



Arts et Savoirs

3 | 2013
L'adaptation comique

Du proverbe à l'image

Les décors à thèmes sexuels, obscènes et scatologiques à la fin du Moyen Âge

Cécile Bulté



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/aes/407>

DOI : 10.4000/aes.407

ISSN : 2258-093X

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Cécile Bulté, « Du proverbe à l'image », *Arts et Savoirs* [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 15 février 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/aes/407> ; DOI : 10.4000/aes.407

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Centre de recherche LISAA (Littératures SAVoirs et Arts)

Du proverbe à l'image

Les décors à thèmes sexuels, obscènes et scatologiques à la fin du Moyen Âge

Cécile Bulté

- 1 À la fin du Moyen Âge, les décors de l'architecture civile adoptent une forme particulière. Délaissant la statuaire monumentale, ils sont constitués de séries de petites figures individuelles. Au nord de la Loire, ces petites figures sont généralement sculptées sur les consoles ou les culs-de-lampe des élévations. Au sud de la Loire, particulièrement dans le Midi, elles sont plus souvent peintes sur des petits panneaux de bois fixés entre les poutres du plafond. Des hommes montrant leur cul, des femmes soulevant leurs jupes pour exhiber leur sexe, des personnages qui défèquent sous les yeux du spectateur sont des images fréquentes dans les décors d'architecture civile de la fin du Moyen Âge. Spontanément, nous les considérons comme des manifestations de la culture populaire, et nous leur attribuons un caractère comique, en raison de leur indécence. Mais n'est-ce pas une déformation liée à notre regard moderne ? Ces images étaient-elles également risibles pour le public médiéval ?
- 2 D'un point de vue général, la signification de ces images reste difficile à interpréter. Un rapprochement peut être opéré avec les proverbes et, plus largement, avec certaines formes narratives brèves, notamment les fabliaux ou les nouvelles. De la même manière que pour les petites figures, les thématiques sexuelles et scatologiques y sont répétées et démultipliées. Ces sources affichent la même complaisance pour la trivialité et l'obscénité¹. Cependant, elles impliquent une dimension qui dépasse celle du comique. Parce qu'elles sont conçues pour véhiculer une morale, elles répondent également à une fonction d'exemplarité. Dès lors, la question se pose de savoir si ce rapprochement est éclairant ou non. Ces images sont-elles l'adaptation comique d'une morale proverbiale ? Le comique éventuel résulte-t-il du texte original, ou du passage du texte à l'image ? Enfin, peut-on réduire ces images à du comique, et si oui, quel comique ?
- 3 Plutôt que de le comprendre à travers une signification directe de ces images ou de ces proverbes, il semble plus pertinent de comparer leur structure. En effet, ce ne sont pas seulement les thématiques qui les rapprochent, mais également les modalités de fonctionnement. L'étude structurelle montre que ces images ne peuvent être réduites à

une signification univoque. Elles ne relèvent donc pas d'une adaptation au sens strict, mais fonctionnent de la même manière que les proverbes, selon un mode de connotation et non de dénotation. Ce fonctionnement connotatif permet de mieux comprendre les dimensions éventuellement comiques de ces images. Bien qu'elles ne soient pas simplement des adaptations, elles n'apparaissent pas seulement comiques. De la même manière que les proverbes, elles véhiculent une morale qui s'articule au comique selon des modalités propres à l'image de la fin du Moyen Âge.

Formes brèves et petites figures

- 4 Pour M. Bakhtine, les représentations rabelaisiennes du « bas corporel » sont l'expression d'un aspect de la culture populaire de l'époque fondé sur la conception du « corps procréateur »². L'auteur souligne ainsi les connotations positives qui pouvaient être attribuées aux images à thèmes sexuels ou scatologiques. Pour d'autres, ces dernières pourraient constituer des vestiges de la culture romane³. De telles figures, sculptées aux XIe et XIIe siècles en façade des églises, peuvent en effet être interprétées soit comme appartenant à une iconographie de la luxure⁴, ce qui leur confère une dimension morale, soit comme des images apotropaïques, qui garantissent la protection et la fertilité du corps⁵. La ressemblance formelle entre les figures du XIIe et du XVe siècle est certaine. Mais permet-elle d'inscrire toutes les images sexuelles ou scatologiques dans les catégories populaire, parodique, morale ou apotropaïque ?
- 5 Le sujet de l'image, au sens grammatical du terme, se caractérise par deux traits : sa petite taille, et sa dépersonnalisation. Les personnages ne portent en effet pas de costume spécifique, et les objets qui leur sont associés sont des objets génériques du quotidien : des cuillères, des quenouilles, des récipients. Ce sont des objets qui ne personnalisent pas la figure, contrairement aux attributs des saints.
- 6 La figure est représentée dans un décor rare et décontextualisé : pas de paysage, seulement parfois quelque mobilier comme une table, ou une fenêtre. La petite figure est donc dépersonnalisée et mise en scène dans un espace-temps indéfini. Elle ne représente pas un individu singulier, mais plutôt un type de personnage : le paysan, la femme, le chevalier, le fou. La structure de ces images permet d'effectuer un premier rapprochement avec les textes, celui de leur brièveté. Leur caractère minimaliste peut être considéré comme un équivalent plastique des formes textuelles brèves.
- 7 En effet, cette dépersonnalisation de la figure⁶ correspond aux sujets grammaticaux des proverbes, qui sont délibérément indéfinis : « Plus on brasse la merde, plus mauvais sent »⁷, « Celui qui montre sa bourse, montre son cul »⁸, « Chacun son goût, la merde a bien le sien »⁹. Selon une construction à peine plus spécifiée, les fabliaux racontent l'histoire d'un noble chevalier, d'un orfèvre de Paris, d'une belle meunière... Ils désignent des figures dépersonnalisées mais typées.
- 8 Le genre du proverbe est ainsi défini par P. Zumthor : un énoncé stéréotypé, d'emploi répétitif, à la forme grammaticale fixe mais dont le contenu est constamment modifiable¹⁰. Cette définition peut être comparée à l'une des figures les plus courantes du genre scatologique ou sexuel : l'homme exhibant son postérieur ou ses parties génitales. Très stable, la structure de cette formule ne varie que dans les détails : une figure, nue ou habillée, de face ou de dos, qui baisse ses braies ou écarte les fesses de ses deux mains. L'image est construite sur l'axe vertical du corps et le déplacement du centre de l'image :

ce centre n'est plus la tête, ou le visage du personnage, mais le bas de son corps. Dans l'image de Carcassonne, ce déplacement se traduit par une analogie formelle entre le visage et les parties génitales de l'homme, dont les traits viennent se confondre visuellement. Cette structure constitue un lieu commun iconographique depuis le XIII^e siècle. Dans la mesure où, au XV^e siècle, ce type de figure est devenu traditionnel et familier, il peut ainsi être considéré comme un stéréotype de l'imagerie scatologique.

- 9 Le second trait de l'énoncé proverbial souligné par Zumthor est celui de l'emploi répétitif¹¹. Ces décors sont construits sur une double répétition. D'abord, celle de la figure elle-même, dans la mesure où on retrouve toujours le même type de figures profanes tels des chevaliers, des paysans, des femmes, des fous, des animaux. Ensuite, la petite figure est toujours placée au sein d'une série d'autres petites figures, de même taille et représentant toujours les mêmes thèmes ; en façade du château de Blois, la femme qui montre son sexe côtoie des chevaliers, des fous, des sirènes, des lions. Cette double répétition ne débouche pas sur une signification univoque. Elle contribue au contraire à la dépersonnalisation de la figure. L'étude structurelle des décors permet de mettre en relation images et formes narratives brèves sur trois points : la brièveté, le stéréotype et la répétition. Le procédé de dépersonnalisation permet une flexibilité de la figure, qui s'adapte alors plus facilement à un contexte spécifique, susceptible de modifier le signifié de l'image.

Connotation et dénotation

- 10 Notre propos n'est pas d'identifier des proverbes comme référents des images, mais de montrer que les images fonctionnent comme les proverbes. C'est à dire que le signifié d'une image n'est pas stable. Il est au contraire flexible et s'adapte, comme le proverbe, à un effet connotatif contextuel.
- 11 Ces termes sont empruntés à P. Zumthor. Selon l'auteur, le contenu des proverbes est stable, toujours relatif aux conduites humaines, mais constamment modifiable par « l'effet connotatif contextuel »¹². Pour les images, l'équivalent de l'effet connotatif contextuel est déterminé par plusieurs facteurs : la fonction de l'édifice, les associations topographiques avec d'autres images, la culture des destinataires. Comme pour les proverbes, ces paramètres modifient la signification de l'image.
- 12 Une sculpture en façade d'une maison à Montreuil-Bellay représente un singe qui défèque dans une jarre tandis qu'un second, derrière lui, en remue le contenu. L'image ne serait-elle pas une adaptation des proverbes relatifs à l'acte de remuer la merde, ou au moins un équivalent en image ? Le proverbe médiéval « Qui plus remue la merde plus elle pue » correspond à peu près au sens qu'on lui donne aujourd'hui, comme mise en garde sur les risques encourus à approfondir quelque chose de dérangeant. Alors que sa variante « plus on brasse la merde, plus mauvais sent »¹³ peut impliquer deux sens : soit « plus mauvais on sent », soit « plus mauvais cela sent ».
- 13 Quand le proverbe est intégré au sein d'un discours ou d'un récit, la linéarité et les rapports de causalité précisent le sens dans lequel il est employé. Dans une image au contraire, le champ est élargi à toutes les possibilités d'interprétations. Parce que l'image nous restitue seulement un état, sans l'inscrire dans un rapport de causalité. Ainsi, le signifié de l'image demeure connotatif et non dénotatif. L'image ne renvoie que par allusion à la morale du proverbe. Cette dimension morale passe par le scatologique.

- 14 Une sculpture provenant de la façade de la boutique d'un apothicaire de Nantes montre une femme accroupie qui défèque dans un récipient. Son buste est encadré de deux objets, à gauche une quenouille, à droite une cuillère. Celle-ci renvoie à des connotations multiples. Elle peut d'abord justifier l'interprétation de cette image comme adaptation non pas littérale mais allusive de l'expression « remuer la merde ». On peut opposer à cette interprétation que la cuillère peut figurer simplement en tant qu'objet générique, soit comme attribut féminin, au même titre que la quenouille, soit comme simple objet de la vie quotidienne.
- 15 L'ensemble du décor de cette même façade en précise le sens. Sur le poteau d'angle, le geste de remuer se répète dans la figure de l'apothicaire lui-même, représenté sur le poteau d'angle pilant un remède dans un mortier¹⁴. Enfin, quatre sculptures d'angle montrent des personnages tenant des récipients et des cornets. Ce qui fait le lien entre toutes ces sculptures, ce sont les objets, ceux qui servent à remuer, ceux qui servent de contenant. Mais surtout, ce sont les objets qui font l'articulation entre l'image et le proverbe, non pas par dénotation, mais par effet connotatif. Les objets sont employés comme des médiateurs qui renvoient à une multiplicité de référents : les proverbes, le métier d'apothicaire, la médecine, la femme, le quotidien. L'objet est employé comme un opérateur de significations multiples sans les définir.
- 16 Les gestes et les associations de figures ont une fonction comparable à celle des objets ; ils impliquent de multiples connotations. À Capestang, un fou écarte les fesses de ses deux mains et montre son anus au trompettiste peint sur le panneau voisin. L'un et l'autre sont manifestement liés par le thème du souffle¹⁵. Ce thème laisse entendre que, finalement, le fou ne montre pas son anus, mais est plutôt en train de lâcher un pet. Au Moyen Âge, le thème de la circulation des souffles correspond à une réflexion profonde sur les relations entre l'homme et le monde. Pour l'homme, la relation est établie sur un jeu de mots entre les termes latins *animus* et *anima*¹⁶. *Animus* signifie l'esprit ou l'âme, et *anima*, le souffle mais également, dans certains cas, l'âme. Le pet du fou peut donc constituer une métaphore parodique de la circulation de l'âme. Le souffle renvoie également à la musique des sphères : il produit des sons selon les différentes positions des astres par rapport à la Terre. Ces sons actionnent la musique des sphères, métaphore de l'ordre du monde et de son mouvement parfait¹⁷. Cette théorie justifie l'interprétation de l'image de Capestang comme adaptation parodique de la théorie de la circulation des souffles et de l'ordre du monde. Le pet est mis en scène comme antithèse du souffle divin. Mais, au-delà de la parodie, l'image s'inscrit dans une réflexion sur les rapports entre l'homme et le monde. Dans cette image, c'est le scatologique, le pet, qui sert à mettre en relation le microcosme et le macrocosme.
- 17 La dialectique de l'ordre et du désordre correspond à une structure fondamentale de l'image médiévale. Dans les images religieuses, celle-ci se traduit, pour simplifier, par la hiérarchisation de l'image sur un axe vertical, qui oppose espace terrestre et espace céleste. Ce procédé est identique dans les images d'hommes exhibant leur postérieur quand ils sont représentés la tête en bas. On peut considérer qu'ils renvoient au proverbe « cul par dessus tête », au sens où celui-ci véhicule l'idée d'une chute, d'un renversement. L'inversion physique du corps de ces figures sur un axe vertical pourrait renvoyer à la même morale que le proverbe, c'est à dire à un renversement spirituel, une chute à la fois physique et morale. Cette figure pourrait donc incarner le désordre, au sens où son renversement vers le bas contredit l'ordre du monde, selon lequel l'esprit et l'âme doivent au contraire s'élever.

- 18 Cet exemple permet de constater que les connotations de ces images peuvent renvoyer dans le même temps à la culture proverbiale et à la culture chrétienne. La frontière entre ces référents est finalement impossible à définir. Selon les effets connotatifs contextuels, des images quasiment identiques renvoient constamment à des signifiés différents. Elles ne sont pas strictement adaptées, mais plutôt imprégnées de la culture proverbiale dans l'identité de leur structure, et dans le rapport entre signifiant et signifié.

Les fonctions de l'image et la place du comique

- 19 L'hilarité que pouvaient provoquer les scènes scatologiques dans les fabliaux, les nouvelles ou le genre dramatique¹⁸ porte à croire que les représentations peintes ou sculptées du même sujet suscitaient autant le rire des spectateurs. Parmi ces derniers, deux types peuvent être distingués : les commanditaires et le public. Les premiers sont des seigneurs, mais aussi des grands bourgeois, des marchands enrichis, parfois des membres du clergé. Ils ne forment pas un groupe homogène tant sur le plan social que culturel. De plus, dans la mesure où ces images sont souvent placées en façade des édifices, donc visibles depuis la rue, leur destinataire est le tout-venant. Or, ces images renvoient à un réseau de significations pour le noble comme pour le paysan.
- 20 Quelle est la fonction du comique dans ces images ? Le rire permet une prise de distance avec l'image. Il permet de renvoyer le spectateur à lui-même, à son expérience et à sa culture personnelles. Le comique fait le lien entre l'image et les connotations qu'elle implique. Il occupe une fonction d'articulation entre les différents sens et référents de ces images. Il contribue à assouplir leur signifié, et ainsi à les adapter plus facilement à un contexte et à un regard spécifique.
- 21 Le changement de médium, c'est à dire le passage du texte à un décor d'architecture, est susceptible de générer un caractère comique. Au XVe siècle, une maison privée comme un bâtiment public sont des manifestations d'honorabilité. Des mises en scène de soi qui expriment le statut social et la vertu du propriétaire. En tant que tel, le passage du texte à un décor d'architecture crée implicitement un décalage entre l'expression publique de la vertu du propriétaire et la trivialité de ce qui est représenté.
- 22 Cette dimension publique est mise en abyme dans l'enseigne de la boutique d'un apothicaire de Bruges¹⁹. Une femme se fait administrer le remède du clystère, non pas à l'intérieur de sa maison, mais à travers sa fenêtre et sous les yeux d'un groupe de passants. Cette image est indécente par le décalage entre l'intimité du remède et le lieu inapproprié dans lequel il se déroule, dans la rue et à la vue de tous. Cette image concentre différents procédés comiques. D'abord, elle ne semble retenir que le caractère humiliant de la médecine. Ensuite, elle crée un décalage entre le thème scatologique et la fonction d'enseigne de la sculpture. La dimension scatologique renverse en effet la fonction habituelle de l'enseigne, plutôt censée montrer la vertu d'un produit ou d'un métier. Le remède du clystère fait également une allusion aux excréments, connotation constamment employée pour tourner en dérision les apothicaires. De nombreux fabliaux et nouvelles les mettent en scène comme des imposteurs qui fabriquent des onguents à base d'excréments²⁰. Le comique de cette enseigne est donc fondé sur l'ironie et la dérision, et correspond ainsi à un aspect majeur de l'humour médiéval²¹.
- 23 Dans d'autres cas, les images de femmes exhibant leurs parties intimes se présentent comme des mises en garde contre la luxure. En façade du château de Louis XII, à Blois,

une femme montre son sexe à un homme qui se bouche le nez²². La dimension comique de cette image joue sur un double décalage de lecture. En premier lieu le geste de la femme est manifestement une invitation sexuelle, alors celui de l'homme qui se bouche le nez évoque plutôt un pet, contresens de cette scène de séduction. En second lieu, le décalage s'opère par la dimension olfactive. Celle du sexe correspond à une vision chrétienne largement véhiculée dans les exempla²³. La luxure s'y traduit par une odeur, non pas celle du pet mais celle du pourrissement des organes par lesquels les luxurieux ont péché²⁴. La trivialité de l'image rejoint ici une morale sérieuse qui met en garde contre la luxure, et renvoie implicitement le spectateur à la question du salut de son âme.

- 24 Selon M. Bakhtine, toute représentation du bas corporel renvoie à une réflexion sur la place de l'homme dans le monde²⁵. Chez Rabelais, dans le Tiers-Livre, la sibylle de Panzoust fait le même geste que la femme de Blois : elle soulève sa jupe sous les yeux de Panurge, après lui avoir prédit l'échec et le déshonneur de son mariage²⁶. Pour Bakhtine, le sens de ce geste dépasse la simple moquerie en tant qu'allusion à la dimension matérielle de l'homme et du cycle de la vie, au même titre que les excréments²⁷. Le sexe de la femme n'est donc pas seulement le lieu dans lequel l'homme vient se perdre, mais aussi celui d'où il vient. C'est sur cette ambivalence, dans laquelle les images du XVe siècle se complaisent, que s'opère l'articulation entre dimension comique et dimension morale.
- 25 Cette dimension morale est mise en scène de manière plus explicite à l'époque romane. Au XIIe siècle, des représentations de femmes exhibant leur sexe étaient placées dans les églises ou sur des portes de villes²⁸, que les recherches récentes interprètent comme des images apotropaïques garantissant la protection et la fertilité du corps²⁹. De ce point de vue, le sexe féminin renvoie moins à la sexualité qu'à la maternité, et peut ainsi revêtir une connotation positive. D'autres exemples, à l'inverse, l'associent à la représentation d'un démon ou d'un hybride sculpté sur un modillon voisin, selon une mise en scène qui l'apparente à une mise en garde contre la luxure³⁰.
- 26 Dans un cas comme dans l'autre, ces images étaient-elles comiques à l'époque romane ? La principale différence entre les personnages du XIIe siècle et ceux du XVe siècle est l'actualisation. Si les figures du XVe siècle sont dépersonnalisées, elles sont en revanche actualisées, par leurs costumes et les objets qu'elles manipulent. L'actualisation permet un processus d'identification chez le spectateur, en le renvoyant à lui-même. En littérature, les auteurs de fabliaux ou de nouvelles insistent sur le fait que non seulement les histoires qu'ils racontent sont vraies, mais qu'elles sont surtout récentes. L'actualisation se présente comme un procédé comique commun aux petites figures et à certaines formes littéraires brèves de la fin du Moyen Âge. En sécularisant les figures, elle peut renvoyer à d'autres réseaux de significations que celui de la morale chrétienne, et les rapprocher des personnages des fabliaux, des nouvelles ou des proverbes. Ceux-ci n'en étaient pas moins exemplaires, également construits selon une polarité entre comique et morale.
- 27 L'exemple des images apotropaïques confirme que la représentation des parties intimes de la femme peuvent renvoyer aussi à des connotations positives, qui rejoignent la théorie du « bas corporel » de Bakhtine. Il confirme surtout l'impossibilité de définir une frontière nette entre les différentes fonctions de l'image. Les représentations sexuelles et scatologiques ne renvoient pas à des significations définies. Mais leur dimension comique permet un basculement entre fonction commerçante, apotropaïque, exemplaire ou identitaire.

- 28 Les images sexuelles et scatologiques sont des images qui prennent sens en perdant leur sens. Elles sont comparables à des coquilles à moitié vides, qui ne se remplissent qu'à la lecture du spectateur. Comme le proverbe dans un texte, elles s'intègrent au discours en tant que structure flexible, encore non réalisée, qui se plie aux différents usages que l'on en fait et au regard du destinataire. La méthode consistant à chercher un sens global à ces figures et à ces décors se révèle donc inadaptée. Les décors d'architecture à thèmes sexuels, obscènes et scatologiques se lisent non pas comme un programme signifiant dans son ensemble, mais plutôt comme une succession de petites histoires, comme on lirait un recueil de nouvelles : en passant d'une figure à l'autre sans qu'une transition entre les deux soit nécessaire, en riant de ces obscénités ou méditant sur le comportement humain. Dans ces images, l'adaptation comique est une mise en perspective, un discours singulier à l'intérieur de ces décors.
- 29 Ces réflexions sur la grammaire de l'image scatologique et ses réseaux connotatifs nécessiteraient une étude plus approfondie³¹. Elles visent essentiellement à proposer une grille de lecture autre que thématique ou monographique de ces décors, trop souvent considérés triviaux, déjà-vus ou anecdotiques. Le rapprochement entre images et formes brèves propose de les penser en termes de structure, dans la manière dont ils peuvent être façonnés par une culture de la forme brève à la fin du Moyen Âge. Celle-ci suppose des modes narratifs dont l'absence de linéarité correspond moins à notre conception habituelle du programme iconographique qu'à une histoire d'un autre type, qui n'aurait ni début ni fin.

NOTES

1. Comme l'affirmaient il y a encore peu de temps les définitions même du genre proverbial : « Finalement, (...) le discrédit du proverbe a résulté de la nature triviale du proverbe médiéval » ; *Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes*, Larousse, 1960, p. IX-X, cité dans Cl. Buridant, « Les proverbes et la prédication au Moyen Âge. De l'utilisation des proverbes vulgaires dans les sermons », dans Cl. Buridant et Fr. Suard, (dir.), *Richesse du proverbe*, vol. 1 : *Le proverbe au Moyen Âge*, Lille, PUL, 1984, p. 53, note 95. À quoi l'on pourrait opposer que cette accusation de trivialité souffre aisément du même reproche.

2. M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, spéc. chap. VI : « Le "bas" matériel et corporel chez Rabelais », p. 366-432.

3. N. Kanaan-Kedar, *Marginal Sculpture in Medieval France. Toward the Deciphering of an Enigmatic Pictorial Language*, Cambridge, Scholar Press, 1995, p. 73, 150-151.

4. *Id.*, « Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque », dans *Cahiers de Civilisation Médiévale* XXIX/4 (1986), p. 311-330 ; J. Rocacher, « L'image de la femme dans la sculpture romane du Midi de la France », dans *La femme dans la vie religieuse du Languedoc : XIII^e-XIV^e siècles, 23^e colloque, Fangeaux, 1987*, Toulouse, Privat, 1988, p. 117-119.

5. M. H. Caviness, « Obscenity and Alterity: Images that Shock and Offend Us/Them, Now/Then? », dans J. M. Ziolkowski (éd.), *Obscenity. Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 1998, p. 155-175 ; J. Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris,

Éditions du Cerf, 1999, p. 144-146 ; G. Bartholeyns, P.-O. Dittmar et V. Jolivet, *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2008, p. 108-117.

6. Le terme de « dépersonnalisation » est également employé par B. Schulz au sujet du rapport entre proverbe et image dans le traitement de la figure humaine dans la *Huque Bleue* de Peter Breughel l'Ancien : « Il [l'homme] n'y figure pas en tant qu'individu (ayant des traits personnels) mais en tant qu'exemple (les traits de son visage n'exprimant que des sentiments). Le trait pertinent qui confirme l'homme dans sa fonction de figure d'Elck, représentant chacun, c'est sa dépersonnalisation » ; B. Schulz, « Contribution à la sémiologie du discours proverbial : texte littéraire – texte pictural (Villon et Breughel) », dans *Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria*, 15, 1981, p. 364.

7. E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Gallimard/Hachette, 1962, t. 5, p. 130.

8. J. Morawski, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Édouard Champion, 1925, n° 1989.

9. Ministère de la culture, base Proverbes, www.culture.gouv.fr/public/mistral/proverbe_fr.

10. P. Zumthor, « L'épiphonème proverbial » dans « Rhétorique du proverbe », *Revue des sciences humaines*, n° 163, 1976 (juillet-septembre), p. 314.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

13. J. Morawski, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, *op. cit.*, n° 1989.

14. Nantes, Musée Dobrée, Inv. 849-35-6, reproduit dans : *Bois sculptés. L'art du bois du XIII^e au XIX^e siècle*, Nantes, Musées Départementaux de Loire-Atlantique, 1964, pl. 7, cat. 72.

15. P.-O. Dittmar et J.-Cl. Schmitt, « Le plafond peint est-il un espace marginal ? L'exemple de Capestang », dans M. Bourin (dir.), *Plafonds peints médiévaux en Languedoc, Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse 21-23 février 2008*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, p. 67-98. Les auteurs évoquent la circulation des vents dans le cadre de la culture carnavalesque, et interprètent cette image comme la représentation du rituel des « soufflacus » ; sur ce sujet, voir Cl. Gaignebet et J.-D. Lajoux, *Art profane et religion populaire*, Paris, PUF, 1985, p. 90.

16. Les métopes de Capestang évoquent une image classique de la littérature médiévale qui trouve ses origines dans Rutebeuf, chez qui le diable confond le « Pet du vilain » avec son âme ; Rutebeuf, *Œuvres complètes*, « Le pet du vilain », Le Livre de Poche, s. d., p. 64-69, spéc. p. 65, vv. 29-32.

17. I. Marchesin, « Cosmologie et musique au Moyen Âge », dans M. Clouzot (dir.), *Moyen Âge entre ordre et désordre, Musée de la musique, 26 mars-27 juin 2004*, Paris, Cité de la Musique/Réunion des Musées nationaux, 2004, p. 29-35. Pour une définition des trois concepts de la musique au Moyen Âge (musique des sphères, musique de l'homme et musique instrumentale) et de l'harmonie dans leur interaction, voir J. Baschet, « La musique de l'homme. Harmoniques de l'âme et du corps au XII^e siècle », dans *Les représentations de la musique au Moyen Âge, Actes du colloque des 2 et 3 avril 2004*, Paris, Cité de la Musique, 2005, p. 76-83.

18. Sur les fabliaux, voir en particulier P. Ménard, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983 ; sur les nouvelles : C. Merlin, « Le comique des « Cent Nouvelles nouvelles », dans *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, n° 37, 1985, « Le comique au Moyen Âge », p. 69-83 ; sur le genre dramatique : B. Rey-Flaud, « Le comique de la farce », dans *Id.*, p. 55-67.

19. Citée et reproduite dans L. Maeterlinck, *Le genre satirique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne, les miséricordes de stalles (art et folklore)*, Paris, J. Schemit, 1910, pl. 1 et p. 121.

20. Par exemple : Douin de Laverne, *Trubert*, dans W. Noomen et N. Van den Boogard, *Le Nouveau Recueil Complet de Fabliaux (NRCF)*, Assen, Van Gorcum, 1983-1998, t. X, n° 124.

21. L. Martines, « Les visages sociaux de la dérision dans les *Novelle* et la poésie satirique de la Renaissance », dans E. Crouzet-Pavan et J. Verger (dir.), *La dérision au Moyen Âge. De la pratique*

- sociale au rituel politique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1997, p. 107-114, spéc. p. 108-111.
22. L. de La Saussaye, *Notice sur le château de Blois*, Blois, Impr. Lecesne, 1867 ; E. Le Nail, *Le château de Blois (extérieur et intérieur), ensembles et détails, sculpture ornementale, décorations peintes, cheminées, tentures, plafonds, carrelages*, Paris, Ducher et C^{ie}, 1875 ; Fr. Lesueur, « Blois », dans *Congrès archéologique*, 1925, p. 9-189 ; F. Lesueur, *Le château de Blois tel qu'il fut, tel qu'il est, tel qu'il aurait pu être*, Paris, A. et J. Picard, 1970 ; A. Cosperec, *Blois, la forme d'une ville*, Inventaire général, 1994, p. 108-112.
23. Parmi les nombreux *exempla* relatifs à la luxure, citons celui dans lequel deux anges accompagnent un ancien qui traverse le désert, qui ne sont pas dérangés par la puanteur d'un cadavre mais qui se bouchent le nez face à la puanteur spirituelle d'un beau jeune homme ; J. Berlioz (éd.), *Stephani de Borbone Tractatus de diversis materiis praedicabilibus*, Turnhout, Brepols, 2002, 396.
24. J.-Cl. Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, p. 199.
25. M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 241.
26. Fr. Rabelais, *Le Tiers Livre*, chap. XVII, Paris, La Pochotèque, 1994, p. 655.
27. M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, *loc.cit.*
28. Voir, par exemple, la femme sculptée en bas-relief sur une porte de la ville de Milan datée du XII^e siècle, conservée au *Musei civici del castello sforzesco*, Milan ; la figure relève sa robe pour montrer son sexe et y pointe une paire de ciseaux. L'œuvre est citée par J. Wirth au sujet de la fonction apotropaïque de certains décors romans ; J. Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris, Éditions du Cerf, 1999, p. 144.
29. M. H. Caviness, « Obscenity and Alterity: Images that Shock and Offend Us/Them, Now/Then? », *op. cit.*, p. 164-165.
30. J. Rocacher, « L'image de la femme dans la sculpture romane du Midi de la France », dans *La femme dans la vie religieuse du Languedoc : XIII^e-XIV^e siècles, 23^e colloque, Fangeaux, 1987*, Toulouse, Privat, 1988, p. 117-119.
31. Elles seront développées dans : C. Bulté, *Images dans la ville. L'usage des images dans les bâtiments civils en France après la guerre de Cent ans*, Thèse de doctorat d'Histoire de l'art, sous la direction de F. Joubert, Université Paris IV, en cours.

INDEX

Mots-clés : sexualité, comique, proverbe, image, Moyen Âge

AUTEUR

CÉCILE BULTÉ

Université de Paris IV