulation, par ses sons.

Ainsi en va-t-il de la cornemuse. Cet instrument ancien, on le sait, était fort répandu dans l'Europe de l'Ouest au Moyen âge et servait aux fêtes rustiques, aux mariages, aux danses, aux funérailles, pour ne mentionner que ces occasions. Il évoque, par sa forme et ses parties, les organes génitaux mâles; il appartient aux « vents » et aux instruments hauts. Il ne faut pas se surprendre que des marginalia lui accordent une place lorsqu'il s'agit de luxure. Il ne faut pas se surprendre que l'instrument, couleur chair, occupe la place centrale de l'*Enfer* de Bosch, d'ailleurs littéralement pavé d'instruments de musique; l'instrument y joue le rôle du « mai » dans les danses du même nom. Un tel symbole phallique, dont l'emprunt au monde de la musique souligne le caractère érotique, se prêtait admirablement au symbolisme de la luxure. C'est sans doute tout naturellement que Chaucer a confié la cornemuse au meunier comme un symbole de la luxure, et que les peintres de la Renaissance ont songé à mettre la cornemuse dans les mains d'Athéna et de Marsyas¹⁵.

15. Voir E.A. BLOCK, *Chaucer's Millers and their Bagpipes*, *Speculum* 29(1954), 239-243; J.B. FRIEDMAN, *supra*, fig. 14; HAMMERSTEIN, planches 18, 93f, 154, 157-159, 164, 168, 169, 173, 175, 178, 183, 191, 192, 194; WINTERNITZ 150-165.

22. La cornemuse comme oriflamme de l'enfer (1475)
J. Bosch, *Le Jardin des Plaisirs*



23. La ronde des damnés autour de la cornemuse (1475)
J. Bosch, *Le Jardin des Plaisirs*

16. Voir WINTERNITZ, planches 6a, 7-10, 11a, 21c, 90.

17. *Après d'un jolys bouquet*, dans G. PARIS, *Chansons du XV^e siècle*, Paris 1875, 11; cf. HAMMERSTEIN, planche 62.

18. Cf. BRETON 37.

19. Cf. BRETON 39.

La flûte et les instruments d'apparence semblable (flageolet, galoubet, bâtons, archets...) seront à la Renaissance des symboles érotiques classiques, souvent dans les mains des femmes¹⁶. Il est vraisemblable qu'ils l'ont été aussi au Moyen âge et que les exemples tardifs connus constituent l'aboutissement naturel d'un symbolisme spontanément accepté et reconnu.

Le dernier couplet d'une chanson du XV^e siècle, rééditée par Gaston Paris, donne une bonne idée de l'utilisation du symbole:

Robin feist tant par son plet
Et par sa belle manière
Qu'il joua du flajollet,
Et aussy feist la bergère¹⁷.

Un dessin illustre aussi ces propos¹⁸. (fig. 24).

De même, une gravure sur bois imprimée à Strasbourg, aussi au XV^e siècle, et destinée à dénoncer les moeurs dissolues, associe étroitement une scène de relations amoureuses au galoubet et au tabor¹⁹(fig. 25).

Peut-être cette paire galoubet-tabor ou flûte-tambourin constitue-t-elle un symbole de la relation amoureuse accompagnant la noce ou la description des noces ou des fêtes joyeuses. On la retrouve en tout cas dans plusieurs descriptions comme les suivantes, qu'on peut lire chez Colin Muset:

En mai, quant li rossignolez
Chante cler ou vert boissonet,
Lors m'estuet faire un flajolet,
Si le ferai d'un saucelet,
Qu'il m'estuet d'amors flajoler...

De toute joie m'est bel,
Et quant j'oi lou flaihtel
Soneir avec la tabor,
Damoiselles et donzel
Chantent et font grant rivel²⁰.

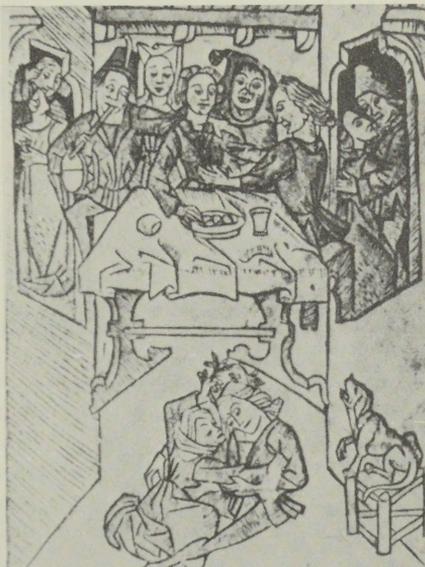
20. Ed. J. BÉDIER, Paris 1938, 5 et 18. Le couple fréquent galoubet-tabor est à rapprocher de plusieurs couples semblables, dans lesquels la corne, la trompette, la flûte ou un autre instrument accompagne tambour ou tambourin; voir HAMMERSTEIN, planches 10, 12, 14, 16, 35, 64, 74, 75, 111 (associé à la cornemuse), 161.

Un proverbe médiéval bien connu, «ce qui vient de la flûte s'en retourne au tambour», semble avoir été surtout interprété en sens érotique, par le fait que ces deux instruments, comme le galoubet et le tabor en-

24. Scène de bains (1491)
Le Calendrier des Bergiers



25. Repas, au son du galoubet et du tabor (1491)
Le Calendrier des Bergiers



core aujourd'hui en Provence, étaient souvent joués par une même personne. Témoin cette devinette inspirée du proverbe:

Q. En quel temps est ung con plus joyeux?
R. Quant il a la fleute au bec et le tambourin
au cul²¹.

21. Recueil cité *infra*, p. 165.

Une sorte de tambour espagnol de l'époque, le zambomba (sanbomba, simbomba, ximbomba, zabumba), a dû servir, à lui seul, à illustrer clairement ce que le galoubet et le tabor nous paraît signifier. Ce tambour, en effet, est caractérisé par une peau tendue et percée, traversée en son milieu par un bâton, dont l'agitation et le frottement sur la peau tendue produisent un halètement sonore²².

22. Voir S. MARCUSE, *Musical Instruments, A Comprehensive Dictionary*, Londres 1966, 597.

Et puisque l'occasion nous en est fournie par le nom de ce tambour, mentionnons le *pommer* (chalémie, bombarde...), un hautbois à pirouette apparaissant fréquemment dans l'iconographie médiévale et sans doute associé au symbolisme de la flûte et des instruments semblables en apparence. Son nom comporte aussi le son «pom», une de ces syllabes universelles, désignant une forme ronde et creuse, qui sert d'onomatopée dans plusieurs chansons, dont la suivante, provenant du chansonnier de L.B. Heer de Glarus (ca 1510):

Venit, venit
Tritulare, Philomena
Pom, pom, pom.
E, y, a, pom! Volo pom! Nolo pom!
Tritulare, Philomena
Pom, pom, pom!²³.

23. Le symbolisme s'appuie ici sur deux expressions populaires *dreschen* (tritulare) et *vögel'n* (*Philomena*, oiseau). Et la chalémie (*pommer*), comme on sait, occupe une place importante dans l'Enfer de BOSCH.

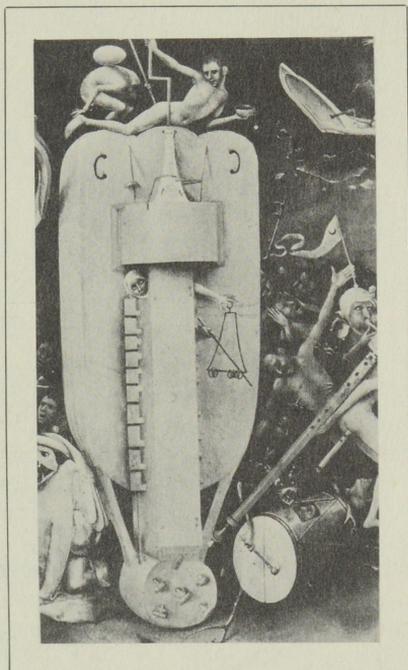
La cloche, dans l'*Enfer* de Bosch, est associée aux scènes lubriques. Les membres inférieurs qui remplacent le gong indiquent un peu la nature du symbole: la cloche, comme la cornemuse, comme la vielle à roue, comme le couteau, est un symbole phallique. Une devinette, tirée d'un vaste recueil dont les sources semblent s'étaler sur plusieurs siècles, confie à la cloche une valeur symbolique toute prochaine:

D. Quel est le meilleur et le plus habille
coustre (= sacristain) que l'on trouve?

R. C'est le con, car a (= avec) une corde il fait sonner deux cloches²⁴.

24. Recueil cité *infra*, p. 165.

26. La vielle à roue comme emblème phallique (1475)
J. Bosch, *Le Jardin des Plaisirs*



Le saqueboute, bien qu'apparu tardivement, semble-t-il, par son nom et par son fonctionnement, se prêtait facilement au symbolisme érotique. Le jeu de va-et-vient de la coulisse, tout comme l'allusion à tirer (*saquier*) et pousser (*bouter*) illustrent trop bien le jeu amoureux pour qu'on n'ait pas exploité l'image provenant de cet instrument haut par excellence, que Gargantua eut soin d'apprendre (*Gargantua*, ch. 23). Ainsi:

L'ung vous boute, l'autre vous saque
Et vous tombez comme une vauque

...

Vous dansez à la boute saque
Je n'ai plus de vous aymer faim²⁵.

25. M. SCHWOB, *ouvrage cité*, 205.

26. VIOLLET le DUC, *Ancien théâtre français*, 243.

Le même jeu de mots se retrouve aussi dans le théâtre comique du XV^e siècle²⁶.

Dans la célèbre chanson de Loyset Compère *Nous sommes de l'ordre de Saint-Babouin*, ce sont les trompettes, clairons et tambourins, qui symbolisent le sommet et la fin des joyeuses fêtes nocturnes dans les draps blancs:

A nostre coucher
Nous aurons blans draps,
Et la belle fille

Entre nos deux bras,
Les tetins poignans,
La mote du con,

Et don don don,
Et voylà la vie
*Que nous demandon*²⁷.

27. Musique dans l'*Odhecaton A*, éd. H. HEWITT et I. POPE 1942, 147 et 299-301; paroles dans B. JEFFERY, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, Londres 1971, 125.

Le symbolisme érotique des instruments bas, nombreux dans l'*Enfer* de Bosch, paraît plus obscur, sans qu'on puisse en rendre responsable le mauvais sort attaché aux instruments hauts. Peut-être ne s'agit-il que d'un retard dans le repérage des exemples vraiment significatifs. Car on possède déjà plusieurs indications selon lesquelles la catégorie des instruments bas et certains d'entre eux ont dû être associés aux activités amoureuses et ont pu servir de symboles proprement érotiques.

Une chanson extraite des *Carmina Burana* accorde bonne place à la harpe, au psaltérion et à la *lyra*:

J'étais une enfant belle et bonne
quand vierge encore j'étais en fleur
tout le monde me louangeait
je plaisais à tous

. . .

«Voici un beau tilleul
non loin du chemin
j'y ai laissé ma harpe
mon psaltérion et ma lyre»

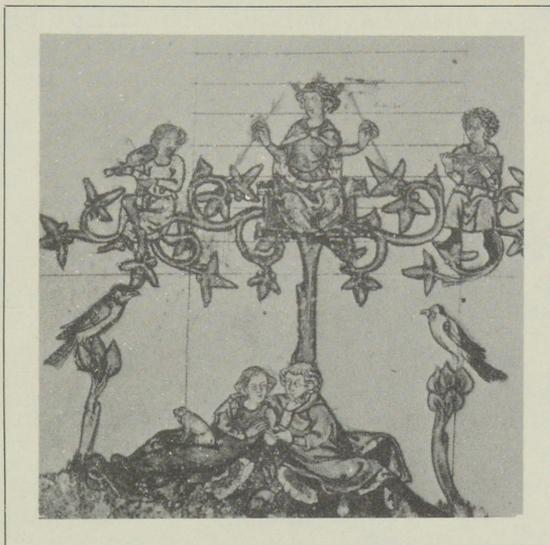
Comme il arrivait au tilleul
Il dit «asseyons-nous»
l'amour le pressait fortement -
«faisons un jeu»

Il saisit mon corps blanc
non sans crainte
et dit «je te rends femme,
douce est ta bouche».

Il souleva ma chemisette
et quand mon corps fut dénudé
il entra soudain dans mon petit château
poignard dressé...²⁸

28. CB 185.

27. Apparition du dieu d'amour, accompagné du psaltérion et de la vielle (c. 1300)
Heures de Maestericht



Au moment où Philippe le Bon se rend au couronnement de Louis XI à Reims (août 1461), la *Chronique scandaleuse* note:

Et, ung peu avant dedens ladictte ville, estoient à la fontaine du Ponçeau hommes et femmes sauvages, qui se combatoient et faisoient plusieurs contenance. Et si y avoit encores trois bien belles filles, faisans personnage de seraines, toutes nues, et leur veoit on le beau tetin droit, separé, rond et dur, qui estoit chose bien plaisant, et disoient de petit motetz et bergerettes; et près d'eulx jouoient plusieurs bas instrumens qui rendoient de grandes melodies²⁹.

29. *Journal de Jean de Roye connu sous le nom de Chronique scandaleuse*, éd. B. de MANDOT, Paris I (1884), 27 ss. Les instruments bas sont aussi explicitement mentionnés dans un des *Arrêts d'amour* de MARTIAL D'AUVERGNE, éd. J. RYCHNER, Paris 1951, 93-97.

Mais en voilà assez, croyons-nous, pour affirmer que le symbolisme érotique des instruments de musique n'est pas un élément négligeable. Il est manifeste qu'on s'est plu à trouver dans des instruments de musique des images d'organes génitaux et de jeux amoureux, avec cette même facilité dont on avait déjà fait preuve lorsque l'on rattachait des instruments de musique à quelque élément du corps humain; lorsque Raban Maur, à la suite d'Amalaire et de s. Augustin, comparait les cymbales aux lèvres humaines³⁰; lorsque le sistre était réservé aux femmes, sous prétexte qu'il avait été inventé par Isis³¹; lorsque telle ou telle sorte de cor était décrit comme un *coradoiz*, ou lorsque le tambour était réputé signifier la mortification de la chair³².

30. Voir T. GEROLD, *Les Pères de l'Église et la musique*, Paris 1931, 178.

31. Voir ISIDORE, *Etymologiae* III, 2.

32. Voir HAMMERSTEIN 29-31.



28. Flûte et harpe devant le pavillon de Luxure
J. Bosch, *Les sept péchés capitaux*

Danse et théâtre

Dans le *Jeu de Robin et Marion*, les amoureux, qui resteront des amoureux-types pendant plusieurs siècles, célèbrent leur victoire par la danse. Robin insiste pour baler et mener la tresque «tant par devant que derrière».

Qu'il puisse s'agir d'une parodie du jeu d'amour paraîtra moins audacieux après la lecture d'une ballade d'Eustache Deschamps:

Marion, entendez a mi:
 Je vous aim plus que creature,
 Et pour ce d'umble cuer vous pri
 Qu'au dessoubz de vostre sainture
 Me laissez de la *turlure*
 Et de ma *chevrette jouer*.
 La vous aprandray a *dancer*
 Au *coursault*, et faire mains *tours*.
 — Robin, je n'y sçaroie aler:
 Doit on ainsi parler d'amours?

— Ouil; et encores vous di
 Que *chanter* par art de nature
 Vous feray, et *doubler* aussi;
 Je vous monstrey la *figure*
 Du *contrepoin*t, et la *mesure*
 Des *semibreves acorder*,
 De *faindre* la *voix*, de *monter*
 Et de *deschanter* a rebours.
 — Alez, qu'om vous puist estrangler!
 Doit on ainsi parler d'amour?

— Marion, qui scet cest art ci,
 On y prant douce nourreture,
 Aprenez la *fa* et le *mi*,
 Bien vous monstrey l'*escripture*
 Tant que vous n'arez jamais cure
 D'autre art sçavoir, fors de *compter*
Une, deux, les *temps mesurer*
 Et *fleureter* plus que le cours.
 — Merveilles vous oy recorder:
 Doit on ainsi parler d'amours?

Or m'aprenez, mon doulz ami,
 Cest art. — Lors l'atouche et *mesure*.
 Les tableaux de son livre ouvri;
 Sa plume y bouta roide et dure:
 Un po cria, mais elle endure;
 Et cilz li commence a *noter*:
Une, deux, la tierce doubler,
 Et se joint, car li *temps* fut cours,
 Disans, pour tel *chant* assembler:
 «Doit on ainsi parler d'amours?»

Marion, qui bien s'entendi,
 A *solfier* mist cuer et cure.
 Quant la douçour de l'art senti
 Qui du livre fist l'ouverture,

Elle pasma, et revint sure,
 Que Robin s'en vouloit aler.
 A deux bras le va acoler;
 La se fist recorder ses flours
 Et dist: «Plus ne vueil demander:
 «Doit on ainsi parler d'amours?»»

Envoi

Princes, tel art fait a loer
 Dont li enfant scevent ouvrir,
 Qui en sont maistres sur trois jours.
 Les vieulx ne le scevent monstrier;
 Pour ce leur seult on reprouver:
 Doit on ainsi parler d'amours?³³

33. E. DESCHAMPS, *Oeuvres complètes*, éd. QUEUX de SAINT-HILAIRE et G. RAYNAUD, Paris, VI (1889), 112-114.

Il ne faut guère être surpris de la violence de certaines dénonciations des danses lascives, impudiques et païennes, destinées seulement à stimuler les passions et l'amour débridé. Dans la danse, en effet, le mime, le jeu de scène et la rencontre des sexes (attestée dans les romans) pouvaient ajouter beaucoup aux caractères érotiques de la musique et des paroles. Les exemples à condamner ne manquaient pas au Moyen âge. Peut-être est-ce à Salomé ou à la belle Hérodiade qu'il faut attribuer la douteuse palme; elles sont bien souvent un symbole des danses érotiques qui engendrent les pires maux³⁴.

34. Voir HAMMERSTEIN 53s. et les illustrations 36-42.

Parmi les danses à caractère érotique, qui ont depuis pénétré divers folklores, mentionnons la danse de brigue et la danse de «mai». Cette dernière, en particulier, a fait l'objet de nombreuses recherches, dont on doit rappeler ici quelques points saillants.

Les fêtes de mai et du printemps, au Moyen âge, semblent prendre la relève des Florales consacrées à Vénus et des Korythalia consacrées à Artémis. Elles contribuèrent sans aucun doute à nourrir une abondante production musicale: les *reverdies*, les *kalendas maias* (*calendimaggio*), les *maieroles*, à laquelle la Renaissance sera très fidèle. Les danses de «mai» apparaissent comme un élément important de ces fêtes. Dans ce contexte, il faut croire que ces danses sont quasiment renées au Moyen âge pour être érotiques. On n'hésite donc pas à reconnaître un symbole phallique dans l'arbre ou dans le «mai» autour desquels se poursuit la danse, par les femmes à l'origine; ou à reconnaître dans la danse elle-même le

lieu d'activités érotiques, d'autant plus accentuées que se répandent la coutume de rapprocher les sexes dans la danse et la danse elle-même³⁵.

Une des descriptions les plus intéressantes à ce sujet se trouve dans le roman de *Flamenca*:

35. Voir LOUIS 51-71, 143-162, 338-9; *infra*, M. JEAY, p. 138.



29. La carole au dieu d'amour (fin XIV^e s.)
Roman de la Rose

C'était la coutume du pays qu'au temps de Pâques, après souper, tout le monde se mettait à danser et à farandoler et à se divertir suivant le temps qu'il faisait. Cette nuit on planta les mais, et de ce fait, il y eut plus de réjouissances encore. (...) Les jeunes filles avaient déjà enlevé les mais qui avaient été plantés la veille au soir, et elles chantaient leurs «devinettes d'amour». Elles passèrent juste devant Guillaume en chantant une calende de mai qui dit:

«Bien en prenne à cette Dame
qui ne fait languir son ami,
qui ne craint jaloux ni blâme,
n'en allant pas moins avec son cavalier

...
C'est Calende de Mai! Et il s'en va.»

Guillaume soupire du fond de son cœur et prie Dieu tout bas que se vérifie pour lui ce couplet que les fillettes ont chanté³⁶.

36. *Flamenca*, v. 2661-6, 3231-51 (trad. R. LAVAUD et R. NELLI 1960, 781, 811-813).

Mais il est à-propos de rappeler aussi ce passage du *Roman de la Rose* où deux demoiselles font baler un danseur «en mi la carole»:

L'une venoit tout belement
Contre l'autre, et quand eus estoient
Pres a pres, si s'entregetoient
Les bouches, qu'i vos fust avis
Qu'eus s'entrebessoient ou vis.
Bien se savoient desbrisier³⁷.

37. *Roman de la Rose*, v. 764-9 (éd. F. LECOY).

Pour ce qui est du théâtre, je rappellerai seulement un exemple, inspiré d'Ovide, la comédie *De tribus puellis* (XII^e s.) Seul avec Amour, un poète rencontre trois jeunes filles en discussion pour savoir qui d'entre elles était la plus experte dans l'art du chant. La plus belle, bien sûr, gagne le prix du concours inspiré par Amour. Et le poète-juge, ayant reçu l'assurance d'être récompensé selon ses désirs, ayant avoué *cupio tibi consociari*, franchit avec elle, au rythme d'une description soignée, les marches de la volupté³⁸.

38. Ed. P. MAURY, dans G. COHEN, *La «comédie» latine en France au XII^e siècle*, Paris, II(1931), 232-242.

39. Par exemple une chanson de C. JANEQUIN et G. COLIN, «Ung jour Colin la Colecte accula/En luy disant: Or mectez le cul la, etc.» (*Chansons libertines de la Renaissance française*, enreg. J. FEUILLE sur disque Arion ARN 38210) imite un rondeau du XV^e siècle: «Colin accolla Collette» (ms. *Wolfenbüttel*. 84. 7 Aug. 2^o, f. 90v), lui-même inspiré de G. de MACHAUT, «Quant Colin Colette colie, etc.»

40. PC 183, 2.

41. PC 293, 16.

42. Voir F. PIROT, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*, dans *Memorias de la Real Academia de buenas letras de Barcelona*, Barcelone XIV (1972), 63-65.

43. PC 183, 12.

44. PC 29, 14. Voir J. MAILLARD, *Anthologie de chants de troubadours*, Nice 1967, 6-7.

Les chansons

Les nombreuses publications de chansons libertines de la Renaissance laissent croire que ce genre a dû puiser à de bonnes sources médiévales³⁹. Il semble, en effet, que la chanson, par ses paroles en particulier, s'est de tout temps prêtée facilement à l'érotisme. Sans viser un quelconque bilan général, je ne note donc ici que quelques exemples plus ou moins bien connus.

Chez les troubadours, il est devenu classique de citer *Ben vuel que sapchon li pluzor*⁴⁰ de Guillaume IX et *D'aisso lau dieu* de Marcabru⁴¹. Dans le genre du *gab*⁴², les auteurs se déclarent experts dans les jeux de l'amour. Ailleurs, le comte de Poitiers estime à cent-quatre-vingt-huit le nombre de ses exploits avec deux jeunes et jolies femmes⁴³.

Moins connue est la sextine *Lo ferm voler* d'Arnaut Daniel, dite chanson d'ongle et d'oncle, composée pour l'agrément de sa dame qui tient l'âme de sa verge⁴⁴.

Un exemple assez célèbre tiré des *Carmina Burana* mérite d'être rappelé:

1. Non contrecto,
 quam affecto;
 ex directo
 ad te specto
 et annecto
 nec deflecto
 cilia.
*Experire, filia,
 virilia:
 semper sunt senilia
 labilia,
 sola iuvenilia
 stabilia.
 hec sunt utensilia
 agilia,
 facilia,
 gracilia,
 fragilia,
 humilia,
 mobilia,
 docilia,
 habilia,
 Cecilia,
 et si qua sunt similia.*
2. Post fervorem
 celi rorem
 post virorem
 album florem
 post candorem
 dant odorem
 lilia.
Experire, filia...⁴⁵

Lorsqu'on aborde les sources plus tardives, les exemples abondent, dans le *Glogauer Liederbuch*, dans l'*Odhecaton*, dans les *Cancionero de Palacio* et d'*Upsala*, dans le chansonnier de L.B. Heer de Glarus, dans les recueils de Brian Jeffery⁴⁶ ou de Gaston Paris⁴⁷.

L'érotisme tire profit de la liberté en chanson, tout comme la liberté en chanson puise aux goûts érotiques.

À n'en pas douter les liens entre l'érotisme et la musique ont facilement trouvé à s'exprimer dans les chansons de tout genre, comme l'amour lui-même, que l'on a inlassablement célébré en chansons.

45. *Carmina Burana* 86.

46. Voir note 27.

47. Voir note 17. L'occasion m'est fournie d'attirer ici l'attention sur la chanson *En m'en venant de Paris la Rochelle*, la 21^e de ce *Recueil*, à cause de ses liens très étroits avec une chanson du folklore québécois: *M'en revenant de la jolie Rochelle*.

L'écriture musicale

Des éléments de l'écriture musicale ont aussi fourni d'excellents prétextes à l'érotisme, en particulier à Jean Molinet. Voici deux passages particulièrement développés:

Ne voiés vous comment Fortune pour vous espoventer nous a monstré sa brune face et comment ceux qu'elle faisoit danser avecq elle a sa haulte *note* nous ont tourné le dos. Or laissiés convenir les dieux, laissiés faire les destinees. Tel y chante à la *haulte game* et s'amuse a ses longues *poses*, qui bien polra *deschanter* en la basse nature et diminueront ses temps par soudaine muance de *b mol en b dur*⁴⁸.

48. *Le naufrage de la pucelle*, cité dans C. Mac CLINTOCK, *Molinet, Music and Medieval Rhetoric*, *Musica disciplina* 13(1959), 119.

S'il vous semble que Dandenare face plus que le possible ou miroir de ce monde par son art magicque, je vous dis bien que Fortune fait encoire plus fort es choses quasi incredible, par sa *fainte musique*, car souvent advient qu'elle eslieve une povre *minime* de petite *valeur*, sy le fait monter en pou d'espace, par *regles*, *degrés* et *jointures* de la main, tellement qu'elle se treuve au plus haut de la *game*, tant augmentee et de sy grant value que cest povre *note* qui n'estoit que simple *minime* devient une grande *maxime*, portant une bien longue *queuewe* et illec *chante* a haulte *voix*: le serviteur hault guerdonné. Et quant Fortune voit qu'il se degoise et glorifie en son estat, qui n'est point de *majeur* parfait, elle dit à ses chambourieres: la, la, la, faictes luy bonne chiere. Mais la fine gaupe, congnoissant les *tampz*, les *modes*, les *couleurs*, les *imperfections*, les *prolations*, les *proportions*, et les *tons* de musique, soudainement le fait descendre de *hault en bas* par soubtilles *nuances*, dont elle scet les tours, sy qu'elle le boutte jus du nit, se l'apprend a *deschanter* son petit *mineur* et a *diminuer* tant *legierment* et sy bas que sa *voix* n'est plus *oye*...⁴⁹

49. *Ibidem*.

Dans le même ton ou dans la même veine il faut noter cette chanson de la fin du XV^e siècle, qui utilise une autre chanson (*Et l'amy Baudichon*) populaire depuis le milieu du siècle:

Une bergerote
 Pres d'ung vert bisson,
 Gardant brebiete
 Avec son mignon,
 Luy dist *en bas ton*
 Et hon!

Une chansonnette,
 «Et l'amy Baudichon»,

Adonc la fillotte
De teneur print son,
 Et Robin gringote
 Un *dessus* tant bon,
En dyabazon,
 Et hon!

Notte contre notte,
 «Et l'amy Baudichon».

Robin taste motte
 Luy leva son pelisson.
 Par dessoubz sa cotte
 Luy osta son con;
 Qui luy dist: «Chanton
 Eh hon!

Notte contre notte
 «Et l'amy Baudichon»⁵⁰.

50. Voir B. JEFFERY,
ouvrage cité, 210.

Quand aux procédés d'écriture musicale que l'on aurait développés pour mieux exprimer les sensations ou les paroles érotiques, il est difficile, à ce stade-ci, d'en faire une analyse méthodique. Autant les paroles érotiques ont pu se greffer à des genres musicaux variés (motet, ductia, saltarello...), où le contexte de la pratique musicale consacre l'allure érotique de certains genres, autant il est difficile de déclarer érotiques certaines formes d'écriture musicale.

On peut cependant penser que le développement en mélisme (*copula, cauda*) de la musique de certains mots, l'harmonie imitative, l'emploi de l'onomatopée, le contrepoint, les développements rythmiques, l'usage de tel ou tel instrument, ont pu et même ont dû contribuer à souligner le caractère érotique de certaines musiques. Mais ce travail reste à faire. Illustrons seulement le propos par le rappel de *Dale, si le das*⁵¹, dont un manuscrit contient une note conseillant aux chanteurs de souligner le sens du texte par les bruits adéquats. Un rythme et une écriture particulières soulignent l'expression provocante, dont le

51. *Cancionero musical de Palacio*.

dernier mot, le mot-clef, doit être complété par l'auditeur et est déformé en un autre mot par la suite du texte:

Da-le, si le das , mo - çue-la de Ca-ra-sa ;

da-le, si le das , que me lla - man en ca-sa.

U - na mo-çue-la de Lo-gro-ño

mo-stra-do me a - vi - a su co... [ño]

po de la - na ne-gro, que hi - la - va.

Fine

D.C. al Fine

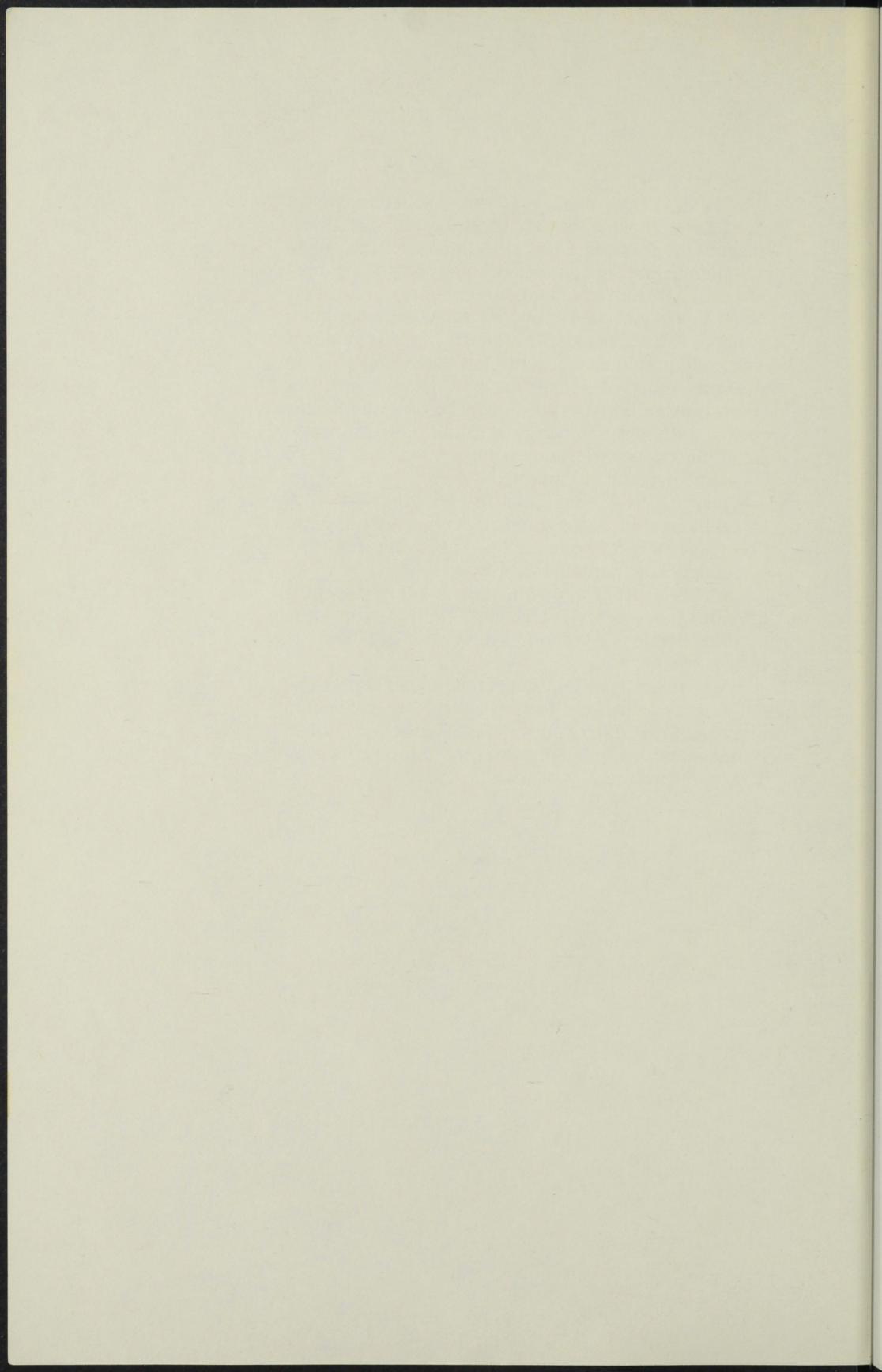
Un divorce impossible

La musique peut engendrer séparément ou simultanément une image sonore plus ou moins dynamique, une sensation kinesthésique, une image rythmique, une image visuelle, une expression corporelle. La musique trouve place en toutes circonstances et peut faire siens tous les mots; elle est aussi ouverte à tous les déploiements. Les frontières géographiques ne résistent pas longtemps à la musique, non plus que les frontières entre les générations ou entre les coutumes. La musique est une oeuvre d'art nourrie par la sensibilité et un moyen privilégié de nourrir la sensibilité; son sort est lié étroitement à celui de l'amour.

Cette convergence à la fois si puissante et si naturelle est sans doute la raison des liens étroits entre l'érotisme et la musique, auxquels peuvent d'ailleurs être assignés des pouvoirs semblables.

Quels liens le Moyen âge a-t-il entretenus, développés, préférés? voilà une question trop vaste pour les éléments de réponses dont nous disposons en ce moment.

Le Moyen âge a tant fait et tant dit sur la musique qu'on imagine mal qu'il aurait cultivé l'érotisme à un niveau comparable. Tout cela est encore à explorer, hormis, j'espère, le fait que de nombreuses pistes semblent prometteuses.

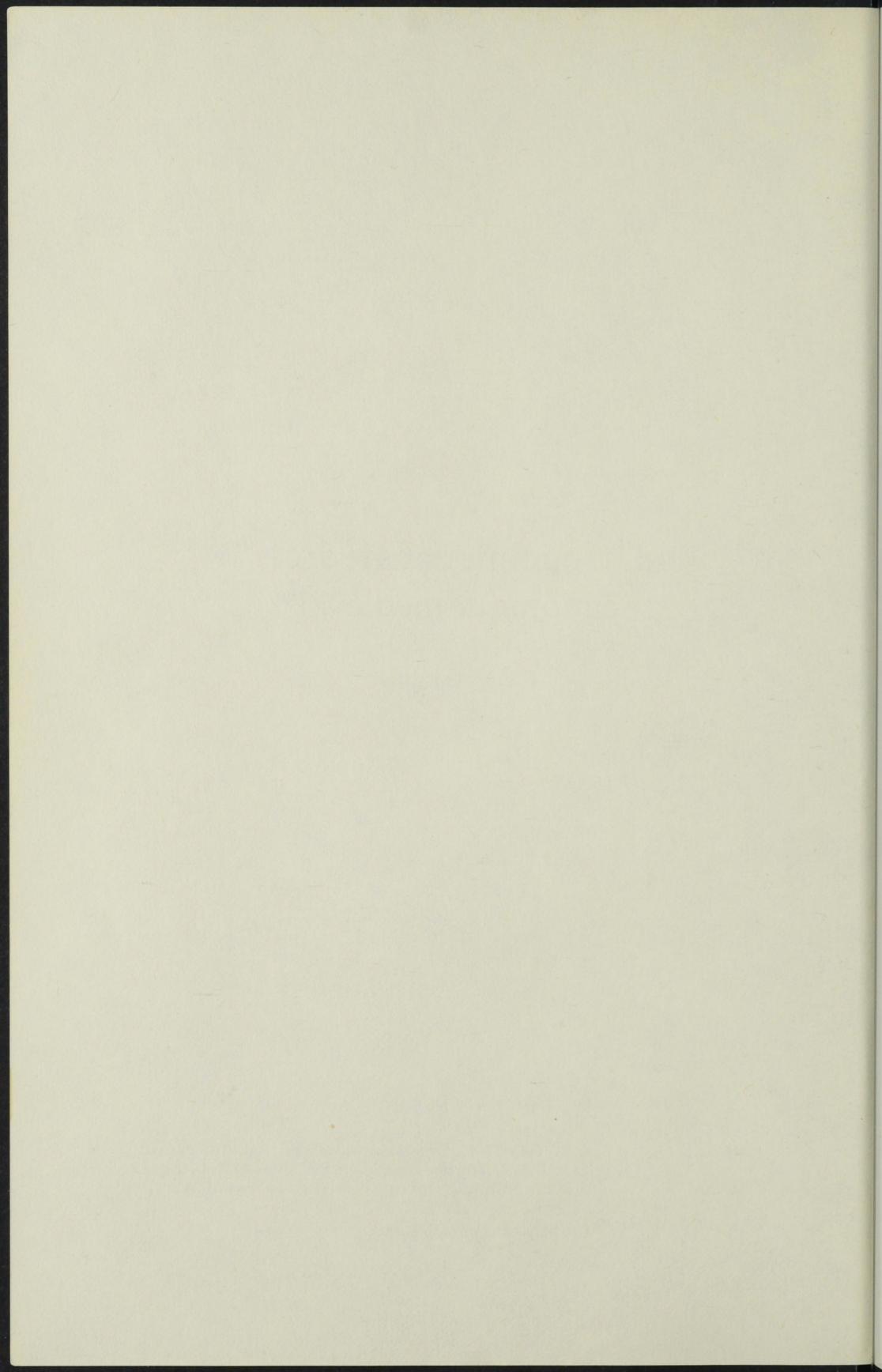


VI.
La sodomie dans le droit
canonique médiéval*

Albert Gauthier

*Sigles (le premier chiffre renvoie aux volumes, le second aux pages
ou colonnes):

- HL** C.J. HEFELE, *Conciliengeschichte*, trad. fr. par H. LECLERCQ, *Histoire des conciles*, Paris 1907-1921, 16 vols.
MANSI J.D. MANSI, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, Florence 1759-1798, 31 vols.
PL J.P. MIGNE, *Patrologie latine*.



Si en partant de la poésie ou de la musique, on se trouve d'emblée sur un terrain propice pour parler de l'amour, l'observateur des phénomènes juridiques est moins bien placé: les collections légales ne sont point d'ordinaire des anthologies de poésie amoureuse, et si ces textes font allusion à l'amour, ce ne saurait être que fort indirectement. Il est cependant fort légitime d'examiner une tradition juridique pour y contempler le reflet des conceptions d'un groupe social, et bien sûr, ses tabous dans le domaine de l'érotisme. Mon propos était d'abord d'examiner dans son ensemble le problème des déviations sexuelles dans le droit canonique médiéval. Ce qui correspond le plus violemment à la «déviation sexuelle» dans les catégories médiévales c'est, il me semble, la faute sexuelle dite «contre nature», l'écart par rapport aux manifestations naturelles de la sexualité. En raison des limites de temps qui sont les miennes, et aussi pour m'éloigner le moins possible des catégories concrètes en usage au Moyen âge, j'ai résolu de m'en tenir surtout au problème de la «sodomie», la faute qui est peut-être le plus souvent qualifiée de «contre nature» au Moyen âge. L'une des questions qui se posent à nous est celle de l'évaluation de la part qui revient à l'activité législative de l'Église dans la formation de la conscience occidentale face à la «sodomie», c'est-à-

dire face à l'homosexualité. Est-ce exact, comme on le laisse souvent entendre, que ce soit le fanatisme religieux et l'obscurantisme qui soient les grands responsables de l'antagonisme violent et simpliste qui caractérise l'attitude occidentale populaire devant l'homosexualité? Et si les perspectives religieuses ont joué un rôle important dans ce domaine, on aimerait déterminer si les règles juridiques que l'Église chrétienne s'est données, ou en d'autres mots, son droit canonique, ont constitué un facteur décisif dans la formation de cette mentalité. Dans le but de contribuer à la solution de ce problème, examinons quelle a été concrètement l'attitude des instances officielles de l'Église face à ce qu'on appelle la sodomie.

Pour le dire tout de suite, l'un des traits qui m'a le plus frappé dans l'examen de l'évolution de la législation canonique concernant l'homosexualité, c'est sa modération relative, surtout si on la compare avec la législation séculière dans ce domaine.

Par exemple, si l'on relit les canons conciliaires de l'antiquité, on trouve bien peu de dispositions concernant l'homosexualité. Durant cette période, c'est-à-dire au IV^e et au V^e siècle, l'une des rares dispositions conciliaires concernant notre thème se trouve dans les canons d'un concile du sud de l'Espagne, le concile d'Elvire (c. 300). Le canon 71 de ce concile déclare en effet qu'on ne doit pas admettre à la communion, même à l'heure de la mort, ceux qui auront corrompu des jeunes garçons: «Stupratoribus puerorum nec in finem dandam esse communionem»¹. La décision est assurément rigoureuse, mais l'est également l'ensemble des canons de ce concile rigoriste. Elle ne concerne d'ailleurs qu'une forme bien déterminée d'homosexualité, et surtout, cette décision est quasi isolée parmi les décisions des assemblées conciliaires du IV^e et du V^e siècle.

Le Moyen âge latin invoquera, il est vrai, les décisions du concile d'Ancyre (314) en rapport avec notre problème. Mais de quoi s'agit-il au juste? le concile d'Ancyre avait porté un canon (canon 56) contre ceux qui sont coupables d'un comportement «non raisonnable», et il semble bien qu'il faille entendre sous cette expression ceux qui commettent des actes immoraux avec les animaux. Voici comment Leclercq traduit le texte de ce canon dans sa classique *Histoire des conciles*:

1. MANSI2, 17.

Ceux qui ont commis des actes immoraux avec des animaux ou qui en commettent encore, s'ils n'avaient pas vingt ans quand ils ont commis ce péché, devront être quinze ans *substrati*, être ensuite admis à participer à la prière sans offrande, et après ce temps, ils pourront participer au sacrifice. Il faudra ausis examiner la conduite qu'ils tiendront pendant qu'ils seront *substrati*, et avoir égard à la vie qu'ils mèneront. Quant à ceux qui auront été sans mesure dans leur péché, ils seront soumis à la longue *substratio*. Ceux qui avaient plus de vingt ans, qui étaient mariés et qui cependant sont tombés dans ce péché, ne seront admis à participer à la prière qu'après vingt-cinq ans de *substratio*; après cinq ans passés dans la communauté de prières, ils pourront prendre part au sacrifice. Si des hommes mariés, âgés de plus de cinquante ans, tombent dans ce péché, ils ne recevront la communion qu'à la fin de leur vie².

2. HL 1, 318.

Le texte grec de ce canon était quelque peu obscur: que signifiait ce «comportement non raisonnable»? Les traductions latines ont entrepris de gloser le texte, et en fait, y introduisent la mention de l'homosexualité; la traduction de Denys le Petit, par exemple, comprendra que le canon est dirigé contre «ceux qui se sont unis à des bêtes ou ont commis des actes incestueux avec des proches parents, ou bien se sont contaminés avec des mâles³.

3. Cf. C.H. TURNER, *Ecclesiae Occidentalis monumenta iuris antiquissima*, Oxford, II (1907), 93s.

Si les décisions conciliaires sont bien peu nombreuses au IV^e et au V^e siècles concernant l'homosexualité, en revanche les Pères de l'Église, grecs et latins, ne mâchent pas leurs mots. Saint Grégoire de Nysse (mort vers 395), saint Basile (m. en 379), saint Ambroise (m. en 397) et saint Augustin (m. en 430) sont parmi les témoins les plus éloquents de l'attitude de la communauté chrétienne à l'époque patristique devant l'homosexualité.

Saint Grégoire de Nysse explique que l'on range sous l'adultère le péché de bestialité et de pédérastie, parce que ceux qui sont coupables d'actes semblables sont adultères contre la nature, car l'injustice est commise contre autrui⁴.

4. *Epist. can.* 4 (dans *Patrol. gr.* 45, 227-230).

Saint Ambroise, commentant le texte de la *Genèse* présentant l'histoire de Sodome, se demande pourquoi Lot a-t-il bien pu offrir sa fille aux habitants de Sodome. Et il répond que s'il y avait là une impureté, elle était moins grave que ne l'aurait été une faute «contre nature»⁵.

5. Cité dans GRATIEN, *Decretum*, C. 32, q.7, c.12 (éd. FRIEDBERG I, 1143).

Mais c'est saint Augustin qui fournira aux canonistes du XI^e et du XII^e siècles tels que Yves de Chartres et Gratien leurs textes les plus décisifs sur la sodomie. Un texte des *Confessions*, par exemple, sera cité par ces deux canonistes ainsi d'ailleurs que par des théologiens comme saint Thomas, et c'est un texte dans lequel saint Augustin explique qu'à ses yeux il y a des éléments fixes et des éléments variables en morale:

C'est pourquoi les turpitudes contre nature doivent être partout et toujours détestées et punies, celles par exemple des habitants de Sodome. Quand même tous les peuples agiraient comme les habitants de Sodome, ils tomberaient tous sous le coup de la même culpabilité, en vertu de la loi divine qui n'a pas fait les hommes pour user ainsi d'eux-mêmes. C'est violer la société même qui doit exister entre Dieu et nous que de souiller par les dépravations du libertinage la nature dont il est l'auteur⁶.

6. *Confessions* III, 8.

Notons bien qu'il s'agit dans des textes de cette sorte de textes de théologiens, mais non point précisément d'expressions législatives des autorités de l'Église. Il s'agit de l'expression d'une persuasion en matière morale, ce qui n'est pas tout à fait la même chose qu'une décision législative formulée par une assemblée d'évêques réunis en concile. La persuasion dont il s'agit et qui est commune à l'ensemble des Pères de l'Église prend à son tour ses racines dans le judaïsme, dans saint Paul, surtout le saint Paul de l'épître aux Romains, mais aussi dans une vue des choses qui déborde largement le monde judéo-chrétien et qui s'exprime entre autres lieux dans les oeuvres des juristes romains païens du III^e siècle.

Il me semble en effet très important de remarquer que la désapprobation pour l'homosexualité existe au III^e siècle dans les milieux païens comme dans les milieux chrétiens. On sait que la pédérastie fut répandue à Rome de bonne heure, surtout à la fin de la

République et sous l'Empire. Elle était cependant l'objet d'une répression sévère, soit devant le tribunal domestique qui infligeait la peine du fouet, soit sous la forme d'une action publique de violence et d'une action privée d'injure, soit devant le peuple, sur la poursuite des édiles qui demandaient la mort ou des amendes, ou des peines infamantes. Sous les empereurs, et cela avant l'avènement des empereurs chrétiens, les pénalités furent aggravées; il y eut la peine capitale contre la corruption d'un jeune garçon libre, contre la violence exercée sur un homme: la déportation dans une île contre la simple tentative, la confiscation de la moitié des biens contre le patient volontaire⁷. Une loi portée par les empereurs Valentinien II, Théodose et Arcade en 390 est remarquable en ceci qu'elle prévoit explicitement la peine du feu, qui apparaîtra au Moyen âge comme la peine exemplaire méritée par les sodomites⁸.

Pour ce qui est de la première partie du Moyen âge, si l'on cherche où l'attitude chrétienne s'exprime face à l'homosexualité, c'est d'abord dans les pénitentiels qu'il faut chercher cette expression. Les pénitentiels sont des livrets qui surgissent — du VI^e au X^e siècle — dans les églises celtiques d'Irlande et du pays de Galles d'où ils se sont répandus en Angleterre, en France et en Germanie et même en Italie. Ces livrets d'origine obscure contiennent des listes de péchés avec une indication de la pénitence que le confesseur devait en principe imposer au pénitent qui se présentait à lui.

Si l'on voulait présenter un aperçu complet des règles contenues dans les différents pénitentiels se rapportant à l'homosexualité, on ferait face à une tâche considérable. Il n'est cependant pas impossible de faire quelques remarques générales qui puissent donner une certaine idée du contenu de cette littérature sur la question qui nous occupe. Je note tout d'abord que, bien sûr, ces livrets parlent de bien autre chose; si l'on pouvait évaluer les choses en termes de quantité, on observerait que le nombre des règles contenues dans les pénitentiels se rapportant à l'homosexualité constitue de 4% à 8% de l'ensemble. Ce qui est le plus remarquable dans ces règles, c'est que les actes homosexuels sont soigneusement distingués d'après leur nature et les circonstances. Ainsi des pénitences variées sont assignées pour les baisers, les baisers avec pollution, les baisers entre garçons qui n'ont pas vingt

7. Voir l'article «Stuprum» dans DAREMBERG et SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris 1877-1919.

8. *Code de Théodose*, 7, 7, 6.

ans, ou qui ont plus de vingt ans; pour la masturbation à deux, pour la sodomie complète et incomplète. Certains pénitentiels distinguent entre ceux qui sont passifs ou actifs, entre ceux qui ont commis des fautes occasionnelles ou habituelles. On distingue également entre les classes de personnes qui peuvent avoir commis une faute homosexuelle: les moines ou les clercs sont traités différemment des laïcs, les garçons différemment des hommes plus âgés. Certains pénitentiels prévoient le cas de femmes utilisant un phallus artificiel. Comme on peut s'y attendre, la pénitence prévue est plus lourde dans le cas de prêtres et de moines que dans le cas des laïcs, les garçons étant traités moins sévèrement que les hommes plus âgés. Si l'on compare les pénitences assignées aux garçons et aux jeunes hommes avec les pénitences assignées aux adultes, on trouve que le pénitentiel du Cuméan, un pénitentiel celtique du VII^e siècle, prévoit une pénitence de deux ans pour les hommes dans le cas de *fornicatio inter femora*, d'un an pour les jeunes hommes et de cent jours pour les garçons⁹. Il faut bien sûr souligner qu'il s'agit de pénitentiels, donc de règles dans le cas d'un aveu secret et spontané à un prêtre. Il ne faudrait pas s'imaginer une police ecclésiastique recherchant les garçons coupables de jeux sexuels. Ces règles sont d'ailleurs loin d'être uniformes: c'est qu'elles n'émanent pas d'instances officielles, capables de faire prévaloir des règles logiques et cohérentes.

9. Cf. D.S. BAILEY, *Homosexuality and the Western Christian Tradition*, Londres 1955, 103.

Dans la littérature proprement canonique, c'est-à-dire dans les collections de décisions conciliaires et de décrets pontificaux, que trouve-t-on durant le haut Moyen âge? Dans l'abondante production canonique espagnole, nous rencontrons parmi les canons du XVI^e concile de Tolède (693), une décision qui compte parmi les plus dures en ce domaine. On notera qu'il s'agit d'un concile célébré en présence du roi, celui-ci, Flavius Egica, mentionnait explicitement le *crimen obscenum de concubitoribus masculorum* parmi les points sur lesquels il demandait au concile de prendre une décision énergique¹⁰. La décision conciliaire telle qu'elle nous est parvenue déclare que si un évêque, un prêtre ou un diacre se rend coupable de cette faute, il sera déposé et exilé à perpétuité. S'ils sont impliqués dans la faute d'un autre, quel que soit leur rang, ils seront frappés par la sanction de la loi (séculière) que

10. MANSI 12, 63.

l'on a portée à ce sujet, loi en vertu de laquelle les sodomites sont exclus de tous rapports avec les chrétiens, fouettés, tondus et exilés. S'ils n'ont pas fait une pénitence suffisante, on ne devra pas, au lit de mort, leur accorder la communion¹¹.

Les capitulaires carolingiens — décisions royales qui pouvaient toucher des matières ecclésiastiques — contiennent un certain nombre de mentions de la sodomie, mais il s'agit à peu près uniquement de rappels du canon du concile d'Ancyre que l'on comprenait, à tort du reste, comme un texte concernant directement la sodomie¹².

Il faudra attendre le début du XII^e siècle pour rencontrer une décision conciliaire nette portant sur le problème de la sodomie. En attendant, ce sont surtout les pénitentiels qui sont les témoins de la mentalité dominante.

Il ne faudrait pas d'ailleurs croire que les pénitentiels ont été reçus partout sans la moindre contradiction. Mais il se trouve que l'un des réquisitoires les plus forts contre l'autorité canonique de ces pénitentiels se trouve dans une oeuvre qui est peut-être l'écrit le plus violent qui ait été composé au Moyen âge à propos de l'homosexualité, je veux parler du *Liber Gomorrhianus*¹³, une oeuvre de Pierre Damien (1007-1072), l'un des réformateurs les plus intransigeants dans l'Église du XI^e siècle.

Ce livre extraordinaire, publié vers 1051, semble avoir été provoqué par l'alarme de l'auteur devant l'importance de pratiques homosexuelles chez certains clercs. Pierre Damien pensa qu'il était de son devoir d'attirer l'attention du pape Léon IX sur l'existence de ce scandale, et de demander au pontife de voir à mettre en oeuvre les remèdes appropriés. Pierre Damien met au service de sa tâche une grande énergie et un style des plus vigoureux. Son oeuvre constitue un témoin d'une attitude devant l'homosexualité, mais il est moins évident qu'on doive lui attribuer la valeur d'un document de la dernière précision sur l'étendue des pratiques qu'il décrit. Devant un écrit polémique, il n'est pas toujours facile de déterminer si la situation qu'il décrit est bien telle ou si l'auteur ne noircit pas le tableau pour mieux engager la bataille. C'est une question qu'il est bien légitime de se poser devant l'ouvrage de Pierre Damien.

11. Canon 3, dans HL 3, 582-4.

12. Cf. D.S. BAILEY, *ouvrage cité*, 94-5.

13. PL 145, 159-190.

Pierre Damien compte quatre sortes de fautes «contre nature»: la masturbation solitaire, la masturbation mutuelle, l'union *inter femora* et la sodomie consommée. Pierre Damien réclame des mesures énergiques. Ces hommes, nous dit-il, se repentent, ils prennent sur eux le poids de la pénitence, mais ils craignent surtout de perdre leur ordre. Or, nous dit saint Pierre Damien, «un certain nombre de recteurs d'églises agissent avec plus de clémence qu'il ne serait souhaitable dans les trois premiers cas, et ce n'est que lorsque la faute la plus grave a été commise qu'ils ne refusent pas d'en venir à la dégradation. Ainsi, cette miséricorde impie n'ampute pas la blessure, mais contribue à son augmentation. Ces hommes ont davantage peur d'être méprisés des hommes que du jugement de Dieu: ils préfèrent se soumettre à la pénitence que de se voir en danger de perdre leur situation»¹⁴. Saint Pierre Damien est violent: il considère que l'homosexualité est pire que la bestialité¹⁵; il s'élève en particulier contre le cas où de tels actes ont lieu entre pères spirituels et fils spirituels. Il s'agit vraiment là d'un crime inouï, d'un méfait à pleurer de toutes ses larmes!

14. PL 145, 161-2.

15. PL 145, 167.

Pierre Damien n'est pas tendre pour les pénitentiels. Il considère que ces livrets sont infiniment trop doux pour les homosexuels, puisqu'ils les admettent à la pénitence. Mais, nous dit-il, qui a fabriqué ces canons? Qui a semé ces chardons dans le jardin de l'Église? L'origine de ces règles est incertaine. Or seules les règles qui ont pour origine les vénérables conciles ou les saints Pères, pontifes du Siècle Apostolique, méritent qu'on leur accorde son attention.

Laissons-là ces délires, nous dit notre réformateur, et tournons-nous vers les canons dont nous ne pouvons mettre en doute ni la foi, ni l'autorité. Nous trouvons de telles règles dans le concile d'Ancyre. Et saint Pierre Damien de citer les deux canons du concile d'Ancyre qui, on l'a vu plus haut, si l'on se fiait aux anciennes traductions latines et en particulier celle de Denys le Petit, condamnait les homosexuels. Saint Pierre Damien pouvait difficilement deviner que cette interprétation représentait une extension abusive du sens original du canon. Du point de vue de poids des autorités qu'il invoque, saint Pierre Damien n'est pas beaucoup plus heureux lorsqu'il invoque un texte qu'il

croit être de saint Basile et qui soumet le moine convaincu d'une faute d'homosexualité à une peine assez sévère au monastère: il s'agit en fait d'un extrait de la règle monastique de Fructueux de Braga, un auteur espagnol du VII^e siècle, extrait que l'on trouve avec l'attribution à saint Basile dans la collection canonique de Reginon de Prüm (m. 915). Ce texte témoigne de règles en vigueur dans des milieux monastiques, mais ce n'est pas une décision conciliaire¹⁶.

L'oeuvre de saint Pierre Damien a-t-elle eu une influence considérable? À mon avis, cette influence a été moins grande qu'on pourrait le croire. D'une part, la réaction du pape a été fort modérée. Léon IX se déclare d'accord avec l'indignation de Pierre Damien devant une licence aussi grave. Mais il ajoute que la sévérité doit cependant être modérée: «Et tamen aliquod tentamentum in austeritate ponatur»¹⁷. En soi, on devrait sans doute dégrader tous ces coupables. Mais nous traitons avec plus d'humanité ceux qui n'ont pas commis les fautes les plus graves ou dont la faute ne consiste pas en une longue habitude. Dans ces cas moins graves nous ordonnons, dit le pape que l'on use d'indulgence, confiants dans la miséricorde de Dieu¹⁸.

Si nous nous tournons maintenant vers la législation conciliaire du XII^e siècle, nous trouvons, il est vrai, un certain nombre de conciles qui formulent des règles concernant la sodomie. Il est par ailleurs remarquable que ces décisions trouveront un écho bien modeste dans les grandes collections canoniques qui deviendront classiques dans l'Église latine, le Décret de Gratien et les Décrétales de Grégoire IX.

Le premier concile au XII^e siècle qui contienne une décision concernant la sodomie est un concile de Londres, tenu en 1102 et qui groupait sous la présidence de l'archevêque de Cantorbéry les évêques et les grands du royaume. Le concile prévoit l'excommunication de ceux qui se seront livrés à la sodomie, cela jusqu'à ce que, repentants, ils se soient confessés et aient reçu l'absolution. Seul l'évêque pourra absoudre de cette faute. Dans le cas d'un crime public, les clercs seront déposés de leur charge et les laïcs seront privés de leur dignité¹⁹.

C'est encore dans les décisions d'une assemblée groupant clercs et laïcs que l'on trouvera l'exemple

16. PL 145, 174-5, à comparer avec Reginon de PRÛM, *De synodalibus causis* II, 259 (éd. WASSER-CHLEBEN, Leipzig 1840, 315).

17. PL 145, 159.

18. PL *ibidem*, et DENZINGER-SCHÖNMETZER, *Enchiridion Symbolorum*, éd. 1967, nos 687-8.

19. MANSI 20, 1152.

peut-être le plus sévère d'une décision conciliaire face à la sodomie. Il s'agit d'un concile de Naplouse, en Terre Sainte, alors sous l'emprise des croisés, concile tenu en 1120 sous la présidence de Baudouin II, roi de Jérusalem et du patriarche Garmund. Depuis quatre ans, les sauterelles et les mulots avaient fait d'affreux ravages dans les champs; on y vit une punition divine des grands et nombreux forfaits qu'on avait à déplorer. Le concile décréta vingt-cinq canons, presque tous dirigés contre les fautes de la chair: adultère, sodomie, pédérastie, bigamie et les relations charnelles entre chrétiens et Sarrasins²⁰.

20. MANSI 21, 261; HL 5, 592.

Il faut dire que les décisions de cette assemblée concernant la sodomie sont assez terrifiantes: si un adulte est condamné pour avoir commis volontairement la sodomie, le châtiment prévu est celui du feu. Si cependant, avant d'être accusé, le coupable se repent et renonce à son vice, on doit le recevoir à la pénitence²¹.

21. MANSI 21, 264.

Si ce concile de Naplouse est une assemblée d'importance mineure, avec le III^e concile de Latran (1179), nous en venons au seul concile général qui ait édicté une norme concernant notre problème. Ce concile ne prévoit pas de peine civile comme l'avait fait le concile de Londres au début du XII^e siècle, mais il prévoit la dégradation dans le cas des clercs et l'excommunication dans le cas des laïcs. Aux termes du canon 11,

Les clercs dans les ordres sacrés qui par incontinence gardent chez eux leurs ménagères, s'ils ne les repoussent pas pour vivre dans la continence, seront écartés de leur charge et de leur bénéfice ecclésiastique. Quiconque aura été reconnu coupable de s'adonner à l'incontinence contre nature qui a provoqué la colère de Dieu sur les fils de rébellion (*Ep.* 5, 6), et consumé cinq villes dans le feu (*Gn.* 19, 24-29) sera, s'il est clerc, expulsé du clergé ou relégué dans un monastère pour y faire pénitence; s'il est laïc, excommunié et totalement retranché de la communion des fidèles. Quant aux monastères de moniales, si quelque clerc se permet de les fréquenter sans raison manifeste et nécessaire, l'évêque l'en écartera; s'il persiste, on lui retirera son bénéfice ecclésiastique²².

22. Trad. R. FOREVILLE, *Latran I, II, III et Latran IV*, Paris 1965, 216 (avec retouches).

Ce canon trouvera un écho dans la législation canonique locale, par exemple dans les conciles provinciaux de Paris (1212)²³, et de Rouen (1214)²⁴. Ce canon du III^e concile de Latran constituera le seul texte canonique contenu dans le *Corpus Iuris Canonici* qui prévoit une peine spécifique dans le cas de la sodomie. Les commentateurs noteront qu'il s'agit d'une peine qui n'est pas encourue par le fait même de la faute, mais qui ne frappe le coupable que s'il y a effectivement condamnation du juge ecclésiastique. Ils noteront aussi que les lois séculières prévoient des peines plus sévères.

Je dis bien que c'est le seul texte pénal contenu dans le *Corpus Iuris canonici*. En effet, la première partie du *Corpus*, le très célèbre *Décret* de Gratien ne contient pas un seul texte concernant une peine dans le cas de la sodomie. C'est d'autant plus remarquable que son auteur appartenait à l'ordre des camaldules, l'ordre précisément dont saint Pierre Damien avait été l'un des représentants les plus illustres. Pourquoi Gratien n'a-t-il pas reproduit les canons du concile d'Ancyre que tout le monde entendait à l'époque de la sodomie, ou encore le texte attribué à saint Basile et que Pierre Damien avait cité? Il n'est pas facile d'en deviner la raison. Le plus simple est de comprendre qu'il n'était pas autrement impressionné par le problème.

Dans le cas de la peine prévue par le III^e concile de Latran et qui, elle, sera reproduite dans la collection des décrétales de Grégoire IX, il s'agissait de toute manière d'une peine bien plus légère que celle prévue par le droit séculier romain et que ne tarderont pas à reprendre les législations séculières²⁵.

Du point de vue canonique, il faudra attendre l'époque moderne pour rencontrer une législation qui fasse explicitement allusion aux peines sévères prévues par les lois séculières. En effet, Pie V, en 1568, déclare dans la constitution *Horrendum*²⁶, qu'il lui apparaît nécessaire d'envisager une mesure plus sévère que celle prévue par le droit canonique médiéval, celui que l'on trouvait formulé dans les canons du III^e concile de Latran. Pie V prévoit donc que dans le cas de clercs et de réguliers coupables de sodomie, on les privera de leur statut de sorte qu'ils soient remis entre les mains du juge séculier pour y subir le supplice prévu par les lois. Le droit canonique médiéval est, bien sûr,

23. MANSI 22, 849.

24. MANSI 22, 910.

25. Cf. D.S. BAILEY, *ouvrage cité*, 135s.

26. *Bullarium Romanum*, Rome 1739-1744, t. 4, III, 33.

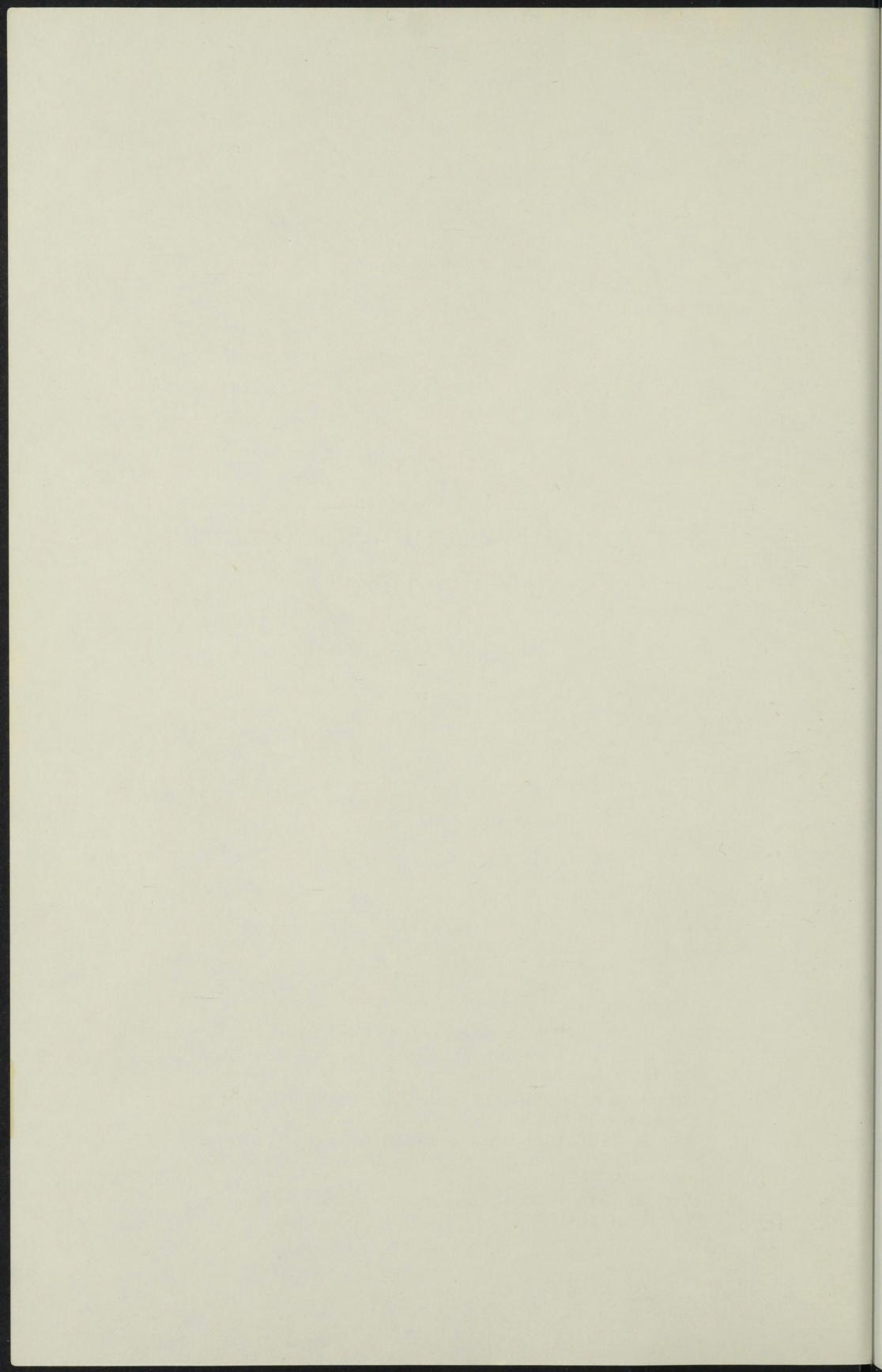
clairement opposé à l'homosexualité, mais il me semble qu'il serait abusif de parler à son sujet d'obsession, et encore moins de persécution systématique de sa part envers les coupables aux moeurs spéciales.

VII.
Sur quelques coutumes sexuelles
du Moyen âge*

Madeleine Jeay

*Sigles utilisés (les références sont aux pages):

- EQ** *Les Évangiles des Quenouilles*, éd. **P. JANNET**, Paris 1855.
LL **E. Le ROY LADURIE**, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Paris 1975.
PF **A. de MONTAIGLON**, *Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles*, 13 vols., Paris 1855-78.
RV **R. VAULTIER**, *Le folklore pendant la Guerre de Cent Ans, d'après les Lettres de rémission du Trésor des Chartres*, Paris 1965.
VG **A. van GENNEP**, *Manuel de folklore français contemporain*, Paris 1937-58.



Le titre très général donné à ma communication: «Sur quelques coutumes sexuelles au Moyen âge», m'invitait à la focaliser sur un point qui me paraisse répondre au thème du colloque et à la conception médiévale de l'érotisme tel qu'il était vécu. Or, si l'érotisme s'oppose à la sexualité, comme manifestation de la culture, et si la culture elle-même naît avec l'ensemble de règles que s'impose un groupe, le mariage constitue l'événement même par lequel ce groupe contrôle et officialise sa sexualité. Que le mariage soit le point de référence de l'érotisme de la société médiévale à partir duquel se définissent d'autres aspects de l'érotisme, les règles qui l'instituent et les rites qui l'entourent nous le montreront. Ils nous permettront aussi de comprendre les manifestations ritualisées de licence sexuelle qui opposent leur système de contre-règles au système de règles constitué par le mariage.

Voilà pourquoi j'ai centré cette évocation des coutumes sexuelles au Moyen âge sur les rites de mariage et sur ceux qui autorisent sa transgression.

Pour les dépister, il a été nécessaire d'utiliser conjointement trois sources d'information différentes: le folklore, la littérature et l'histoire. Le *Manuel de folklore* d'Arnold van Gennep (VG) m'a permis de

retrouver dans les oeuvres littéraires médiévales la trace des coutumes observées aux XIX^e et XX^e siècles. J'ai pu vérifier ainsi l'exactitude des croyances compilées dans les *Évangiles des Quenouilles* (EQ), ouvrage du XV^e siècle qui rassemble plus de 200 superstitions, et celle des mentions et allusions rencontrées dans diverses oeuvres narratives médiévales et renaissantes. Une description plus précise des rites médiévaux croqués sur le vif, dans leur contexte populaire, m'était offerte par l'ouvrage de Roger Vaultier sur le folklore en France pendant la Guerre de Cent Ans (RV), et par celui d'Emmanuel Le Roy Ladurie sur le village de *Montaillou* (LL).

Ces coutumes illustrent une certaine philosophie du mariage et s'inscrivent donc dans un contexte social et culturel qu'il nous faut d'abord définir¹. Légales ou tacites, les contraintes qui régissent la liberté de choix des jeunes gens font du mariage, non une affaire individuelle ou même celle de deux familles qui concluent une alliance, mais celle du milieu social tout entier. C'est lui qui dicte cette règle d'endogamie: on cherche femme dans son village ou les villages proches, dans son groupe social ou professionnel. L'hostilité au fiancé venant d'un autre village peut dégénérer en agressivité ouverte ou en bataille rangée². En général, elle se ritualise dans la coutume qui exige du fiancé venant de l'extérieur, un don en argent aux jeunes gens de la paroisse. Le même tribut est exigé de celui qui vient prendre une femme dans un village et l'emmène dans le sien³. Le curé de Montaillou pousse la tendance à l'endogamie jusqu'à l'absurde, c'est-à-dire jusqu'à préconiser l'inceste: il rêve d'une cellule familiale close sur elle-même où les deux frères épouseraient les deux soeurs tandis qu'on ferait venir une femme pour le troisième⁴. Ce désir, expression de son rêve de puissance, nous permet de mieux comprendre le tabou de l'inceste, cette règle universelle qui oblige un homme à donner une femme de sa famille à un autre et à se mettre ainsi sur un pied d'égalité avec lui. Au Moyen âge, le tabou de l'inceste frappe les relations de consanguinité, d'adoption et de compérage, cette parenté spirituelle qui unit par le baptême parrains, marraines et filleuls. Il s'étend jusqu'aux cousins germains même dans le cas de parentés illégitimes⁵.

Barrières endogamiques, tabous de l'inceste réduisent dangereusement les possibilités de choix,

1. Un poème comme le *Doctrinal des nouveaux mariés* (PF I, 131), donne une bonne idée de la conception médiévale du mariage et de ses impératifs.

2. En août 1450, les jeunes gens de Choigny s'opposent à ceux d'Alaincourt qui s'intéressent à leurs jeunes filles: l'affrontement fait un mort (RV 11).

3. La proximité spirituelle complète la proximité spatiale: la disparité du culte constitue un empêchement au mariage.

4. LL 63, 67.

5. LL 79, 266-267.

7. Voir J.T. NOONAN Jr., *Power to Choose*, Viator 4(1973), 419-434.

8. *Les xv joies de mariage*, éd. J. RYCHNER, Genève 1967, p. 8.

9. Placées comme servantes, les filles pauvres doivent amasser un pécule avant de pouvoir être considérées comme épouses possibles. Tant qu'elles sont hors circuit, on remarque à leur égard une attitude de permissivité sexuelle dont elles jouissent ou qu'elles subissent en jouets sexuels de leurs maîtres ou des autres domestiques de la maison. Cette attitude change lorsqu'elles deviennent éligibles au mariage.

10. N. du FAÏL, *Contes d'Eutrapel*, éd. J. ASSEZAT, Paris 1874, II, 6.

11. *Ibid.*, p. 7, où l'on voit que ces familiarités peuvent aller plus loin tout en restant honnêtes, comme en Allemagne «où les garçons et filles sont couchés ensemble sans note d'infamie et leurs parents interrogent sur les articles de telles privautés respondent: 'caste dormiunt', c'est jeu sans vilénie et commencement de très bons et heureux mariages». Sur cette coutume du «Kiltgang», voir VG 260-263.

12. On a observé un de ces jeux d'échanges amoureux ritualisés en Lorraine et en Champagne et connu sous le nom de «daillement» ou «dayage» (VG 252).

13. Cf. A.S. HASKELL, *The Paston Women on Marriage in Fifteenth-Century England*, Viator 4(1973), 459-471.

14. EQ 18, 23, 42. Pour des pratiques comparables, voir P. SEBILLOT, *Le folklore de France*, Paris 1904-7, Index, s. v. Fiancés.

On ne saurait mieux exprimer que l'attrait sexuel est un facteur négligeable et peut-être même condamnable pour un mariage réussi. Est-ce à dire que les jeunes gens doivent faire taire leurs goûts personnels? En réalité, ces goûts sont contrôlés, nous l'avons vu, dès avant leur formation et c'est à l'intérieur de ces contraintes que les jeunes vont jouir d'une certaine liberté de choix⁷. Les historiens relèvent des exemples de mariages d'amour, mais ce sont des hommes qui expriment ce sentiment, et en outre des jeunes gens des classes aisées: un beau parti peut toujours choisir. Les femmes, elles, sont choisies. Certes, leur consentement est nécessaire à la validation du mariage; mais comment désobéiraient-elles à l'autorité de leur père, à l'âge tendre auquel elles sont offertes en mariage? Les pères commencent à chercher un gendre dès que leur fille est nubile et même avant, s'ils ont de la fortune. Dans *Les .xv. joies de mariage*, une femme veut avoir une robe neuve de son mari et son argument nous touche car il sonne juste:

Et je avoie encore la robe de mes nopces
laquelle est bien usée et est courte, pour ce que
je suis creue depuis qu'elle fut faite⁸.

En général, une fille est mariée à 18 ans, à moins qu'elle ne soit pauvre⁹ tandis que l'homme qui l'épouse est déjà un homme fait: 25 à 30 ans. Loin d'être laissées au hasard, les rencontres au cours desquelles le jeune homme va pouvoir choisir sa fiancée se font à l'occasion des fêtes, des foires, des veillées surtout, où se réunissent, dit N. du Faïl, «de tous les environs plusieurs jeunes valets et hardeaux, illec s'assemblans et jouans à une infinité de jeux que Panurge n'eut onc en ses tablettes»¹⁰. Ces «honnestes familiaritez», comme de «remettre les tetins, descendus sous l'aisselle par le continuel mouvement du fuseau (...), desrober quelque baiser à la sourdine»¹¹, jeux de mains et jeux de mots se font sous l'oeil vigilant des adultes¹².

Choisie par son futur époux, offerte par son père, la jeune fille n'a pas son mot à dire dans l'affaire conjugale, et pourtant le mariage constitue sa préoccupation majeure et son but dans la vie¹³. Les *Évangiles des Quenouilles* lui indiquent les actions qui risquent de le retarder et lui montrent comment savoir le nom de son futur mari¹⁴. La part de sa volonté per-



31. «Ces honnestes familiaritez...»
M. le Franc, *Le champion des dames*

32. Les filles pauvres trouvent aussi à se placer comme «fillettes d'estuves»



sonnelle étant nulle, elle s'en remet au hasard. Dans un mariage conçu pour créer un réseau de parentés et d'alliances, la femme est utilisée pour la valeur d'échange qu'elle représente.

C'est d'ailleurs un tiers qui sert de médiateur dans cette transaction qui en réalité concerne chacun: un parent ou un ami de l'une ou l'autre famille ou aussi le curé procède à la demande en mariage. Divers gestes rituels manifestent l'acceptation de la demande: ils diffèrent selon les régions mais le plus fréquent de ces signes d'acceptation est d'inviter le prétendant à partager le vin des fiançailles¹⁵.

Un processus d'échanges mutuels publicise l'alliance conclue. Le fiancé va recevoir une femme et ce qu'elle apporte, c'est-à-dire la dot ainsi que le trousseau dont il a pu apprécier la richesse et la finesse d'exécution au cours des veillées de fréquentation. En retour, il est tenu à de multiples obligations à l'égard de sa fiancée mais aussi de sa belle famille et de l'ensemble des célibataires de son village. Marion chante sa joie d'avoir été demandée par Robin, en énumérant les cadeaux rituels qu'il lui a offerts:

Robins m'aime, Robins m'a
Robins m'a demandée, si m'ara.
Robins m'acata cotele
D'escarlate boine et bele
Souskanie et chainturele.

Ces cadeaux rituels peuvent être aussi un foulard, un ruban, des bijoux qui selon des *Évangiles des Quenouilles* entretiennent l'amour, tandis que les couteaux lui sont défavorables¹⁶. Il faut aussi obliger sa belle famille: aider le futur beau-père dans ses travaux, lui payer à boire. À Montailou, B. Clergue «se prodigue en cadeaux de vin pour sa belle-mère»¹⁷ qui reconnaissante, se charge de lui épouiller la tête. Le fiancé doit aussi dédommager par une somme d'argent les jeunes gens auxquels il a pris une épouse éventuelle et dont les droits sont représentés par un délégué, abbé de la jeunesse qui intervient lorsque le galant a obtenu le droit de courtoiser officiellement¹⁸. Cette intervention de la jeunesse caractérise aussi les rites de mariage dont la date n'est pas laissée au libre choix des fiancés mais déterminée selon une série d'interdits et de croyances: l'Église impose la période taboue du Carême et du temps de l'Avent, la tradition regarde

15. RV 12. Il semble qu'en général l'acceptation ou le refus se font plutôt par gestes rituels que par échanges verbaux: cf. N. BELMONT, *Mythes et croyances*, Paris 1973, 54-5; J.L. FLANDRIN, *Les amours paysannes. Amour et sexualité dans les campagnes de l'ancienne France (XVI^e-XIX^es.)* Paris 1975, 189-191.

16. EQ 41. VG 351 note que l'on chante au XIX^e siècle des chansons à caractère énumératif où sont dénombrés les cadeaux que le fiancé compte offrir à sa fiancée. Il cite l'exemple de *la Perdriole*.

17. LL 258.

18. Cf. DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, s. v. Abbas juvenum.



33. Bénédiction des fiançailles

comme néfaste le mois de mai¹⁹. Août n'est pas conseillé non plus mais cela peut s'expliquer si l'on songe qu'à ce moment les travaux agricoles battent leur plein: les noces seront célébrées après «l'aoûterie» c'est à dire après les moissons. En fait les dates varient selon les régions, d'après les conditions climatiques et économiques. Mais fixer le jour précis du mariage n'est pas une mince affaire: il faut consulter une autorité. Les hérétiques de Montaillou s'adressent à un «parfait chargé d'indiquer quelle phase de lune est la plus favorable aux célébrations nuptiales»²⁰. *Les Évangiles des Quenouilles* déconseillent le dernier quartier et assurent que le jeudi est un jour néfaste²¹.

Voici le jour fixé. Le *Sermon joyeux des maux de mariage* énumère les préparatifs de la noce:

Quand le jour des nopces est près,
Il faut semondre a pompe grande
Et achepter de la viande
Louer menestriers et farseurs
Maîtres d'hostelz et rotisseurs

19. L'interdiction des mariages en mai existait chez les Romains: cf. A. VARAGNAC, *Civilisation traditionnelle et genres de vie*, Paris 1948, 135.

20. LL 258.

21. EQ 157, 158; cf aussi N. du FAILL, *Contes d'Eutrapel*, éd. citée 11, 258; id., *Les Baliverneries d'Eutrapel*, éd. G. MILIN, Paris 1969, 16. On connaît les listes médiévales des «jours périlleux de l'année»: se marier ces jours-là entraîne des conséquences fâcheuses: mésentente des conjoints, brièveté de la vie, maladie.

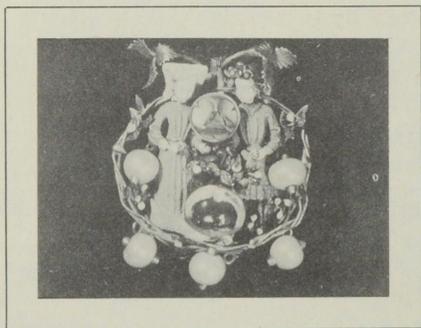
Avec la salle tapissee
 Parée de mays et de jonchee;
 Et puis fault donner aux parens
 Les plus prochains et apparens
 Robes, pourpointz, chausses, bonnetz,
 Panthouffles, chapperons, corsetz
 Et aux filles de l'assemblee
 Toute jour chappeaulx et livree²².

22. PFII, 8.

Le fiancé à qui revient le rôle actif, semble être le seul à s'affairer. C'est lui qui a organisé la tournée d'invitations avec un ou deux de ses amis. Il a reçu des cadeaux pour lui-même et sa fiancée, il doit en retour en offrir à ses proches parents: cet échange de biens codifié par la coutume se fait en contrepoint de l'échange matrimonial et le symbolise. C'est le fiancé aussi qui fournit aux invités la livrée, c'est-à-dire les bouquets, fleurs de boutonnieres et rubans qu'ils arboreront à leurs vêtements. La charge de décorer la salle de mais et de jonchée, branches d'arbres en arceaux, fleurs et feuilles, revient aux jeunes filles. La fiancée, nous la verrons passive tout au long de cette journée. Au cours de la cérémonie de l'habillage, sa mère, ses parentes et voisines l'assistent pour revêtir sa robe de noces²³, nouer la ceinture brodée que lui avait offerte son fiancé, symbole du lien unissant les époux, chausser ses souliers que traditionnellement, elle reçoit aussi de lui²⁴. En signe de virginité, elle laisse ses cheveux dénoués sur les épaules. Quelques larmes, la bénédiction paternelle sur le seuil de la maison, marquent la séparation. À grande publicité de flûtes et de tambours, le cortège se rend vers l'église, le plus souvent à cheval. C'est le moment, d'après les *Évangiles des Quenouilles*, de formuler des souhaits à

23. La tradition de la robe blanche est tardive; milieu du XIX^e siècle (VG390).

24. VG 407 rappelle que Grégoire de Tours atteste cette coutume. Dans le mythe de Cendrillon, l'élue du Prince sera celle qui pourra chausser la pantoufle magique qu'il offre.



34. Un couple d'amoureux
 Boucle de ceinture

la fiancée, souhaits qui se réaliseront «moiennant qu'elle remercie incontinent le donneur»²⁵.

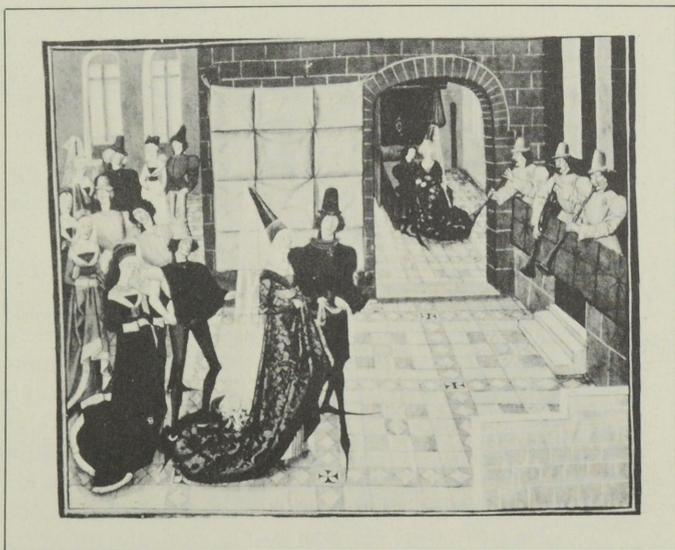
25. EQ 78.

La bénédiction proprement dite constitue l'acte rituel essentiel. Les fiancés se tiennent sous un carré d'étoffe, le «poèle», sorte de dais tendu au-dessus de leurs têtes pendant toute la cérémonie. Là encore, la coutume astreint le nouveau marié à des dons, objets précieux cette fois, l'anneau et les pièces de mariage dont la bénédiction par le prêtre solennise l'offrande. Le don de la pièce d'or ou d'argent frappée spécialement avec le nom des deux conjoints et une devise se retrouve seulement dans les milieux aristocratiques ou bourgeois; celui des treize pièces (le *treizain*) est général. Noël du Faÿl recommande, si l'on veut être heureux en ménage, de garder ces treize deniers «desquelz sont achetées les femmes»²⁶. Le retour à la maison ne se fait pas toujours en cortège cependant il est de coutume que «au saillir des épousailles, les amis de l'épousée la prennent et maintent»²⁷ à la maison de son époux. Rares sont en effet, les mariages «en gendre» où l'homme devra résider dans la famille de sa femme. Rites d'aspersion, de blé le plus souvent ou de dons symboliques à la mariée, quenouille, balai, marquent son entrée dans sa nouvelle vie. Abondance de mets, musique et chansons

26. N. du FAÏL, *Propos rustiques*, éd. L.R. LEFÈVRE, Paris 1928, 96.

27. *Les cent Nouvelles nouvelles*, éd. P. SWEETSER, Genève 1966, 339.

35. Le cortège de noces de Renaud de Montauban (c. 1470)
La chanson des quatre fils Aymon



donnent l'atmosphère du repas de nocés médiéval, comme du nôtre. Les plaisanteries à symbolisme sexuel, comme le vol du soulier de la mariée ou de sa jarrettière, ont duré bien longtemps. Ce qu'on ne voit plus, c'est le marié, mis encore une fois à contribution, obligé de servir ses invités²⁸.

28. Voir ces deux vers du *Sermon joyeux des maux de mariage* (PF II, 9): «Encores convient il qu'il serve/A table toute la caterve» (corroboré par VG511).

Dernier acte de cette journée, la nuit de nocés et les rites qui l'accompagnent, à moins qu'on ne soit dans une région où se pratique l'abstinence sexuelle quelques jours après le mariage. Cette coutume relevée par les folkloristes en Suisse, en Alsace, est rapportée, pour la Bretagne par N. du Faÿl:

Fault estre huit jours entiers apres les
nopces faictes sans toucher à sa femme, en-
cores avec protestation²⁹.

29. N. du FAÿl, *Propos rustiques*, éd. LEFÈVRE, Paris 1928, 96.

En règle générale, le mariage est consommé la nuit même et ritualisé comme les autres moments de la journée. Comme eux, il devient un acte public qui intéresse la communauté tout entière qui participe à sa réussite. Le début de la nouvelle 86 des *Cent nouvelles nouvelles* énumère les différentes étapes du coucher de la mariée: déshabillage par le groupe de femmes proche de la mariée, parallèle à l'habillage du matin, et surtout leçon d'éducation sexuelle par la mère. Si la jeune épouse a besoin d'être instruite, une seule allusion suffit au mari qui doit savoir comment «se gouverner sagement». Son ignorance en ce domaine, signe certain de sa niaiserie, serait extrêmement préjudiciable, comme l'assurent les *Évangiles des Quenouilles*:

Quant un jone homme pucel espouse une fille
pucelle, le premier enfant qu'ilz ont est par
coustume fol³⁰.

30. EQ21.

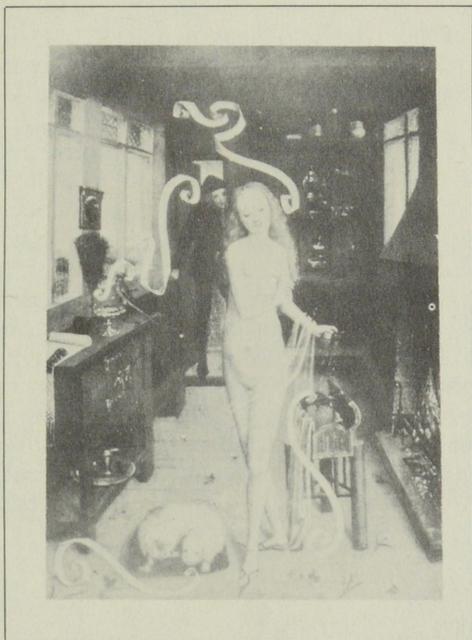
31. Voir H. GELIN, *Nouvelles d'aiguillette en Poitou*, Revue des études rabelaisiennes 8(1910), 122-133; E. LE ROY LADURIE, *L'aiguillette*, Europe, mars 1974, 135-146. Allusions à des philtres anaphrodisiaques dans l'introduction de G. PARIS à *Orson de Beauvais*, Paris 1899, p. LVIII.

Notre nouvelle omet la cérémonie de bénédiction du lit nuptial, rituel de fécondation, symbolisée par les aspersiones d'eau bénite. Des exorcismes protègent le mariage contre les mauvais sorts et dans l'immédiat, contre ce malheur toujours redouté, la nouerie d'aiguillettes, ces maléfices, destinés à rendre le mari impuissant et à empêcher la consommation du mariage. Pour nouer l'aiguillette, il suffit de faire un noeud à une corde, un ruban, un cheveu pendant la cérémonie en prononçant à rebours un verset du

psaume «Miserere mei, Deus». Pour la dénouer, il faut uriner à travers l'anneau de mariage de sa femme ou à travers le trou de la serrure de l'église dans laquelle on s'est marié. Mettre du sel dans sa poche ou une pièce dans la chaussure pendant la cérémonie peut prévenir le mal³¹. Conjurer le sort ne suffit pas, il faut aussi provoquer la chance et les matrones des *Évangiles des Quenouilles* savent comment une femme doit s'y prendre pour s'attirer l'amour de son mari³². Béatrice de Planissoles, châtelaine de Montaillou, conserve le premier sang menstruel de sa fille comme philtre d'amour pour ensorceler son futur gendre³³.

32. Elles lui font manger de l'herbe à chat (EQ 32), ou mettent dans son soulier gauche une feuille de gauguier cueillie la nuit de la Saint-Jean (EQ 67), ou mettent dans son oreille des plumes d'un chapon, du poil de la patte droite d'un chien et du bout de la queue d'un chat (EQ 74).

33. LL 64. Sur l'utilisation des excréments dans les philtres d'amour, voir J.G. BOURKE, *Scatalogic Rites of All Nations*, Washington 1891, 216-227.



36. Jeune fille jetant un sort à son amoureux (c. 1480)
Peinture par le maître de Niederheim

Toutes ces précautions étant prises, il ne reste donc plus qu'à consommer le mariage et ceci presque publiquement. Les témoins ne sont pas loin, les garçons célibataires attendent derrière la porte de la chambre et tendent l'oreille pour écouter le «contentement des épousés».

Mais creez que la povre gentil femme a cest coup getta unŷ bien hault et dur cry qui de plusieurs fut clerement oy et entendu, qui

34. *Les cent Nouvelles nouvelles*, éd. citée, 198. Ce n'est pas «à la dépuceler» que la pauvre femme jeta ce cri, mais parce qu'elle accouchait d'un enfant.

35. RV 27; cf. DU CAN-GE, *Glossarium*, s.v. Cochetus.

36. RV 23 énumère ces droits: droit des oreillers payé avant la bénédiction du lit, droit de ban où les jeunes chantent le ban de la mariée en échange des restes du repas et de vin, et l'ancien droit de «culage» exigé par le seigneur et souvent revendiqué par la jeunesse aux XIV^e et XV^e siècles.

cuidoient a la verité qu'elle gettast ce cry a la despuceler, comme c'est la coustume en ce royaume. Pendant ce temps, les gentilz hommes de l'ostel ou ce nouvel marié demouroit, vindrent hurter a l'huis de ceste chambre et apporterent le chaudreau³⁴.

Diverses sont les recettes de ce chaudreau, la plupart à base de vin fortement épicé mais sa valeur reconstituante est partout la même. Le jeune marié qui a maintenant officiellement conquis son statut d'époux va dédommager par un banquet ses anciens compagnons célibataires: peut-être partagent-ils le coq ou la poule qu'il doit leur offrir en raison du «droit de cochet»³⁵. Les droits exigés par les jeunes à marier ont des désignations différentes selon les endroits mais ils consistent partout en dons d'argent, de vin ou de nourriture³⁶.

Par les règles imposées au choix des conjoints ainsi qu'aux époques de mariage permises, par la publicité accordée à chaque étape de la journée de noces, le groupe social contrôle l'acte sexuel officialisé. Il le fait par un médiateur, parent, ami ou curé lors de la demande en mariage, par l'ensemble des célibataires qui exigent des dédommagements sous forme d'argent, de nourriture et de vin de la part de celui qui leur prend une femme et accède enfin à un rôle social actif. Ce dernier, nous l'avons vu, pour obéir au rite de l'échange, se prodiguer en cadeaux et en dons: les cadeaux rituels à la fiancée, les vêtements aux proches parents invités à la noce, l'anneau et les pièces à



37. Un cadeau rituel, le coffret (déb. XIV^e s.)
Coffret d'ivoire

l'épousée lors de la bénédiction, le don de sa personne au repas de noces et enfin le paiement des droits exigés par les jeunes. Vis-à-vis de la jeune fille, cette médiation se fait par l'intermédiaire des amies, parentes et voisines qui l'assistent dans ses préparatifs et lors des rites de l'habillage, du déshabillage et du coucher.

Le groupe social intervient aussi pour contrôler et ritualiser les manifestations de transgression des règles du mariage. Voyons d'abord ce qui se passe lorsque la transgression est refusée par le groupe. Ce refus se manifeste par le charivari.

Le charivari, longuement décrit dans l'interpolation du *Roman de Fauvel*³⁷, se pratique lors du remariage d'un veuf ou d'une veuve et les règles en sont précises. Les jeunes célibataires du village, déguisés la plupart du temps, défilent en cortège parodique, au soleil couchant, devant la maison du veuf ou de la veuve en faisant le plus de vacarme possible: ils frappent sur des casseroles et agitent des cloches. À cette publicité infamante, il existe cependant des possibilités de rachat en payant un droit de compensation à l'abbé de la jeunesse ou une tournée à la taverne³⁸. On voit ainsi que le refus ou l'acceptation officielle du remariage passent par la médiation du groupe de jeunes et de son chef, de même que le mariage lui-même. Pour cerner le rôle symbolique de ces conduites de bruit, C. Lévi-Strauss les rapproche des conduites semblables observées lors des éclipses et signalées dans le monde entier. Il remarque qu'on associe une «puissance aussi considérable que celle du bruit» à une conjonction non souhaitée. Dans le cas d'un remariage, la chaîne normale des unions est rompue³⁹. En effet, dans une société où les possibilités de choix sont restreintes, la captation d'un conjoint possible par quelqu'un que son premier mariage aurait dû mettre hors de circuit, est ressentie comme une frustration.

Les jeunes célibataires se posent donc en médiateurs pour rappeler quelles sont les règles normales de l'échange sexuel socialisé dans le mariage. Ce sont eux aussi qui régissent les manifestations ritualisées de licence sexuelle. En effet, les fêtes du carnaval, la Saint-Valentin, les fêtes de mai, celles de la Saint-Jean permettent de violer les règles de mariage mais à condition d'obéir à la coutume. Le processus de renversement des valeurs observé par M. Bakhtine à

37. *Le Roman de Fauvel*, éd. A. LANGFORS, Paris 1914-1919, 164-166.

38. DU CANGE, *Glossarium*, s. v. Charivarium; RV 32.

39. C. LÉVI-STRAUSS, *Le cru et le cuit*, Paris 1964, 292-295.

40. M. BAKHTINE,

L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance, Paris 1970.

41. CHRISTINE de

PISAN, *Oeuvres poétiques*, éd. M. ROY, Paris 1886, I, 111.

42. R. NELLI, *L'érotique*

des troubadours, Toulouse 1963, 37, estime que la Saint-Valentin est le doublet septentrional des fêtes de mai et que cette coutume, importée par Charles d'Orléans, ne s'étendit pas sur le continent au-delà des milieux de cour et de la bourgeoisie.

43. G. PARIS, dans *Mélanges de littérature française du Moyen âge*, Paris 1912, 597.

44. Allusions à ces danses dans les *Carmina Burana*: description détaillée des rites de mai dans *Flamenca*, v. 3235 ss. Dans le *Chansonnier de Saint-Germain* on trouve la plus ancienne des chansons de mai, la *Regina Avrillhosa* (fin XII^e siècle). Plusieurs pastoureilles évoquent la cueillette des maïs, les danses et chansons qui invitent à l'amour et raillent les maris jaloux: cf. M. ZINK, *La pastourelle, Poésie et folklore au Moyen âge*, Paris 1972. Sur les rapports entre les fêtes printanières et les origines de la poésie lyrique, voir J. BÉDIER, *Les fêtes de mai*, *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} mai 1896, 146-172.

45. A. VARAGNAC, *Civilisation...*, 177-8, interprète aussi le mois de mai comme celui de l'autonomie des femmes, de l'interruption de la puissance masculine sur elles.

46. RV 67; DU CANGE, *Glossarium*, s.v. *Maium*. Dans la coutume des «dônages» relevée en Champagne et en Lorraine (VG 294), les jeunes jouent aussi le rôle de juges des amours et de la moralité des femmes; ils assortissent publiquement des couples qui tenaient à garder secrets leurs rapports.

propos du carnaval⁴⁰ se retrouve tout le long du cycle des fêtes de printemps. Le carnaval lui-même autorise la licence des moeurs par son exaltation du rire et de la vie corporelle. Quelles que soient les particularités locales, le caractère de ces fêtes reste le même partout: des couples se forment, en dehors du mariage et ce sont les femmes qui prennent l'initiative.

Ainsi, dans un poème de C. de Pisan écrit à propos de la Saint-Valentin, une femme choisit un ami pour l'année et l'invite à échanger leurs coeurs en même temps que des chapeaux de feuillages.

Trés doulz ami, or t'en souviegne,
Que au jour d'hui je te retien
Pour mon ami, et aussi mien
Vueil je que tout ton cuer deviegne⁴¹.

Ce poème aurait pu être écrit pour célébrer les fêtes de mai⁴² qui mettent aussi les femmes au premier plan et les libèrent des impératifs du mariage pour les convier à l'amour. La veille du premier mai, dans la nuit, les garçons vont «quérir le mai» pour «esmayer» les jeunes filles à marier c'est à dire pour décorer de feuillages les portes de leurs maisons; puis ils plantent l'arbre autour duquel se feront les rondes. G. Paris évoque ainsi ce rite:

Non seulement, aux jours du renouveau et particulièrement le 1^{er} mai, on allait au bois guérir le mai, on s'habillait de feuillage, on rapportait des fleurs à brassées, on ornait de violettes les portes des maisons, mais c'était le moment où sur la prairie verdoyante, les jeunes filles et les jeunes femmes menaient des rondes pour ainsi dire rituelles⁴³.

Chansons et caroles⁴⁴ conduites par la reine de mai, les «maieroles» célèbrent la liberté, l'amour choisi à son gré; les mal-mariées redeviennent au moins symboliquement, aussi libres que des jeunes filles et renversent l'autorité du mari rejeté dans le groupe des vieux⁴⁵. Les jeunes gens n'ont cependant pas abandonné tout contrôle: responsables de la cueillette des maïs, ils désigneront publiquement les jeunes filles qu'ils trouvent indignes en fixant à leur porte des maïs injurieux, branches de coudrier ou de sureau⁴⁶. Cette brève période entre parenthèses du Renouveau et des fêtes de Printemps donne donc la parole aux femmes.

Elle peuvent exprimer leur désir de relations basées sur l'amour et leur choix personnel, leur besoin de se libérer des contraintes du mariage. Mais cette libération va-t-elle jusqu'à la licence ou reste-t-elle dans les limites d'une liberté acquise symboliquement par le discours mythique que constituent les chansons et les rites de mai? La réponse pourrait être dans le rôle d'organiseurs de la transgression dévolu aux jeunes garçons célibataires, marginaux provisoires tant qu'ils n'ont pas accédé au statut d'adultes, c'est-à-dire de chefs de maison et de souche d'une lignée⁴⁷. Mais vérifier cette hypothèse signifierait explorer un des «nouveaux objets» qui apparaissent dans le champ de l'histoire: l'étude des jeunes, de leur place dans la société, des rites qui les concernent⁴⁸.

47. Ce rôle de gardiens de la règle caractérise les jeunes des milieux populaires, tandis que ceux des milieux aristocratiques se lancent dans l'aventure et la quête aux épouses (cf. G. DUBY, *Au XIII^e siècle: les jeunes dans la société aristocratique*, Annales E.S.C. 1964, 835-846) ou fixent les critères de l'amour courtois (cf. E. KÖHLER, *Sens et fonction du terme «jeunesse» dans la poésie des troubadours*, dans *Mélanges René Crozet*, Poitiers 1966, 569-583).

48. Sur ces voies nouvelles de l'histoire, voir P. VIDAL-NAQUET, *Les jeunes*, dans J. LE GOFF et P. NORA, *Faire de l'histoire*, III, Paris 1974, 137-168.

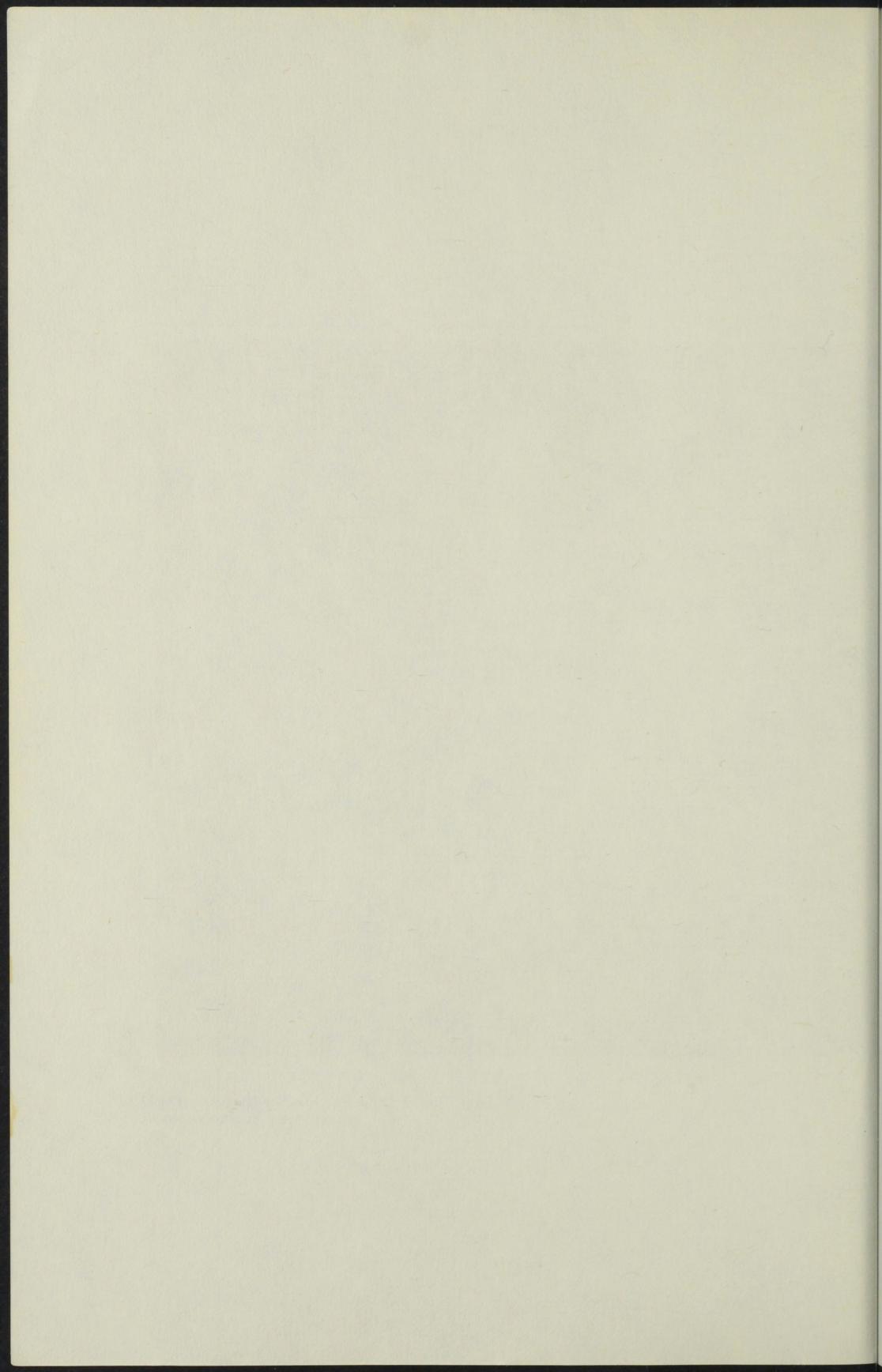


38. La carole autour du mai, au son de la cornemuse

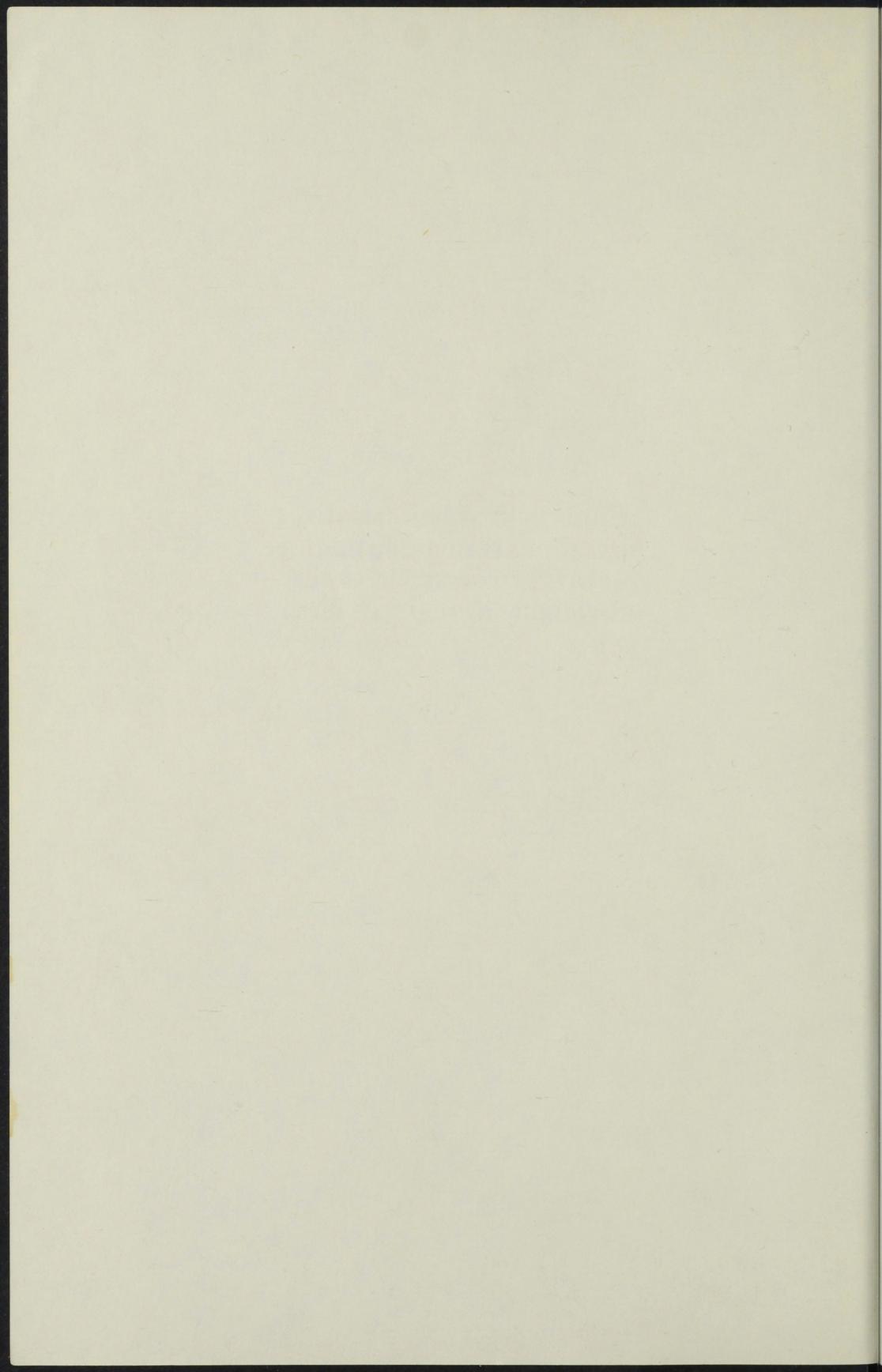




39. La reine de mai mène la danse (1365)
Andrea Bonaiuti da Firenze, fresque.



**Choix de croyances relatives
aux tabous sexuels, au mariage
et à la grossesse, tirées des
«Évangiles des Quenouilles».**



Le chiffre qui suit chaque article désigne la page de l'édition P. Jannet, *Les Évangiles des Quenouilles*, Paris 1855.

Tabous sexuels

1

Cellui qui congnoist charnelement sa commère* à sa prière jamais ne puet en paradis entrer, se le filleul son enfant ne fait de son gré la penitance, premier pour sa marrine, et après pour son père. *Glose.* Cristine la Sauvage dist que qui prend sa commère par mariage, touteffois qu'ilz se conjoignent charnelement, qu'il tonne volentiers, ou fait orage en terre ou en mer. (59)

1. **commère**: marraine d'un enfant par rapport au parrain et aux parents

2

Quiconques congnoist charnelement nonnain ou femme voilée par copulacion d'homme de religion ou prestre seculier, sachez qu'ilz morrons* tous à membre roit*, et à trop plus de douleur que autres gens. *Glose.* Fillette l'Estroite dist que se de tel accouplement viennent enfans, ilz sont enclins à mainz mauz et fortunes. (59)

2. **morrons**: mourront
roit: raide

3

Une meschine* de prestre, perseverant en son pechié jusques à la mort, sachiez pour vray comme Euvangile qu'elle est chevalet au dyable, et ne convient prier pour elle.

Glose. L'une d'entre elles, qui savoit de cest article, respondy que le pechié se povoit estaindre par les prières du prestre et par les enfans qu'ilz ont engendrez, jasoit ce que* communement ilz ne facent gaire bonne fin. (60)

3. **meschine:** servante, concubine
jasoit ce que: bien que

4

Se un prestre seculier ou autre religieux congnoist charnelement femme mariée, il n'aura jamais du pechié pardon, se premièrement ne lui est pardonné du mari d'elle.

Glose. Certainement, respondy une matrone, cest article croy-je bien, car Dieu n'emprent* jamais sur le droit d'autrui, et après il pardonne, le droit de partie sauf*. (60)

4. **n'emprent:** n'empiète
sauf: sauvegardé

5

Se un homme marié habite à* la femme de son voisin ou autre femme mariée, il mesme se clot la porte de paradis, et jà n'y entrera, com fort qu'il y busche.*

Glose. Margot Clappeie dist que jamais ne lui sera ouverte, fors par celui à qui tant a offensé, quant aincoires* il lui auroit pardonné. (60-61)

5. **habite à:** couche avec
busche: frappe
quant aincoires: et encore quand

Mariage

6

Cellui qui estrine* sa dame par amours, le jour de l'an, de couteaux, sachiez que leur amour refroidera.

Glose. Dist à cest article Collette du Cren: Je vous assure que cellui qui estrine sa dame d'espinceaux* à grosse testes, que l'amour en devient plus ardant et plus durable. (41)

6. **estrine:** offre une étrenne
espinceaux: épingles

7

Fille qui veult savoir le nom de son mari à venir doit tendre devant son huis le premier fil qu'elle filera cellui jour, et de tout le premier homme qui par illec passera savoir son nom. Sache pour certain que tel nom aura son mari. (18)

8

Quant on baptise aucun enfant, soit filz, soit fille, se la fille a deux parrins, elle aura deux barons* ou plus; et aussi, se le filz a deux marrines, et il vit eage d'homme, il aura deux femmes ou plusieurs. (25)

8. barons: maris

9

Je vous dy pour aussi vray que Euvangile que jones filles ne doivent jamais mengier cerises à la derraine* avec leurs amoureux, car souvent avient que cellui à qui vient la derrenière demeure le derrenier de tous à marier. (23)

9. derraine: dernière

10

Peronne l'Enfumée dist (...) que cellui qui regarde sa femme couvrir le feu devant lui sans soy lever, sachiez que celle nuit il ne cessera de ronfler et de dormir. Et se c'est une fille à marier, elle ne sera de l'année mariée. (42)

11

Un homme qui femme prent par mariage doit savoir qu'elle ne soit née par jour périlleux, s'il n'en veult avoir povre joye; et pareillement doit la femme enquerir de son mari. (157)

12

Qui de maint meschief* veult estre quitte, si ne se marie jamais sur le jeudy. (158)

12 meschief: malheur

13

Femme nulle, dist une autre, ne doit homme espouser en decours de lune, pour le bon eur que la lune donne à son renouvellement. (158)

14

Quant une espousée va de sa maison à l'église pour espouser son fiancé, la meilleur de toutes les prières qu'on lui donne demeurent à son prouffit, moiennant qu'elle remercie incontinent le donneur, autrement celle prière ne lui vaudroit riens. (78)

15

Pour aussy vray que Euvangile, je vous dy que quant un jone homme pucel espouse une fille pucelle, le premier enfant qu'ilz ont est par costume fol.

Glose. Berthe l'Estroite sur ce chappitre dist que ainsi estoit nagaires avenu à l'une de ses filles, qu'elle avoit mariée au porchier* de son hostel, car il convint que pour la première nuit elle leur enseignast comment ilz devoient faire, dont il est avenu que leur premier filz est fol et povre innocent. (21)

15. porchier: porcher

Charmes

16

Quant une femme veult estre de son mari ou de son amy bien amée, si lui face mengier herbe de chat, et il sera d'elle si très-amoureux qu'il n'aura aucun repos se d'emprez elle* n'est. (32)

16. d'emprez elle: auprès d'elle

17

Je vous dy pour conclusion, et pour aussy vray que nous sommes icy, que, se une femme veult que son mari ou amy l'aime fort, elle lui doit mettre une feuille de gauguier, cueillie la nuit saint Jehan tandis qu'on sonne nonne*, en son souler* du pied senestre*, et sans faulte il l'amera moult merveilleusement. (67)

17. nonne: none
suler: soulier
senestre: gauche

18

Or sus, dist dame Gomberde, laissons toutes rihotes* et debas ester, et commençons, pour l'onneur du vendredy ouquel nous sommes, à parler du saint sacrement de mariage: car j'ai esté sept fois mariée; mais,

18. rihotes: querelles
het: convenance
poïree: potée
pouchins: poussins

ce non obstant, se le viij^e me venoit et il estoit à mon het*, aincoires y entenderoie volentiers. Et, pour de lui estre fort amée, je lui feroie mengier une poirée* d'herbes cueillies la nuit saint Jehan à nonne, et, pour vray, il ne lui seroit possible de me laisser pour une aultre plus jone de moy.

Glose. Dist Belotte Court-Tallon à ce propos que se une femme mettoit en l'oreille de son mari des plumes d'un chapon qui auroit mené jones pouchins* et du poil de la droite patte de son chien, et du poil du bout de la queue de son chat, il ne pourroit jamais oublier l'amour d'elle. (73-74)

19

Dame Ysorée la Courte dist sur ce pas que la femme qui veult que son mari point ne se desvoye avec autres femmes, si face par trois lundis chanter messe de sainte Avoie: et je vous dy pour certain que les dames de Paris en entretiennent ainsi leurs maris. (24)

20

Quant une femme desire que son mary ne se double*, prende son chat et le muce* par deux jours soubz ung cuvier sans mengier ne boire, puis lui loie* les iiij pattes ensemble bien ointes de bure*, et lui donne pain trempé en son orine, et rien autre chose, qu'il mengera par famine, et incontinent que ainsi advenu sera, le mary tant amera sa femme, que pour nulle autre ne l'abandonneroit. (139-140)

20. ne se double: ne trompe sa femme
muce: cache
loie: lie
bure: beurre

Grossesse

21

Mes bonnes amies, se desirez sçavoir se aucune femme est enceinte, vous devez dire à la femme qui se doubte d'estre grosse que elle pisse en un bassin et puis mette un loquet dedens ou une clef, mais il est plus decent que ce soit un loquet, et soit laissé dedens le bassin avec l'orine trois ou quatre heures,

puis soit respandue l'orine et soit levé ledit loquet, et se voyez que l'impression du loquet demeure au bassin, croyez de certain que la femme à qui est l'orine est grosse; ou si non, elle ne l'est pas: c'est l'un des deux. (82)

22

22. **soement**: doucement

Quant femme porte enfant, et on veult savoir s'elle porte filz ou fille, on doit mettre en dormant sur sa teste du sel si soement* que point ne le sache, et après, en devisant à elle, sachiez quel nom elle nommera. S'elle nomme homme, ce sera un filz; et s'elle nomme femme, ce sera une fille. (18)

23

23. **mengue**: mange
volille: volaille
alerresse: sage-femme
appete: prend plaisir à

Quant une femme enchainte porte son enfant plus sur le costé dextre, et qu'elle mengue* volentiers venoison et volille*, qu'elle oyt volentiers parler de tournois et de joustes, sachiez de vray qu'elle porte un filz. *Glose*. Mabelie, qui mère alerresse* estoit, dist que quant la femme porte sur le costé senestre et appète* dansses et sons d'instrumens, que elle aura une fille. (61)

24

24. **Hoir**: héritier

Se une femme grosse d'enfant desire savoir quel hoir* elle porte, ascoutez-la parler, et par elle mesmes le saurez, car quant elle demandera: Quel hoir vous semble-il que je porte? se vous dittes: Un beau filz, et elle n'en rougist, sachiez pour vray qu'elle fera une fille.

Glose. Dist Laurette la Serie que se la femme enchainte marche au mouvoir plus tost du pied droit que du senestre, elle porte sans faute un filz, et s'elle fait le contraire, ce sera une fille. (61-62)

25

25. **fauldroit**: serait nécessaire

Quant un homme engendre naturellement un enfant, s'il lui pavoit lors souvenir le temps qu'il lui avint, et il pensoit comment après le fait il se trouva disposé, autre juge fors lui n'y fauldroit*; car quant l'omme

engendre un filz, petit s'en change, pour ce qu'il engendre son semblable; mais à engendrer une fille, qui est hors de sa complexion, il s'en treuve fort aliené, voire pour deulx ou trois jours.

Glose. Perrote Galoise dist que incontinent que femme a conceu enfant masle, pour les trois premiers mois elle porte assez bel, mais les autres six mois moult en a grant douleur plus que d'une fille. Toutefois, les trois premiers mois, la fille lui baille plus à souffrir. (62)

26

Quant une femme grosse engambe* le tymon d'un char, se c'est un filz, il aura gros membre et dur à meruelles, et se c'est une fille, elle aura moult grosses lèvres et vermeilles, aussi bien dessoubz comme dessus. (77)

26. **engambe:** enjambe

27

Une femme qui veult avoir petis enfans, tandis qu'elle porte se doit desjuner au matin d'une tostée de pain blanc en vin, et sans faulte l'enfant qu'elle porte sera petit.

Glose. Dist une vielle qui là estoit: Je croy que les petis enfans soient mieulx engendrez en faulte de la lune que autrement; car par coustume les hommes ont lors deffaulte de moele*. (81)

27. **deffaulte:** insuffisance
moele: moëlle

28

On ne doit point donner à jones filles à mengier de la teste d'un lièvre afin qu'elles mariéez, et par especial enchainées, n'y pensent: car, pour certain, leurs enfans en pourroient avoir leurs lèvres fenduez. (19)

29

Aincoires vous dy que Dieu et raison deffendent le parler ou le ramentevoir*, devant aucune femme mariée en eage de porter enfans, ou qui est enchainée, de quelconque chose pour mengier qui pour le present et au besoing ne se pourroit trouver, affin que le fruit qu'elle porte n'en apporte enseigne* sur son corps.

29. **ramentevoir:** rappeler
enseigne: marque
ruer: jeter
aucune: quelque

Glose. Dame Abonde du Four dist que, par ruer* au visage de la femme qui porte enfant aucunes cerises, frezes ou vin vermeil, l'enfant en apportera sur soy aucune* enseigne. (23-24)

30

On ne doit point donner aux femmes grosses à mengier de nulles testes de poissons, affin que par leur ymagination leur fruit n'apporte sur terre la bouche plus relevée et plus agüè qu'il n'est de coustume. (26)

31

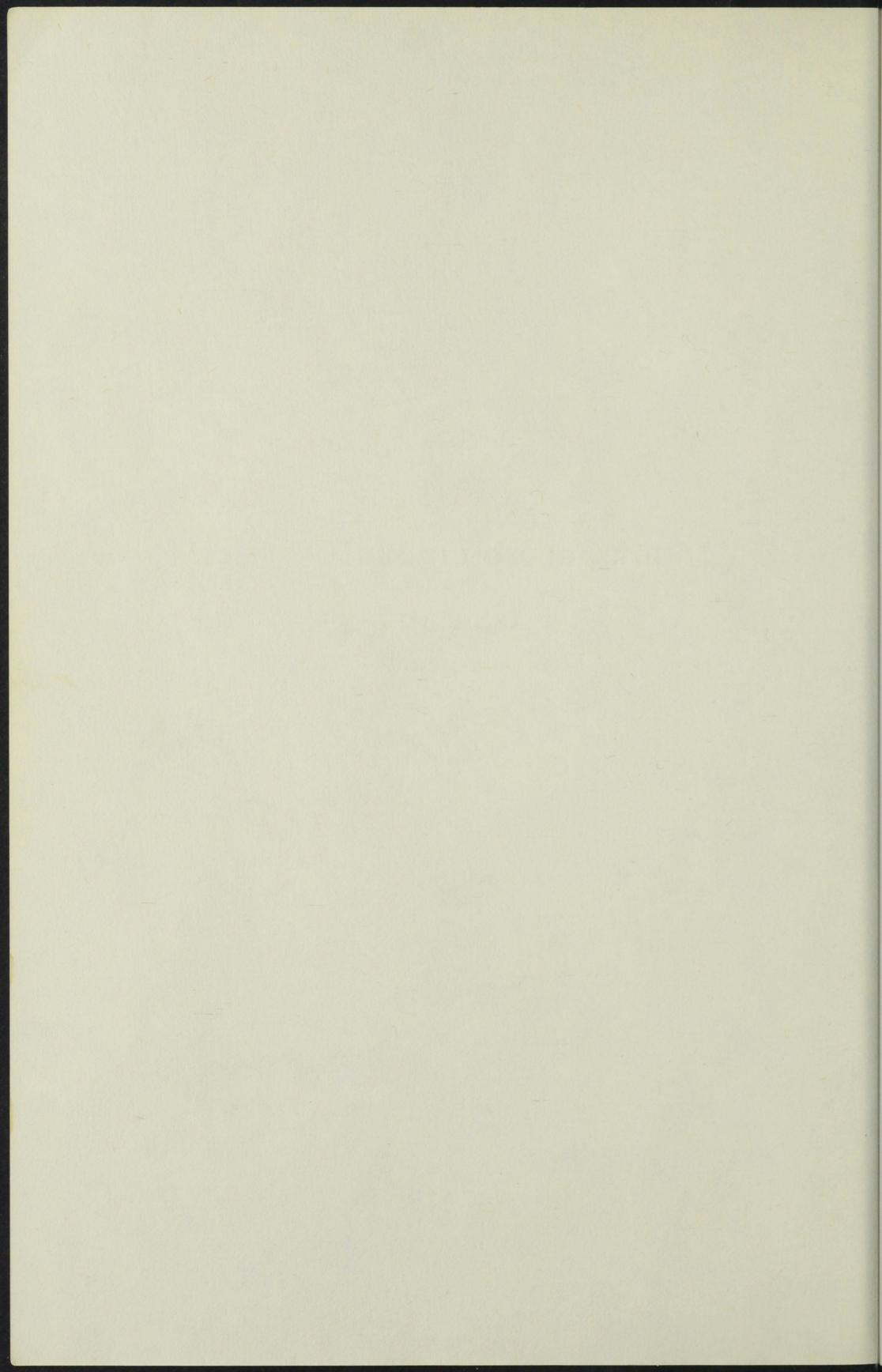
Ha! dist une autre, femme qui doubte estre enchainete ne doibt mengier frommage mol; car, s'elle porte filz, il aura petit vit et court, et, se c'est une fille, elle aura con large, parfont et maigre. (158)

31. parfont: profond

VIII.

L'humour érotique au XV^e siècle

Bruno Roy



Le problème de l'humour érotique au Moyen âge a été abordé plusieurs fois par les historiens de la littérature, et toujours dans une perspective très particulière: il s'agissait d'expliquer la présence de passages obscènes dans un certain nombre de fabliaux. Les fabliaux étant un genre comique, on se demandait comment expliquer les concessions qu'ils faisaient parfois à l'obscénité. Les positions adoptées devant ce fait ont été assez variées. Les critiques bien-pensants et les auteurs de manuels scolaires ont vite contourné la question en ignorant les fabliaux qui faisaient problème et en déclarant que, de toute façon, ceux-là n'étaient pas les plus drôles¹. Le grand J. Bédier n'a pas osé descendre «jusqu'au fond de cette spirale honteuse»². Ne trouvant rien de comique dans «l'incroyable monotonie de l'obscénité humaine»³, il s'est tenu à une prudente distance des textes dont il s'interdisait de citer même le titre. Ces dernières années, P. Nykrog a trouvé une justification apparemment satisfaisante au problème de l'obscénité des fabliaux. Sa position bienveillante se résume en trois points. Les auteurs des fabliaux évitent par des euphémismes plusieurs occasions qu'ils auraient d'être grossiers; quand ils le sont, leur grossièreté est franche et non perverse; enfin leur transgression des bienséances est

1. Cf. G. COHEN, *La vie littéraire en France au Moyen Age*, Paris 1953, 186-7; J. CROSSLAND, *Mediaeval French Literature*, Oxford 1956, 149.

2. J. BÉDIER, *Les fabliaux*, Paris 1893, 325.

3. *Ibidem*, 358.

4. P. NYKROG, *Les fabliaux*, Copenhague 1957, 213. On a ramené récemment le problème de l'esthétique des fabliaux à une simple attitude philosophique: les fabliaux seraient une affirmation du réalisme en réaction contre un intellectualisme abstrait ayant eu cours au XIII^e siècle: R. J. PEARCY, *Humor in the Fabliaux*, thèse, Ohio State Univ., 1963, 187.

5. La plus grande partie de la collection (511 devinettes) a été éditée récemment par J. W. HASSELL, Jr., *Amorous Games*, Austin-Londres 1974. Le corpus plus vaste étudié ici est paru sous le titre de *Devinettes françaises du Moyen âge*, Montréal-Paris 1977.

tellement éclatante qu'elle aboutit à se désigner elle-même comme transgression, et donc à se désarmer⁴.

Le problème, on le voit, est posé dans les limites des bienséances littéraires, au surplus des bienséances modernes, mais le contenu de ce discours grossier n'est pas abordé. Afin d'en arriver à prendre un contact direct avec l'érotisme médiéval, je propose que nous nous tournions vers un répertoire comique où l'incidence littéraire est minimale. Le corpus dont il s'agit est une collection de 575 devinettes françaises que j'ai regroupées à partir de quatre recueils compilés en Flandre au XV^e siècle⁵. Bien que certaines de ces devinettes remontent aussi loin que le VIII^e siècle, le fait qu'elles aient été retenues dans des recueils du XV^e siècle nous autorise à les considérer comme des témoins de l'humour à cette époque.

L'avantage majeur qu'offrent les devinettes comme objet comique, c'est qu'en principe chacune d'elles est essentiellement destinée à faire rire. Il n'en est pas de même des genres comiques narratifs (fabliaux, nouvelles et même «facéties») où l'élément proprement comique est parfois difficile à distinguer du simple divertissement, ni même du théâtre comique; ce dernier, tout en offrant une mine inépuisable d'humour érotique, échappe en partie à l'analyse parce qu'il nous est difficile de reconstituer l'élément gestuel, qui est partie intégrante du comique de scène. Ajoutons que la brièveté et la puissance incisive des devinettes les rend très maniables à l'analyse.

Nous nous appliquerons donc à dégager d'un corpus précis, celui des devinettes du XV^e siècle, quelques observations relatives à la vie sexuelle et à la perception de la sexualité. Cependant avant de procéder à des coupes dans ce répertoire, il nous faut aborder certains problèmes de méthode.

Au Moyen âge comme aujourd'hui, il n'existe qu'un critère objectif du comique, c'est le rire. Nous ne pouvons pas hiérarchiser le comique des devinettes, puisque nous ne savons pas lesquelles devaient le plus faire rire leurs destinataires. Il nous manque aussi toutes les variables concrètes qui font qu'une devinette est plus ou moins comique: la personne et la qualité des interlocuteurs, la situation, l'aptitude générale au rire à cette époque, etc. Il faut donc sur ce point se replier sur l'intention générale du genre de la devinette, et

considérer par hypothèse toutes les devinettes comme étant uniformément comiques.

Une autre difficulté vient de la distance temporelle et culturelle qui nous sépare du XV^e siècle: langue, cadre matériel de la vie, usages, institutions, croyances. Toutes les devinettes reposent sur l'un ou l'autre de ces facteurs, et il arrive souvent qu'une insuffisance de nos connaissances historiques nous empêche de saisir la pointe d'une devinette⁶. Au sujet de la langue, la difficulté se résout assez facilement pour peu qu'on connaisse le sens des anciens mots, le sens ancien des mots et la gamme des homophonies qui étaient alors possibles⁷. Mais étant donné qu'en contexte érotique certains mots reviennent souvent à la clé, il nous faut établir ici un protocole qui permette de sauvegarder ma pudeur et la vôtre. Bien que Dieu ait créé toutes choses et qu'il n'est pas plus inconvenant d'appeler les couilles *couilles* que *reliques* et inversement, comme le dit Raison dans le *Roman de la Rose*⁸, il est cependant préférable de s'abriter à l'occasion derrière l'euphémisme. Dans la circonstance, je ne connais pas de meilleur euphémisme que le radicalisme; j'aurai donc recours à trois «radicaux» trillittères: *vit* pour le pénis, *con* pour le vagin et *cul* pour le derrière⁹. Nous pouvons dès maintenant apprécier l'humour d'une première devinette:

Quel est le mot le plus poilu du psautier?
—«Conculcavit».

Enfin le dernier point dont il faut s'assurer consiste à savoir s'il existait au Moyen âge une chose telle que l'humour érotique, je veux dire au niveau conscient et explicite. Une première observation montre que dans ces recueils où on parle de choses et d'autres, *la* chose n'est pas confondue avec autre chose. Dans la collection dont je parle, les devinettes au thème sexuel se retrouvent assez souvent groupées en séquences, de la même façon que les devinettes portant sur d'autres sujets. C'est donc que la thématique sexuelle existe et est perçue comme telle. Cependant un des recueils formant notre collection, les *Demandes joyeuses en forme de quolibets*, nous donne une indication supplémentaire. Sur les 83 devinettes que comporte le recueil, les trois premières portent sur des sujets religieux, et les 80 suivantes sont d'allure ouvertement sexuelle. Une telle disposition n'est pas sans

6. Ex.: «Pourquoy pisse on encontre les murailles? — Pour ce qu'on ne poeult pissier outre». A quel point cette devinette, en plus du comique littéral qu'elle tire de l'absurde, se rattache-t-elle au proverbe «ad murum mingit canis aut qui surgere non quit» (WALTHER 409), ou à certaines croyances mentionnées dans les *Évangiles des Quenouilles*?

7. Ex.: Qui préféreriez-vous avoir à votre table en temps de carême: un charpentier ou un maçon? — *Ung carpentier* (prononcé *une carpe entière*).

8. *Roman de la Rose*, v. 7081-2 (éd. LECOY).

9. Ce sont les mots employés par le traducteur de la *Chirurgia* d'HENRI de MONDEVILLE (éd. A. BOS, 1897), bien qu'à la même époque (déb. du XIV^e siècle) le vocabulaire médical ait déjà commencé à se dissocier du langage commun: cf. *Placides et Timeo*, ms. Paris, B.N. fr. 212, f. 60v («...laquelle verge comme dit est se nomme *preape*, et en commun laigaige francois l'en dit *vit*»).

signification: elle montre une préoccupation de protéger contre les censeurs un matériel jugé inconvenant. De plus, comme ce recueil est imprimé et non manuscrit, force est de conclure qu'il n'était pas destiné à un amateur solitaire d'*erotica*.

Un décompte très sommaire nous fera faire un pas de plus, en montrant que dans l'ensemble de ce répertoire, le sexe polarise l'attention de façon singulière. Pour 391 mentions faites des parties du corps humain, 200 (51%) concernent les parties sexuelles. Sur ce nombre, les trois parties qui récoltent le plus grand nombre de mentions sont le cul (69 mentions), le con (51) et le vit (49), qui totalisent donc 43% du nombre total des mentions. Le matériel sur lequel nous travaillerons dans 229 devinettes que je considère comme explicitement sexuelles, c'est-à-dire 40% de la collection complète. Il serait facile d'augmenter de beaucoup cette proportion en appliquant systématiquement la grille freudienne¹⁰; mais dans une analyse de l'humour ancien, il est important que soit gagné en crédibilité ce qui est perdu en profondeur.

Une première constatation qui se dégage est la différence de traitement entre les organes sexuels de l'homme et ceux de la femme. Pour un nombre à peu près égal de mentions, les motifs du con et du vit sont introduits de façon différente.

10. S. FREUD, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris 1930. Une application pénétrante de cette grille aux devinettes enfantines a été faite par M. WOLFENSTEIN, *Children's Humor. A Psychological Analysis*, Glencoe 1954, 93-157.

		Con	Vit	Couilles
Désignation	dans la question	21	3	1
littérale:	dans la réponse	9	7	12
Désignation	métaphorique	21	36	—
Nombre total	de mentions	51	46	13

Connaissant d'une part que les devinettes étaient posées par les hommes, et par ailleurs que l'élément le plus agressif de la devinette est la question, on voit bien quels reflexes sont ici à l'oeuvre. Le sexe de l'homme reçoit plus de mentions métaphoriques, donc voilées, que celui de la femme. Quand la mention du sexe est littérale, c'est le sexe de la femme qui est le plus souvent mentionné dans la question, par manière d'agression, alors que le sexe de l'homme échappe à ce traitement de choc. Enfin les couilles, qui ne sont jamais désignées métaphoriquement et qui ne figurent presque jamais dans la question, pourraient être vues soit comme un

organe non soumis à la censure, ce que je ne crois pas, soit comme la partie secrète du sexe de l'homme, celle qu'il tient le plus à protéger contre le discours.

Si on se place dans une perspective moderne, on s'étonnera que l'intérêt porté au sexe de la femme se réduise au con, en négligeant les seins¹³. Les seins ont en effet dans ce répertoire un indice érotique très faible. Je n'ai trouvé qu'un seul cas, d'ailleurs charmant, où les seins figurent en contexte érotique:

De quoi sont faites à Paris (!) les montées à vis (= escaliers en colimaçon) et les dres-soirs (= buffets) ? - De chair et de sang, d'os et de nerfs, car ces plaisants visages et doux tétins font bien souvent *monter*, tendre et *dresser* les vits.

Il n'y a que trois autres mentions faites des seins, et elles sont toutes relatives à l'allaitement des enfants. Il faut donc enregistrer ici un trait distinctif par lequel le comportement sexuel au XV^e siècle se distingue du nôtre: il n'y a pas alors chez l'homme de déplacement de l'intérêt sexuel vers les seins, non plus que d'attraction érotique orale, ni ce que cette attraction implique de fixation à la mère ou de masochisme¹⁴.

Par contre, et c'est le point qui mérite l'examen le plus détaillé, l'analité s'exprime dans les devinettes de façon prépondérante. Une simple liste des mentions qui sont faites du cul et des besoins physiologiques suffira à donner une idée de la richesse anale de notre répertoire:

Cul	jeux sur le mot	4
	c. d'un objet	13
	c. d'un animal	6
	sens propre	38
Derrière	d'un animal	4
	sens propre	2
Fesses		3
Merde		23
Étron		12
Pet		14
Vesse		13
Pisser		10

13. Sur l'absence de mentions du clitoris, voir R. BLAU, *Philological Note on a Defect in Sex Organ Nomenclature*, *Psychoanalytical Quarterly* 12(1943), 481-5; L. KANNER, *A Philological Note on Sex Organ Nomenclature*, *ibid.*, 14(1945), 228-233.

14. Le faible indice érotique des seins est peut-être confirmé par l'esthétique médiévale du sein: une belle femme doit avoir des seins petits, durs et hauts. Cf. R. RENIER, *Il tipo estetico della donna nel Medioevo*, Ancône 1885, 40. Ce point de vue est corroboré par la littérature médicale de l'époque, qui propose des recettes pour rapetisser les seins: cf. *De secretis mulierum*, dans S. de RENZI, *Collectio Salernitana*, Bologne IV(1856), 38.

Il ne faudrait pas croire que les mots qui désignent ici les besoins physiologiques faisaient partie du langage courant à l'époque. Au contraire les relevés soigneux faits par P. Ménard dans toute la production épique et romanesque jusqu'à 1250 ont montré que des mots comme *merde*, *pissier* n'apparaissaient que de façon très exceptionnelle; même le mot *cul* est soigneusement évité¹⁵. C'est même ce qui a poussé P. Ménard à conclure que «force est de croire que les gens du Moyen âge s'effarouchent davantage des mots que des situations»¹⁶. Comment expliquer qu'ici, même en tenant compte d'un affranchissement des bienséances littéraires, l'obscénité s'affiche si crûment ? L'intérêt porté aux thèmes scatologiques est-il le signe d'une grossièreté qui aurait été l'apanage de ces «gaulois» du XV^e siècle ? C'est plus vite dit que prouvé. En tout cas l'abondance des bains publics au Moyen âge montre qu'on ne se complaisait pas alors dans la saleté¹⁷. Y aurait-il là une réaction contre un apprentissage trop précoce de la propreté chez les enfants¹⁸ ? Le peu que nous savons de la puériculture à cette époque ne nous permet pas d'approfondir davantage cette hypothèse. Il faut donc chercher la voie d'une autre hypothèse.

En examinant le groupe des devinettes sur le cul, nous constatons que cette partie du corps reçoit trois traitements différents:

a. évocation du mot ou de la chose:	20 mentions
b. fonction excrémentielle	17 mentions
c. fonction coïtale	23 mentions

Le premier groupe de références manifeste une volonté de transgression face à une réalité que la société marque d'un tabou. Le second groupe amplifie la transgression en explicitant le rapport entre l'organe et sa fonction principale. Mais le troisième groupe (le plus nombreux) nous oriente vers autre chose. Il semble que l'anxiété qui nous est signifiée par les devinettes sur le cul concerne une ambivalence ressentie face à la double fonction de cette partie du corps: les excréments d'une part et la génération de l'autre. Cette anxiété peut elle-même avoir deux facettes: l'une par laquelle le tout jeune enfant scrute le mystère de sa naissance. Cette angoisse a été formulée de façon inoubliable au Moyen âge dans un constat désabusé qu'on attribue à s. Augustin ou à Odon de Cluny: «Inter faeces et urinam nascimur»¹⁹. Il y a ensuite la

15. P. MÉNARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Genève 1969, 141-2, 689-695.

16. *Ibidem*, 700.

17. Cf. L. THORNDYKE, *Sanitation, Baths and Street-cleaning in the Middle Ages and Renaissance*, *Speculum* 3(1928), p. 192-203.

18. On a noté un rapport direct entre le «complexe de propreté» de certaines cultures et leur goût pour les plaisanteries anales. Cf. G. LEGMAN, *Psychanalyse de l'humour érotique*, Paris 1971, 20-21.

19. Cité dans J. van USSEL, *Histoire de la répression sexuelle*, Paris 1972, 33.

découverte du plaisir anal et celle du plaisir sexuel, et de leur commune répression par la société. L'ambiguïté des devinettes sur le cul s'expliquerait à ce niveau par une unique revanche verbale prise contre cette double répression. Le point maximum d'efficacité de cette revanche serait quand l'homme (celui qui pose les devinettes) feint d'assimiler le sexe féminin au cul:

Pourquoi les femmes mariées pissent-elles plus trouble que les pucelles ? - Parce qu'elles sont percées plus bas, près de la lie.

Sur quoi s'assied la nouvelle mariée le lendemain de ses noces ? - Sur l'or battu (*or/ort* = sale).

Quel bois pousse entre le cul et le con ? - *Caurre* (= coudrier/chaueur) et *puyne* (= cornouiller/puanteur).

Cette association du con avec la saleté n'est d'ailleurs pas exclusive au domaine comique. À partir du XII^e siècle, les dictionnaires latins font dériver le mot con (*cunnus*) du verbe *cunio*, qui veut dire pourrir, faire des excréments²⁰. Une association analogue à celle-là se retrouve dans un thème bien connu du Moyen âge, qui décrit une situation de coït où la femme s'oublie jusqu'à «faire un sonnet»²¹. Ce thème revient souvent dans les devinettes, par exemple:

Pourquoi les hommes mariés ne peuvent-ils pas dire la messe ? - Parce qu'ils ont *bu* avant de partir du lit (*boire* signifie aussi respirer).

Évidemment la jonction des thèmes scatologiques et des thèmes sexuels qui s'effectue ici aux dépens de la femme n'a rien de typiquement médiéval. Mais le problème n'est pas tant de constater le fait que de lui chercher une justification conforme aux préoccupations de l'époque.

Un fait historique est certain: l'apparition des recueils de devinettes françaises dans le domaine écrit, et donc ce déferlement nouveau de l'obscénité, s'est faite dans un contexte précis. C'est celui des milieux aristocratiques du nord de la bourgogne au milieu du XV^e siècle. Or les recueils qui contiennent des devinettes renferment aussi d'autres genres oraux, mais ceux-là à teneur très sophistiquée, concernant des points de

20. HUGUCCIO de PISE, *Magnae derivationes* (ms. Madrid 8999, f. 43v); J. de GENES, *Catholicon* (éd. 1496, f. IIIv). Encore aujourd'hui les quatre étymologies proposées vont dans le même sens: cf. ERNOUT-MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, 1959, 158a.

21. Voir par exemple le fabliau *Gauteron et Marion* (MONTAIGLON-RAY-NAUD III, 49-50). Ce motif est abondamment représenté dans le folklore enfantin du pet: cf. C. GAIGNEBET, *Le folklore obscène des enfants*, Paris 1974.

casuistique amoureuse, de gracieuses allégories d'amour, des jeux où on s'échange des gages d'amour en les accompagnant de rimettes. On a donc d'une part une expression décadente de l'ancien amour courtois, réduit maintenant aux dimensions d'un jeu de société, et d'autre part l'entrée en force d'un matériel obscène qui renverse toutes les bienséances.

Il me semble que ces deux extrêmes s'expliquent l'un par l'autre, et je serais tenté d'utiliser ici un modèle d'explication appliqué par E.E. Evans-Pritchard à l'expression collective de l'obscénité chez certaines tribus africaines²². L'auteur constate en effet que l'obscénité apparaît dans les circonstances impliquant une grande force émotionnelle dangereuse pour l'individu et la société, et qu'il faut libérer verbalement, c'est-à-dire de façon inoffensive. Cette force émotionnelle qu'il faut libérer, dans le cas des milieux courtois dont je parle, n'est peut-être pas autre chose que l'hyperérotisation créée par les échanges verbaux entre hommes et femmes sur tous les aspects de l'amour et de la différenciation sexuelle. La tension érotique est d'autant plus grande qu'on emploie un langage suranné issu des institutions féodales (v.g. les quatre portes du château d'amour, l'amant vassal de la dame, etc.) qu'on perçoit en même temps comme inadéquat. Il est vrai que la contestation du code courtois est aussi ancienne que le code lui-même, mais à partir du moment où ce code est perçu comme fonctionnant à vide, la contestation qu'il suscite ne peut être qu'extrême et verser dans l'obscénité militante et agressivement antiféministe. Le discours sur l'amour est sans rapport avec les sentiments réels, il ne laisse filtrer que la tension érotique. C'est à ce moment que certains milieux aristocratiques vont récupérer dans le folklore enfantin et dans les propos de tavernes et de bordels un répertoire que personne jusque là ne s'était soucié de consigner par écrit. Les recueils qui résultent de cette situation constituent pour nous des témoins importants d'une archéologie de la sexualité. On y perçoit clairement la lutte entre les deux types de discours: l'un qui véhicule la thématique archaïque de l'amour, l'autre qui marque l'entrée en force du comique obscène; celui-là éculé et fonctionnant à vide, celui-ci neuf et en prise directe sur le réel. L'écart entre les deux se perçoit d'autant plus facilement que ce survoltage émotionnel reçoit comme support un

22. E.E. EVANS-PRITCHARD, *Quelques expressions collectives de l'obscénité en Afrique*, dans ID., *La femme dans les sociétés primitives*, Paris 1971, 68-92.

même conducteur littéraire: les échanges dialogués entre l'homme et la femme.

Cette ambiguïté que je considère comme un trait marquant de l'érotique du Moyen âge finissant m'a été suggérée par le contenu d'ensemble des témoins médiévaux de devinettes françaises. Il est temps que je vous laisse le soin de l'apprécier vous-mêmes. J'ouvre donc le plus célèbre de ces témoins, le *Livre de plusieurs demandes et responses faites en amours et aultrement a tous propoz* (ms. Chantilly, Musée Condé, 654). Le *Livre* commence avec une série de 258 demandes d'amour, sorte de jeu de société par questions et réponses. Première question (f. 19r):

1. *La dame* Sire, pour mieulz gouverner mon roiaume
demande: me, je vous prie que vous me dittes la cause pourquoy l'on aime.

Response: Dame, par quatre manieres de desirs et desquelz amans uzent diversement. Dont le premier desir est que l'on ayme une femme pour aprendre et mieulz valloir pour le bien d'elle, et pour acquerre honneur et pris. Le second aime pour avoir s'amie a femme. Le tiers ayme pour avoir et attraire prouffit. Et le quart pour faire sa voulenté de s'amie au bon plaisir d'elle en toute bien et honneur.

2. *Demande:* Sire, je vous demande lequel de ces quatre desirs vault mieulz.

Response: Dame, le premier, car toutes manieres de gens pevent amer par honneur par le premier desir sans meffaie.

L'idéal courtois qui s'affiche ici est formulé dans des termes empruntés littéralement à un traité d'amour antérieur de deux cents ans, la *Puissance d'amours* de Richard de Fournival (inédit; cf. ms. Dijon 526, f. 16v et 20r). Parvenus au recueil de cinq cents devinettes du manuscrit, recueil qui commence sans aucune transition ou séparation matérielle d'avec ce qui précède, les protagonistes en sont à se demander des questions comme celle-ci (f. 70r):

Demande: Comment feroit on de trois vielz deux nouveaultz?

Response: Tout ainsi qu'en toute saison
Se fait de vielz boiz noeufve maison,
Fait on bien par commun usage
De deux vielz culz noeuf mariage.

Enfin le *Livre des demandes* se termine avec plusieurs pièces de remplissage, comme il est habituel dans ce genre de recueils. Après une trentaine de contrepèteries scatologiques, on s'aperçoit au dernier folio que l'esprit obscène, s'étant jusque là alimenté au matériel populaire des devinettes, est en train de gagner même le genre aristocratique des demandes d'amour. Le recueil se ferme donc sur cet échange peu courtois (f. 106v):

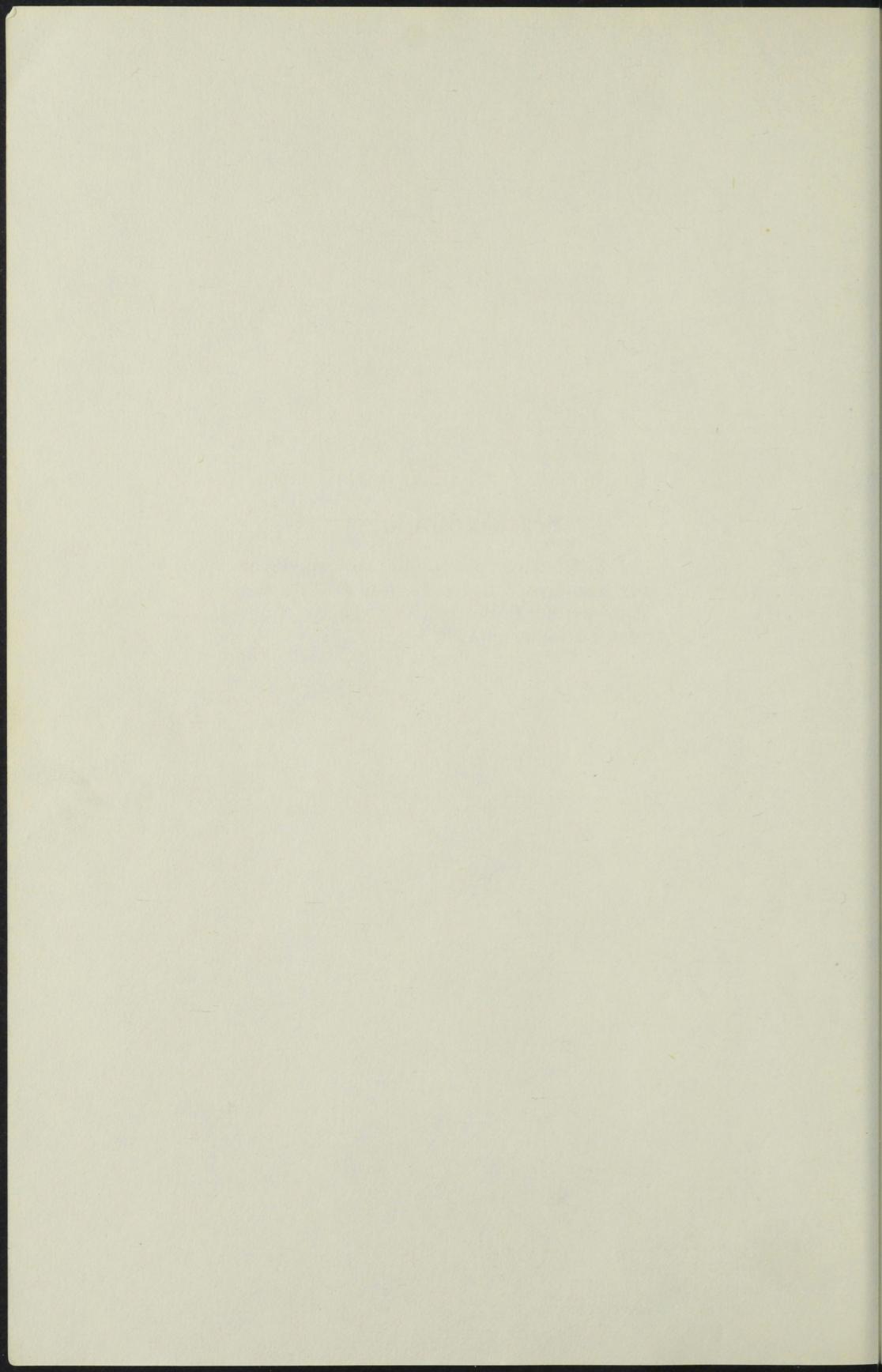
Demande: Sire, je vous demande lequel vous ameriez mieulz: ou une piece de boeuf ou d'un bacon?

Response: Dame, je aroie bien chier (*je préférerais*) d'un bacon (*bas con*), mais que (*pourvu que*) il ne fust trop viez (*vieux*).

Explicit.

Scato-anthologie

**Les chiffres entre parenthèses correspondent
aux numéros d'ordre de mon édition des
«Devinettes françaises du Moyen âge», Mon-
tréal, éd. Bellarmin, 1977.**



1 (32)

Q. Il est court, rond et groz,
Je le met entre mes os,
Et quant il se destempre*,
La douceur me va ou ventre.

1. **destempre**: détrempe
yst: sort

R. C'est une cerise, quand l'en la rompt entre ses dens, et le jus en yst*.

2 (98)

Q. Il est reond, court et groz,
Et si ne voit goutte,
Et si ne a nulz os,
Maiz ou* trou se boute*.

2. **ou**: au
se boute: se précipite
fachon: façon
fouant: taupe

R. C'est la fachon* de ung fouant*.

3 (58)

Q. Quel est le son de tous les instruments du monde qui moins plaist aux dames?

R. C'est d'un vit qui se clipotte* quant il a pissié.

3. **clipotte**: fait le bruit d'une cliquette

4 (476)

Q. Quel difference trouvez vous d'un pourcel a ung vit?

R. Ung pourceau au froter et grater se couche, et ung vit se lieve*.

4. **lieve**: lève

5. **fort**: difficile
peu: pu

5 (560)

Q. Qu'esse qui au monde est le plus fort* a escorcher?

R. C'est ung vit, car depuis le commencement du monde, femme ne luy a peu* escorcher que la teste tant seulement.

6 (480)

6. **coulle**: testicule
fiert: frappe
tantost: aussitôt

Q. Quel est le plus grand traittre que le cul trouve?

R. C'est la coulle*, qui peu a peu approche et baise le cul, puis le fiert* tantost* sans point escryer.

7 (383)

7. **guindas**: treuil
ja: jamais

Q. Quelles sont les trois plus grandes merveilles qu'on treuve en ung mesnage?

R. Ce sont premierement ung trou de cul, qui clost et oeuvre de soy, puis ung vit, qui se bende sans guindas* n'autre ayde, et puis ung con, qui porte son eau la gueule en bas sans ja espandre.

8 (399)

8. **quiert**: cherche
oncques: jamais

Q. Je vous demande que c'est: de tant plus que l'on le quiert*, et moins l'on le trouve.

R. C'est le fons du con, qui oncques* n'est trouvé.

9 (463)

9. **maçue**:
massue
roys: roi/raide
(roit)

Q. En quel temps de l'an est le con plus orgueilleuz?

R. Lors que de tout son povoir il tient sa maçue*, car adont ne tient compte de prince s'il n'est roys*.

10 (397)

10. **rue**: projette
engiens: pièces
d'artillerie
adont: alors

Q. En quel temps de l'an est le con plus redoubté?

R. C'est lors que son prochain voisin rue* de gros engiens*, car adont* nulz n'y ouzerait approchier.

11 (212)

Q. Alons dormir, si ferons bien,
Si ferons ce que savez bien:
Mettrons poillet contre veluet,
Et marmotin* en son cruset*.

11 marmotin: marmotte
cruset: trou

R. Ce sont les paupieres que on clost quant
on va dormir.

12 (317)

Q. Adevinez que c'est: noirot sur noirot, et
rougot* lui bat le cul.

12. rougot: rougeaud

R. C'est ung trepié au feu, et il y a ung pot
dessus, et le feu est dessoubz, batant au
cul du pot.

13 (401)

Q. Quant est ce que le vit rend au con plus de
grief* et d'angoisse?

13. grief: peine

R. Ce est lors qu'il recule.

14 (481)

Q. Quelles deux choses sont ce au monde,
l'une d'orient et l'autre d'occident, qui,
si tost que se rencontrent, s'entendent
par amour ensemble?

R. Ce sont deux culz.

15 (503)

Q. Quez sont au monde deux choses de
moult contraire condition?

R. Ce sont achier* et merde, car par trem-
per, l'achier devient dur, et l'autre
devient mol.

15. achier: acier

16 (226)

Q. Comment feroit on de deux viés* ung
noeuf?

16. viés: vieux
couvendroit: faudrait

R. Il couvendroit* mengier deux vielles
merdes: si en feroit on ung tout noeuf.

17 (318)

Q. Adevinez que c'est: plus le boute on*, et
moins entre.

17. boute: pousse

R. C'est une merde.

18. **tenneue**: ténue
crouste: croûte
mye: mie

18 (457)

- Q. Qui est la plus tenneue* chose au monde?
R. C'est de ung estront la crouste*, car l'on ne la sauroit mengier sans mye*.

19 (501)

19. **porquier**: porcher

- Q. De quoy a il le moins au monde?
R. D'estrons de pape. Maiz encoires treuve on moins de estrons de porquier*, car si tost qu'il a chié, les pourceaulz le manguent.

20 (230)

20. **jenne**: jeune
cremuz: craint

- Q. Qu'est ce:
Plus est jenne* et nouveau nez,
Plus est cremuz* et redoubtez.
R. C'est ung estront.

21 (361)

21. **ains**: avant
pel: peau
musy: moisi

- Q. Sur quele beste naist le poil ains* qu'il aist pel*?
R. C'est sur ung estront musy*.

22 (445)

22. **cler**: clair/clerc

- Q. Quelle personne doit par raison estre sur tous autres le moins interrogué en jugement?
R. C'est ung foireux, car son fait est tout cler*.

23 (520)

23. **put**: pue

- Q. Pourquoi par coustume put* le cul, et non la bouche?
R. Pour tant que au baptesme, on met du sel a la bouche et non au cul.

24 (363)

Q. Quel est le plus subtil* arbalestrier de tous, et dont moins on se garde?

24. **soubtil**: adroit
trait: carreau d'arbalète
ferir: frapper

R. C'est le cul, car de son trait* encoche vers le talon et en va ferir* au nez.

25 (336)

Q. Je demande qui fist le premier pet a Romme.

R. Ce fut le cul.

26 (109)

Q. Ung pet espousa une vesse,
Tous deux furent nez d'une fesse;
Et tant ensemble esté ont
Qu'ilz ont engendré ung estront.
Or est le pet et l'estront mors.
Adevinez en quel repaire
La vesse prendra son douaire?

R. En vostre nez tant qu'elle dure.

27 (385)

Q. Comment pourroit on partir* une vesse en deux?

27. **partir**: partager
bouter: mettre
estoupoit: bouchait
rechevroit: recevrait

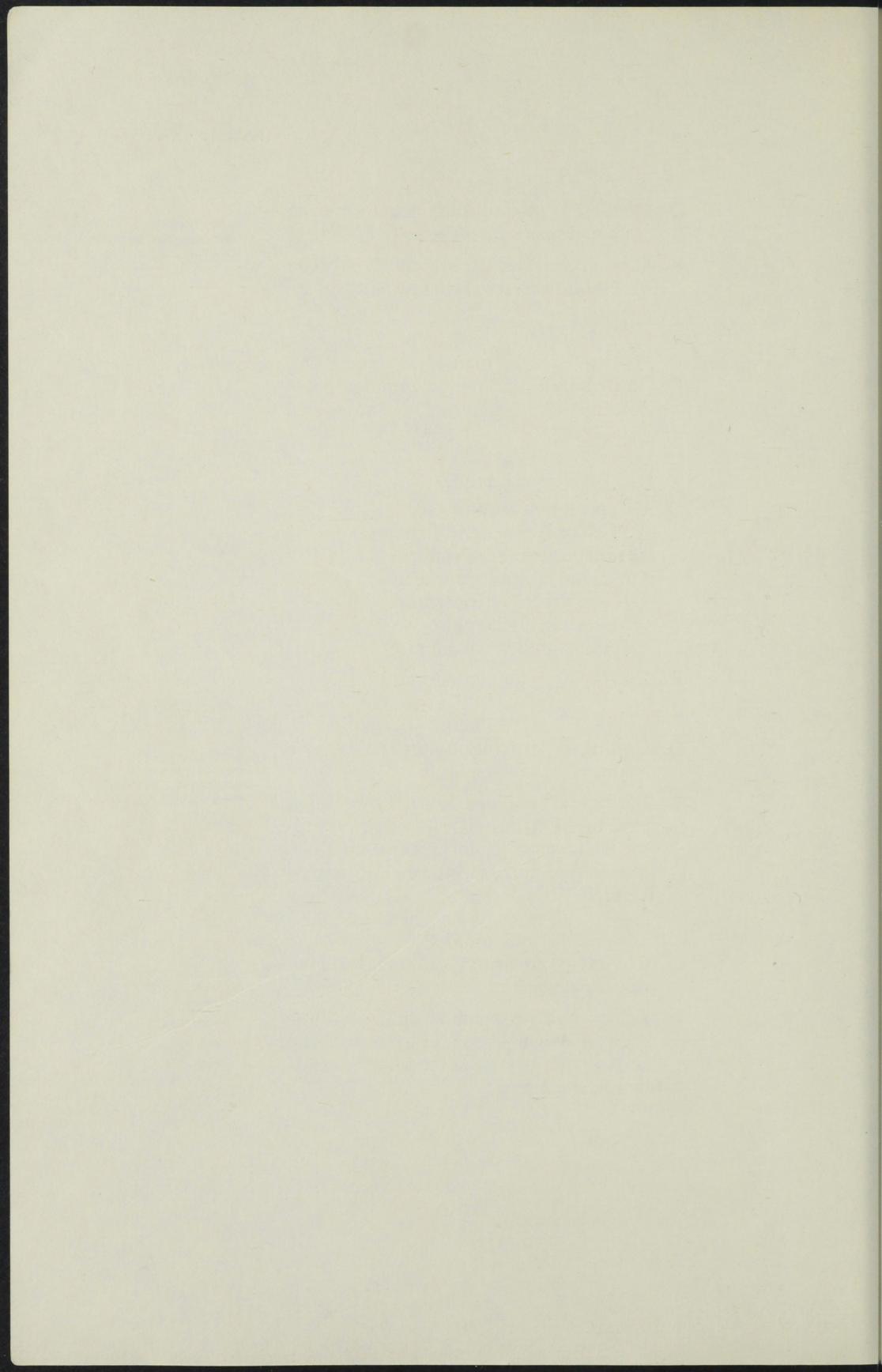
R. Par bouter* son nez ou cul d'une vielle; et se bien l'estoupoit*, au vessir rechevroit* la moittié de la vesse en l'une narrine et l'autre moittié en l'autre narrine.

28 (465)

Q. Comment partiroit* on une vesse en douze parties?

28. **partiroit**: partagerait
moieul: moyeu
roe: roue

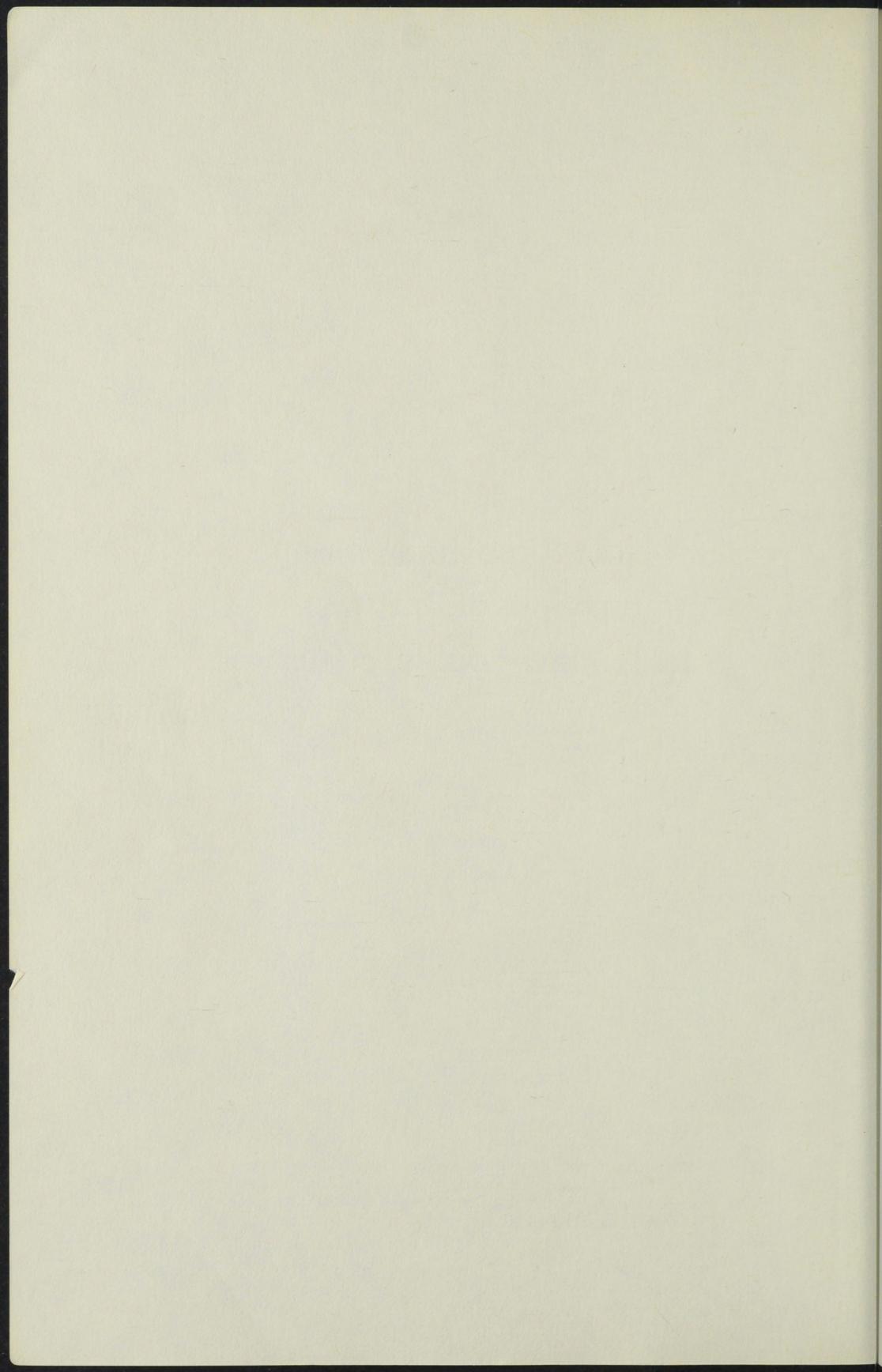
R. Faittes une vesse sur le moieul* d'une roe*, et douze personnes ayent chascun son nez aux .xij. trous, et par ainsi chascun en ara sa part.



IX.

Note complémentaire À propos de l'attrait des femmes pour les clercs*

*Cette note, préparée dans le cadre d'un séminaire du professeur André SÉGAL (Université Laval de Québec), a été écrite en collaboration par Nicole CLOUTIER, Richard HOTTE, Jeannine POZZO et Marïse THIVIERGE.



Les nombreux témoignages médiévaux montrant l'attrait ressenti par les femmes pour les clercs nous mettent sur la piste d'une manifestation originale de l'érotisme médiéval. Nous sommes tentés d'y déchiffrer la recherche d'un épanouissement affectif chez la femme, la volonté consciente ou diffuse d'échapper à l'asservissement conjugal et social, et surtout une aspiration à se réaliser pleinement par une participation au sacré.

L'image que nous avons de la femme au Moyen âge est assez sombre. La femme évolue dans une société très hiérarchisée et dépend des hommes de la famille. Soumise tout d'abord à son père, elle passe ensuite sous la responsabilité de son mari et même de ses frères. Considérée généralement comme mineure du point de vue juridique, elle n'a réellement qu'une fonction reconnue et appréciée: mettre au monde les enfants. Malgré un adoucissement sensible aux XII^e et XIII^e siècles, la société médiévale est bien connue pour la brutalité de ses moeurs. Le viol est chose relativement commune et les femmes subissent toutes sortes de violences. Dans ce cadre, il ne semble pas que le mari ordinaire consacre beaucoup de temps à parler d'amour à sa femme; il ne sait pas manier les mots, et généralement le mariage est vécu sans passion.

Par contre, dès le XI^e siècle l'Église s'était fixée pour tâche d'adoucir les moeurs et son enseignement a touché d'abord les clercs. Ces derniers sont perçus par les femmes comme nettement moins brutaux que les laïcs. Les nombreux «débats du clerc et du chevalier» se résolvent tous en faveur du clerc: «Jamais femme ne connaîtra l'amour si elle n'a pas un clerc pour amant». Il est vrai que ces débats viennent de la plume des clercs... mais ils confirment une impression qui se dégage de témoignages moins suspects. À Montailou on voit Béatrice de Planissoles épouiller le curé Pierre Clergue, et il y a entre eux des gestes de tendresse, ils prennent le temps de se parler. Comparés aux laïcs frustes et violents, les clercs paraissent pleins d'attention et de douceur, ils permettent d'introduire une part de rêve dans la relation érotique. La femme y découvre la richesse d'un échange personnel plus complet.

Le clerc est aussi un lettré, un homme qui peut écrire pour autrui lettres et billets, qui connaît le langage de l'amour et que sa situation de «secrétaire» pousse à garder le secret sur ses aventures. Il ne manque pas non plus de loisirs, comme le dit André le Chapelain, et se trouve ainsi mieux placé que le mari pour combler un besoin de tendresse et de douceur.

À cette époque où le mariage contraint la femme à procréer, la relation avec un clerc permettra même parfois d'échapper à cette contrainte. La même Béatrice de Planissoles parle à l'inquisiteur de l'*herbe* du curé, «une belle herbe telle que si l'homme la porte quand il est avec une femme, il ne peut engendrer, ni la femme concevoir». Dans ce cas, le clerc permet à une femme (et à plusieurs) d'échapper à la monotonie de la vie conjugale et de connaître les plaisirs de la chair sans crainte d'enfanter; la femme se trouve ainsi lancée sur la voie d'un épanouissement amoureux et d'un lien affectif gratifiants.

Non seulement le clerc attire les femmes par son comportement amoureux, mais il les séduit par l'importance de la position qu'il peut occuper. Le clerc n'est pas nécessairement issu de l'aristocratie, aussi sa science lui est un précieux atout pour s'élever socialement. Elle contribue à le placer en tête des communautés où il occupe une place enviable. Il peut exercer des pressions sur les villageois et la femme qui a ses bonnes grâces peut se sentir en quelque sorte participer à ce pouvoir. Écartée des affaires publiques, la

femme espère exercer une influence sur son entourage par la médiation du clerc dont elle est aimée. Dans ce cas aussi, la recherche d'une compensation est plausible.

Nous avons vu jusqu'ici comment le clerc exerçait un attrait sur la femme par sa disponibilité et sa culture d'une part, par sa position sociale d'autre part. La femme cherche en lui des satisfactions affectives et sensuelles et une promotion sociale déguisée; mais lorsqu'elle veut satisfaire son désir du divin, c'est la dimension de l'homme en relation avec le sacré qui l'attire.

En effet, il nous semble que les femmes aspirent autant que les hommes à participer au sacré. Elles sont bannies de tout ce qui touche au rituel, il leur est interdit de participer activement au culte, elles ne peuvent toucher les objets sacrés, elles sont autant que possible tenues à l'écart. Pourtant l'intérêt de la femme pour le divin n'est pas moindre que celui de l'homme, et sa sensibilité la pousse même plus que celle de l'homme vers ce qui est d'origine mystérieuse et sacrée. Il n'est donc pas difficile de considérer comme une satisfaction détournée de ce besoin profond plusieurs phénomènes bien connus comme la sorcellerie, ou l'enthousiasme à suivre les prédicateurs itinérants. On sait que les femmes ont contribué puissamment à l'expansion du catharisme en pays d'Oc.

Si l'usurpation de pouvoirs sacrés ou quelque flirt avec l'hérésie peuvent satisfaire certaines femmes, d'autres cherchent un palliatif à leur frustration dans une relation sacrilège avec les clercs. La profanation, comme l'a dit G. Bataille, est une façon d'accéder au sacré essentiel. Le sacré qu'on lui interdit, la femme le récupère par un contact personnel avec les dépositaires officiels de ce sacré.

Il semble donc que la femme voie le clerc comme un homme instruit, raffiné, versé dans les choses de l'amour. Comme prêtre il jouit d'un certain prestige social; il est le premier homme en importance dans un village, et la femme qui s'assure l'amour du curé peut avoir l'impression de partager son pouvoir. Mais plus fondamental nous apparaît l'attrait sacré du prêtre: l'Église tient la femme à l'écart de l'autel; elle y accède par la petite porte, par le sacrilège. Brimée par une société et une civilisation à dominante masculine,

vouée à une participation passive aux mystères, la femme riposte par une protestation de toutes les fibres de son être charnel et affectif, social et spirituel. Tel nous semble être le sens qui se dégage de l'attrait des femmes pour les clercs. Mais au fait, il s'agit de quelles femmes et de quels clercs? Et s'agit-il uniquement de femmes et de clercs médiévaux?

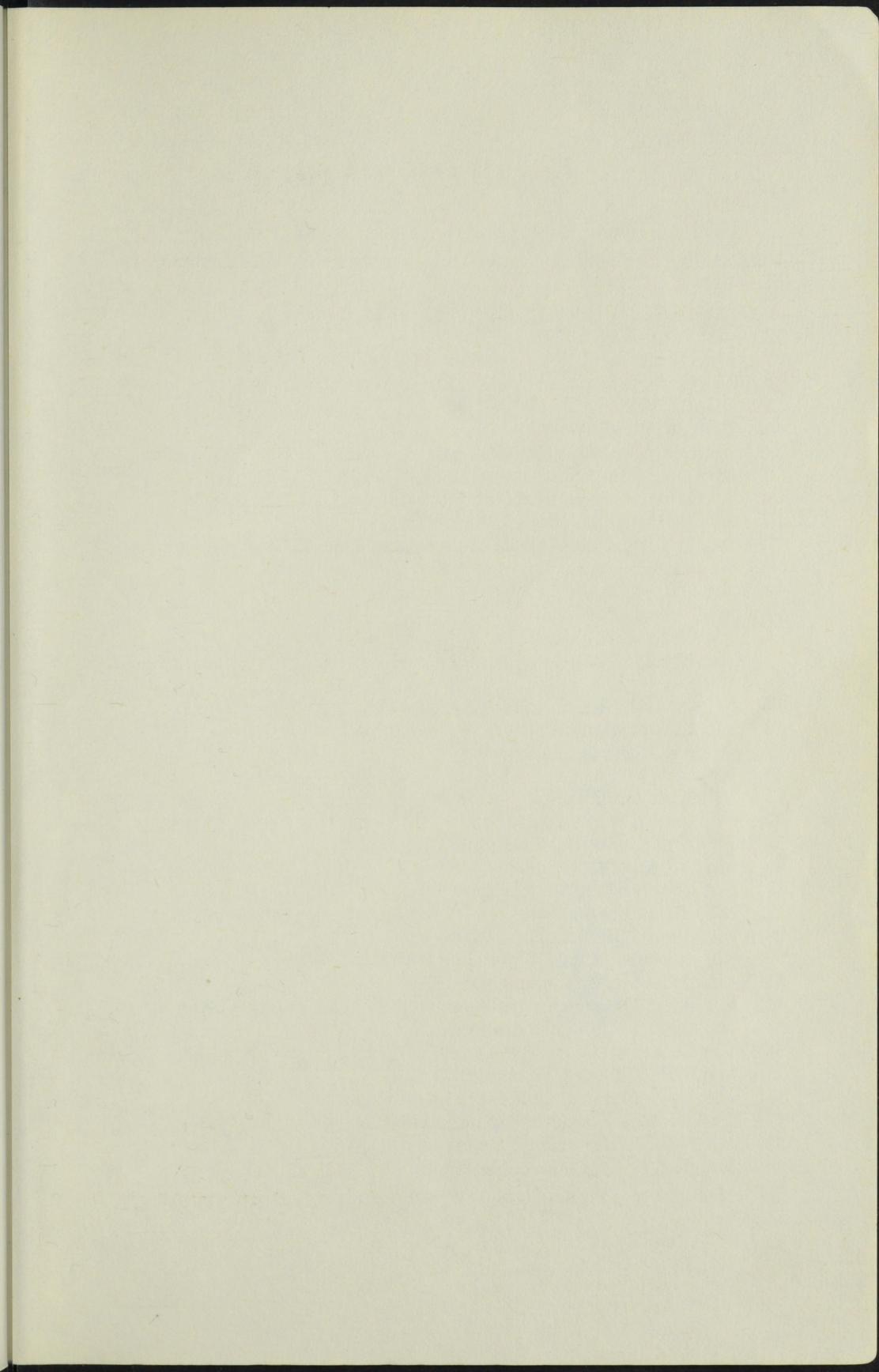


TABLE DES ILLUSTRATIONS

Page couverture: Valve de boîte à miroir, Florence, Musée national

Garde supérieure: Peigne d'ivoire (recto), Londres, Victoria and Albert Museum

1. Ms. Oxford, Bodleian Library, Fairfax 16, f. 14r
2. Ms. Paris, B.N. fr. 373, f. 207
3. Ms. Kobenhaven, Kongelige Bibl., Thott 399, f. 9
4. Ms. Oxford, Bodleian Library, Rawlinson B. 214, f. 197
5. Idem, f. 198v
6. Plateau: Paris, Louvre
7. Ms. Kassel, Landesbibliothek, Astron. 1, f. 54r
8. Ms. Oxford, Bodleian Libr., Canon. Misc. 554, f. 172
9. Ms. Oxford, Bodleian Libr., Canon. Ital. 38, f. 40
10. Madrid, Musée du Prado
11. Ms. Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 42.34, f. 41. Courtoisie d'Anthony Cassell
12. Ms. Oxford, Bodleian Libr., Douce 62, f. 51
13. Ms. Paris, B.N. fr. 12469
14. Ms. Oxford, Bodleian Libr., Douce 5, f. 42
15. Strasbourg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame. Courtoisie de G. Brault
16. Idem
17. Ms. Oxford, Bodleian Libr., E Museo 65, f. 9
18. Ms. Oxford, Bodleian Libr., Selden supra 57, f. 10
19. Angers, Musée des Tapisseries
20. Florence, Musée National
21. Ms. Paris, Bibliothèque Nationale
- 22-23. Madrid, Musée du Prado
- 24-25. Paris, Bibliothèque Nationale, Réserve
26. Madrid, Musée du Prado
27. Ms. London, British Museum, Stowe
28. Madrid, Musée du Prado
29. Ms. Oxford, Bodleian Libr., Douce 332, f. 8
30. Ms. Lausanne, Bibl. Cantonale et Universitaire
31. Ms. Grenoble, Bibl. municipale, 352
32. Ms. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bible de s. Wenceslas
33. Ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana
34. Vienne, Kunsthistorisches Museum
35. Ms. Paris, Bibl. de l'Arsenal, 5073, f. 117 v
36. Leipzig, Museum der bildenden Künste
37. Coffret: New York, Metropolitan Museum
38. Ms. Paris, Bibliothèque Nationale
39. Florence, Eglise S. Maria Novella

Garde inférieure: Peigne d'ivoire (verso), Londres, Victoria and Albert Museum

TABLE DES MATIÈRES

Robert MARTEAU, *L'éros universel des alchimistes*

13-19

Jacques BRAULT, *Le secret d'amour dans la lyrique courtoise*

23-33

John BRÜCKMANN et Jane COUCHMAN, *Du Cantique des cantiques aux Carmina Burana: amour sacré et amour érotique*

37-50

John B. FRIEDMAN, *L'iconographie de Vénus et de son miroir à la fin du Moyen âge*

53-82

Jean GAGNÉ, *L'érotisme dans la musique médiévale*

85-107

Albert GAUTHIER, *La sodomie dans le droit canonique médiéval*

111-122

Madeleine JEAY, *Sur quelques coutumes sexuelles du Moyen âge*

125-139

(Choix de croyances: 145-152)

Bruno ROY, *L'humour érotique au XV^e siècle*

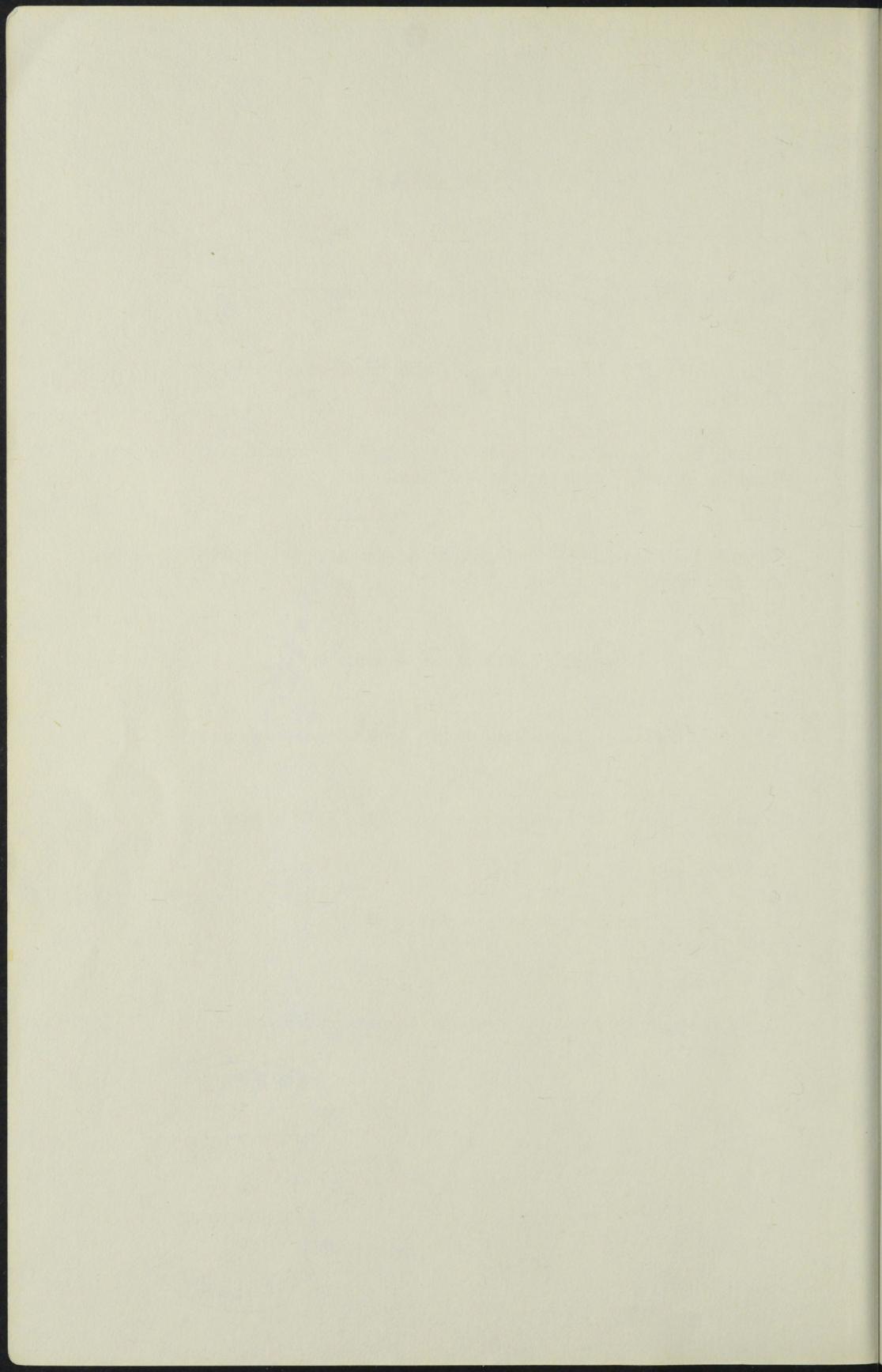
155-164

(Scato-anthologie: 167-171)

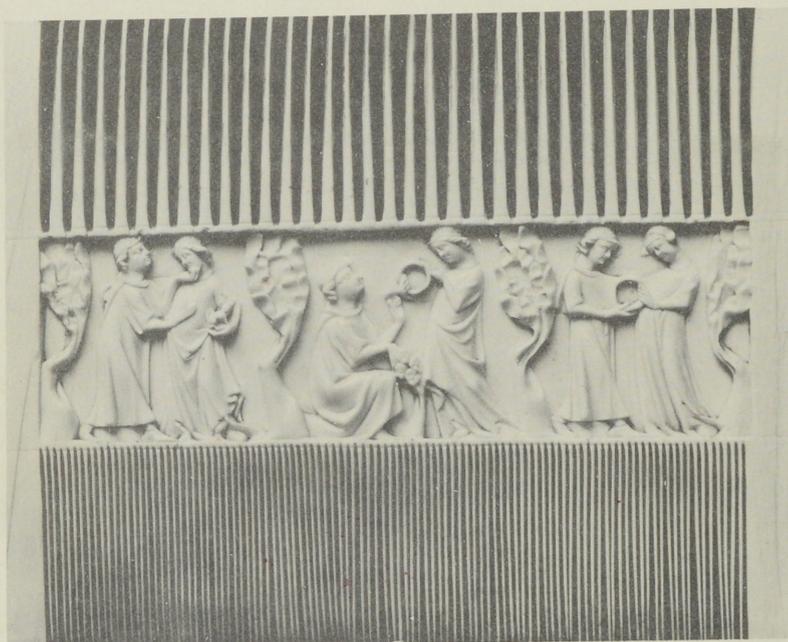
Collaboration, *À propos de l'attrait des femmes pour les clercs*

175-178





Achévé d'imprimer
en octobre mil neuf cent soixante-dix-sept
sur les presses de l'Imprimerie Gagné Ltée
Saint-Justin - Montréal.
Imprimé au Canada



			HQ	CB
			458	353
			054	C714
			1977	-3-

DATE DE RETOUR

Veillez rapporter ce volume avant ou la dernière date ci-dessous indiquée.

		11 6 OCT. 2000
1 6 DEC. 1998		1 4 FEV. 2001
0 7 DEC. 1998		0 3 MAR. 2003
1 5 AVR. 1999		
1 9 OCT. 1999		2 7 MAR. 2005
2 9 JAN. 2000		1 8 DEC. 2003
2 2 FEV. 2000		1 5 MAI 2006
2 0 MAI 2012		
2 4 MAI 2016		

L'érotisme ne date pas d'hier... Mais chaque époque s'y découvre comme dans un miroir impitoyable. Le Moyen âge avait d'Éros sa vision particulière, sage ou folle selon les cas. Cet ouvrage en découvre les aspects principaux et montre que le soi-disant «âge des ténèbres» avait une conception érotique ou sexuelle beaucoup plus large qu'on ne le croit habituellement.

On trouvera notamment des analyses sur:

l'Éros universel des alchimistes
le secret d'Amour dans la lyrique courtoise
l'amour sacré et l'amour érotique
l'iconographie de Vénus
l'érotisme dans la musique médiévale
les coutumes sexuelles
la sodomie dans le droit canonique
l'humour érotique au XV^e siècle

Cet ouvrage contient le texte de toutes les communications présentées dans le cadre du 3^e Colloque de l'Institut d'études médiévales de l'Université de Montréal, les 3 et 4 avril 1976.

COLLECTION «EXPLORATION»/ÉTUDE

