

SYLVIE POIRIER

**REPRÉSENTATIONS RELIGIEUSES ET SOCIALES DE LA FEMME
DANS L'ENLUMINURE GOTHIQUE**

Analyse du langage iconographique médiéval

Mémoire présenté
à la Faculté de théologie et d'études religieuses
dans le cadre du programme de maîtrise en études du religieux contemporain
pour l'obtention du grade de Maître ès arts, M.A.

**DÉPARTEMENT D'ÉTUDES RELIGIEUSES
FACULTÉ DE THÉOLOGIE ET D'ÉTUDES RELIGIEUSES
UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE
QUÉBEC**

2015

© Sylvie Poirier, 2015

RÉSUMÉ

Notre mémoire porte sur les représentations religieuses et sociales de la femme dans l'enluminure¹ gothique et, par enchaînement logique, sur l'analyse du langage iconographique médiéval. Notre projet de mémoire fut accepté dans le cadre de la *Maîtrise en études du religieux contemporain*, bien qu'il s'agisse d'un sujet historique. Nous ne prétendons pas faire de cette recherche un sujet contemporain. Quelques éléments de notre mémoire se rapportant au contemporain ne sont que des regards furtifs, observateurs et critiques sur la pérennité du langage iconographique.

Pour le sujet de notre mémoire, nous avons fait une recherche sur l'histoire du manuscrit au Moyen Âge et sur l'enluminure gothique, sur l'univers social et religieux de la femme à l'époque gothique, sur le langage iconographique et l'analyse de l'image, et ce, pour identifier dans l'enluminure les représentations religieuses et sociales de la femme médiévale. Nous avons ajouté à notre recherche une méthode d'analyse de l'enluminure médiévale qui est un complément permettant de valider notre recherche et que nous présentons dans notre introduction et au chapitre V. Il s'agit d'une grille d'analyse iconographique élaborée selon quelques éléments de l'expertise d'historiens, de médiévistes, d'historiens de l'art et d'experts dans l'analyse des images et des représentations sociales.

Ainsi, par notre recherche et l'étude du langage iconographique, le tout validé par une brève analyse, nous démontrons que l'enluminure gothique incorpore dans son langage codé et symbolique les représentations religieuses et sociales de la femme médiévale.



¹ Aussi nommée dans ce mémoire *miniature, image, iconographie*, selon le contexte. L'enluminure médiévale est une décoration et illustration peintes (initiales historiées, miniatures pleine page) sur parchemin de peau (agneau, mouton, chevreau, chèvre, veau) à l'intérieure du corps de texte ou en marge de celui-ci, et rehaussée d'or et d'argent.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	5
Problématique.....	7
Méthodologie	9
État de la recherche	10
Limite de la recherche	11
Structure des chapitres	12
CHAPITRE I : Le manuscrit enluminé	14
1.1 Bref historique du manuscrit enluminé	14
CHAPITRE II : L'enluminure gothique	25
2.1 La production du manuscrit.....	25
2.2 L'enluminure	27
2.2.1 Les éléments non figuratifs et les végétaux.....	29
2.2.2 Les éléments inanimés et géométriques	29
2.2.3 Les éléments animés.....	29
2.2.4 L'ornementation des lettres	30
2.3 Les pigments – La couleur au Moyen Âge : religion, culture et société	30
CHAPITRE III : La femme dans la société médiévale	45
3.1 Les représentations religieuses et sociales	45
3.2 Les canons de la beauté.....	54
3.3 Le mariage.....	55
3.4 La moniale.....	57
3.5 Conclusion.....	58
CHAPITRE IV : L'analyse iconographique	63

TABLE DES MATIERES (SUITE)

CHAPITRE V : Grille d'analyse iconographique	71
5.1 Détails de la grille d'analyse	72
5.2 Conception de la grille d'analyse	75
5.3 Analyse des six enluminures	83
Marginalia : <i>Le péché originel et le Salut</i>	84
Miniature : <i>Mariage avec une courtisane</i>	91
Initiale « U » historiée : <i>Salomon enseignant la vanité des choses</i>	97
Miniature : <i>Le livre des bonnes moeurs</i>	104
Vignette (allégorie) : <i>Christ entre Vérité et Sagesse</i>	111
Miniature (littérature) : <i>Herr Bernger von Horheim</i>	117
CONCLUSION	123
Bibliographie	127
Liste des figures	133

INTRODUCTION

Notre projet de mémoire naît de plusieurs années de recherches, de pratique et d'étude religieuse, artistique et intellectuelle de l'enluminure, triade fondamentale dans l'étude de cet art² médiéval. Les fondations de notre art sont solides, érigées sur l'expertise de médiévistes, d'historiens de l'art, de spécialistes de l'étude des manuscrits, sans oublier les traités médiévaux d'enluminure, et l'étude de manuscrits enluminés. Tout au long de ces années d'apprentissage pour développer la compétence d'un maître enlumineur, nous avons exploré le savoir ancien, expérimenté l'alchimie des couleurs pour la fabrication des pigments, des liants, des encres et des teintures; et nous avons appris à maîtriser la technique monacale de l'enluminure.

Notre baccalauréat en théologie de l'Université de Sherbrooke nous a permis de mieux percevoir dans cet art les représentations religieuses et faire une lecture théologique et sociologique du christianisme dans l'iconographie médiévale. Le début de nos études à la maîtrise a accentué et enrichi notre intérêt et nos connaissances quant à l'étude des représentations de la femme dans l'art religieux.

En conséquence, pour préserver et enrichir cette relation triadique constitutive et transcendante, acquérir des connaissances supérieures en recherche dans le domaine des études religieuses, et participer au développement des connaissances au sein de la communauté scientifique du domaine de recherche, d'étude et d'analyse de l'enluminure médiévale et de l'étude de la femme au Moyen Âge, il nous semble pertinent et incontournable de consacrer notre mémoire à l'étude de cet art (métier) religieux et laïc et faire l'union des deux sujets *femme et enluminure* pour démontrer une intersubjectivité.

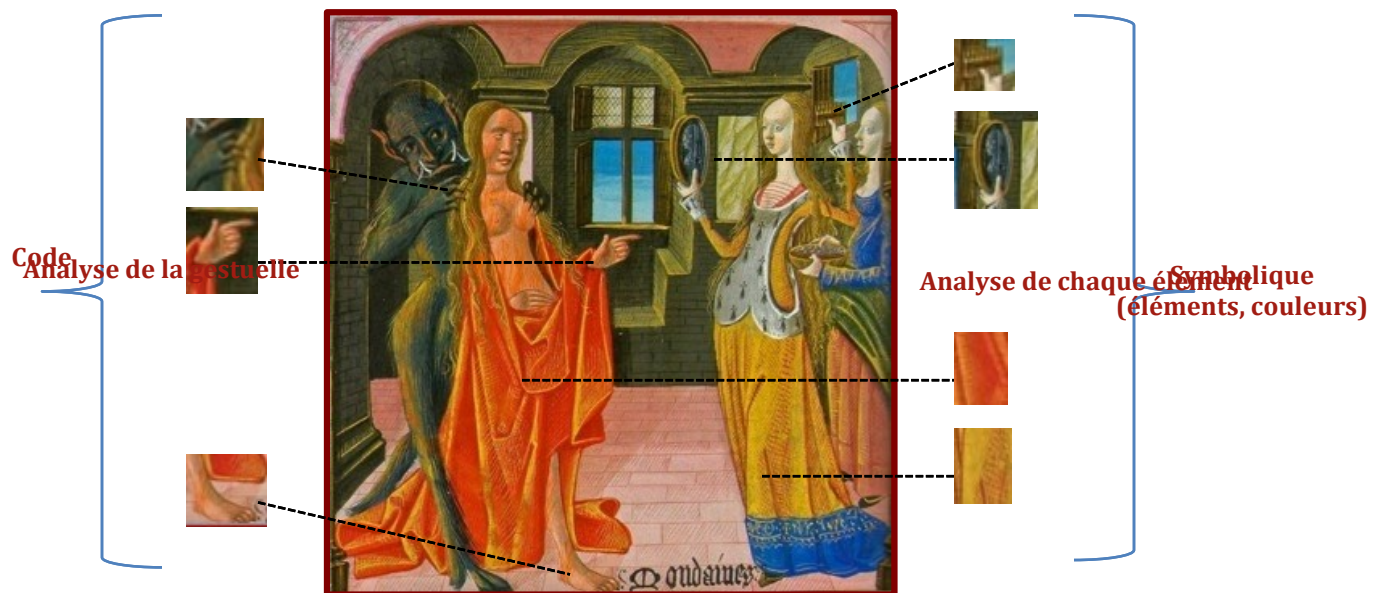
Le but de ce mémoire est de démontrer que l'enluminure gothique incorpore dans son langage codé et symbolique les représentations religieuses et sociales de la femme médiévale. Pour valider notre recherche, nous avons cherché dans la littérature actuelle un outil d'analyse pour l'iconographie médiévale, précisément pour l'enluminure. Nous avons constaté que cet outil n'existe pas. Nous désirons préciser que Michel Pastoureau, médiéviste, soutient dans ce domaine qu'« aucun chercheur, aucune équipe, n'a encore à ce jour proposé une ou des grilles

² Note : la notion d'*art* attribuée à l'enluminure n'existait pas au Moyen Âge. Il s'agit d'une conception moderne de ce terme. Toutefois, l'enluminure est aujourd'hui considérée comme un art et se pratique selon la technique médiévale.

d'analyse pertinentes qui aideraient l'ensemble de la communauté savante³. » Nous avons donc créé cette grille. Nous précisons qu'il s'agit d'un exercice nouveau dans l'étude de l'enluminure, d'un outil simple, adapté à notre recherche, lequel est indispensable à l'étude iconographique et essentiel à la *déconstruction* de l'enluminure médiévale (de l'image). Le terme *déconstruction* signifie « méthode d'analyse qui permet de décomposer une œuvre en ses différents éléments et dont l'usage suppose une perspective critique⁴ ». Nous nommons cet outil « grille d'analyse iconographique », lequel est présenté au chapitre V.

Exemple de la déconstruction d'une enluminure

Analyse du langage iconographiques : code (gestuelle) et symbolique (éléments et couleurs)



Nous avons également fait une brève comparaison entre certaines représentations de la femme médiévale et de la femme moderne dans la publicité contemporaine, et ce, pour démontrer sommairement la survivance jusqu'à nos jours des éléments iconographiques

³ Michel PASTOUREAU, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, La Librairie du XXI^e siècle, Lonrai, Éditions du Seuil, 2004, page 117.

⁴ *Termium Plus* – La banque de données terminologiques et linguistiques du gouvernement du Canada.

médiévaux relatifs aux représentations de la femme. Nous croyons que la culture de l'image contemporaine concernant la femme, provenant des œuvres artistiques, des médias ou de la publicité, a son fondement et sa matrice dans l'iconographie médiévale dont les vérités dogmatiques et les vertus explicites de l'image exerçaient sur l'esprit humain une fascinante ascendance.

L'iconologie médiévale que nous avons étudiée dans ce mémoire est hétérogène et se différencie de l'étude des images modernes et de l'histoire de l'art par une observation et une analyse différentes. Au Moyen Âge, l'enluminure n'était pas considérée comme un art, mais comme un métier dont on devenait maître après dix ans d'apprentissage. Outre la technique de fabrication du parchemin et des pigments, de la maîtrise du dessin et de la mise en couleur et de l'application des métaux précieux, la compréhension du langage iconographique était fondamentale pour donner un sens à l'image. L'image médiévale est un langage, dont le vocabulaire est complexe. Ainsi, nous devons faire une lecture de l'image médiévale, tout comme nous le ferions d'un texte, c'est pourquoi nous avons choisi d'utiliser les termes *langage iconographique* et *vocabulaire iconographique* selon l'expertise du médiéviste François Garnier. Ce langage ou vocabulaire est composé de signes naturels, c'est-à-dire de représentations figurées du réel perçu par l'enlumineur, et de signes conventionnels symboliques, à savoir lorsqu'une signification associée s'ajoute à la représentation du réel⁵.

Problématique

Notre problématique se présente en cinq points :

- 1) L'épistémologie, à savoir la bonne connaissance et l'organisation du sujet étudié;
- 2) Le rapport entre le texte et l'image : doit-on analyser une image sans la dissocier du texte qui l'accompagne?;

⁵ François GARNIER. *Le langage de l'image au Moyen Âge, Signification et Symbolique*, Édition Le Léopard D'or, Tours, 1995, page 13.

- 3) L'image en tant que conception, et son rapport à l'humain (de façon générale et théorique);
- 4) La sélection de six enluminures pour valider notre recherche;
- 5) Établir les étapes de la grille pour une déconstruction de l'enluminure médiévale.

Les enjeux du sujet de notre mémoire nous prêtent à un questionnement concernant ceux qui ont raisonné l'image au Moyen Âge (religieux et religieuses, nobles, seigneurs et souverains), de ceux qui l'ont peinte (enlumineurs religieux et séculiers) et de celles qui en ont fait la lecture (religieuses, bourgeoises, femmes nobles et souveraines). Ainsi, l'enluminure gothique est-elle réellement représentative de la condition de la femme au Moyen Âge et peut-elle imager les éléments qui ont participé à la construction identitaire de la femme médiévale? Les enluminures représentent-elles la femme médiévale dans son environnement religieux et social? Le texte du manuscrit est-il pertinent et utile à l'analyse et à la compréhension des images qui l'accompagnent?

Selon Pastoureau, nous ne pouvons considérer la miniature comme une reproduction conforme de la réalité religieuse et sociale médiévale en utilisant nos définitions, nos représentations, classifications et catalogages modernes, puisque la perception des hommes et des femmes du Moyen Âge au regard de l'image, de sa conception et de sa lecture n'était pas la même qu'aujourd'hui. Toutefois, nous avons créé notre grille d'analyse en respectant cette perception médiévale de l'image. Nous y reviendrons au chapitre V.

En ce qui concerne le texte qui accompagne l'enluminure, Pastoureau nous dit que :

Textes et images, surtout, n'ont pas le même discours et doivent être interrogés et exploités avec des méthodes différentes. Cela – qui est aussi une évidence – est souvent oublié, particulièrement par les iconographes et par les historiens de l'art qui, au lieu de tirer du sens des images elles-mêmes, plaquent dessus ce qu'ils ont pu apprendre par ailleurs, du côté des textes notamment ⁶.

⁶ *Idem*, page 117.

Jean-Claude Schmitt, médiéviste, soutient que :

L'insertion de la miniature dans la page écrite n'est jamais indifférente. Elle est aussi d'ordre sémantique, car, même quand l'image prétend " illustrer " le texte, on ne peut savoir *a priori* ce qu'elle retient de lui, comment elle exprime à sa manière ce qui est dit par ailleurs, dans quelle mesure elle montre autre chose que ce qui est écrit⁷.

Pour ce qui est de notre mémoire, nous avons souhaité démontrer que l'image peut être analysée sans l'appui du texte.

Enfin, la sélection des enluminures pour analyse traite de représentations religieuses et sociales de la femme médiévale dans différents contextes et sous différents aspects.

Méthodologie

Pour parvenir à une analyse iconographique qui nous a permis d'extraire de l'enluminure les éléments essentiels des représentations religieuses et sociales qui ont participé à la construction identitaire de la femme médiévale, nous avons effectué une recherche indispensable sur l'histoire du manuscrit et de l'enluminure, et sur la condition de la femme médiévale à l'époque gothique. De plus, nous avons fait une recherche sur l'analyse iconographique pour présenter l'expertise de médiévistes, d'historiens de l'art et de spécialistes de l'analyse des images, et démontrer l'importance de l'analyse iconographique pour notre mémoire. Nous avons sélectionné six enluminures (marges et miniatures) de la période gothique en Occident pour authentifier notre recherche et démontrer brièvement qu'il existe bien des représentations religieuses et sociales de la femme dans l'enluminure gothique. Ainsi, notre outil d'analyse iconographique, propre à l'enluminure (marges et miniatures), permet donc une *déconstruction* de l'enluminure pour en extraire les représentations religieuses et sociales. Un outil pertinent qui répond à nos interrogations. Il permet de faire une déduction du contenu de l'image pour en extraire les composants représentatifs valides. Nous avons défini les éléments et nous avons expliqué leurs relations. Nous avons analysé plusieurs aspects de ces images

⁷ Jean-Claude SCHMITT. Étude : *Le miroir du canoniste : Les images et le texte dans un manuscrit médiéval*. In: Annales, Économies, Sociétés, Civilisations, 48^e année, N. 6, 199, page 1471-1472. Document Persee.

desquels ont émergé des interrogations quant aux représentations, à savoir, entre autres, la structure de l'image; la disposition relative des éléments figurés; les personnages (leur taille, leur vêtue et leur langage gestuel); les codes et la symbolique; le choix et la signification des couleurs et leur ambivalence; enfin l'interprétation de l'image entière (son sens).

Nous avons pris cependant en considération, comme susmentionné, que nous ne pouvions penser l'image médiévale comme une reproduction conforme de la réalité religieuse et sociale médiévale selon nos définitions, représentations, classifications et catalogages de l'art moderne. Notre recherche a tenu compte de ce fait pour comprendre la représentation de la réalité, les habitudes iconographiques des enlumineurs, ce que les représentations offraient au regard de la femme médiévale et qui était conforme aux convenances, à la morale religieuse, aux comportements sociaux et à la culture, ou ce qui était considéré comme une transgression. Nous appuyons ce point et considérons qu'il s'agit d'une théorie de première importance qui a servi d'assise à notre mémoire.

État de la recherche

Lors de notre recherche d'ouvrages, d'essais, de thèses et d'articles sur le sujet de notre mémoire, nous avons constaté qu'il existe une variété d'enluminures gothiques représentant la femme. Certains ouvrages spécialisés, entre autres, se rapprochant de notre sujet et indispensables à notre étude ont été très utiles pour l'analyse picturale et la compréhension des représentations religieuses et sociales :

Les ouvrages de François Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Âge : grammaire des gestes, signification et symbolique* ; et de Jean-Claude Schmitt, *Le miroir du canoniste : Les images et le texte dans un manuscrit médiéval*, ainsi que l'ouvrage de Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, furent d'une aide précieuse. Nous avons également répertorié différents ouvrages touchant les représentations religieuses et sociales, divers ouvrages sur la condition de la femme médiévale, de l'univers religieux et social, ainsi que sur l'interprétation de ces représentations.

Quant à l'étude de l'enluminure (structure, disposition relative des éléments figurés, animés et inanimés), les personnages (symbolique, langage gestuel) et leurs relations, le choix et la répartition des couleurs, la symbolique, entre autres, nous avons consulté plusieurs ouvrages spécialisés sur ce sujet, et nous avons pris en considération notre étude et expérience personnelle. De plus, nous avons sélectionné d'autres ouvrages pertinents lors de notre prospection littéraire et la bibliographie de notre mémoire en fait mention.

Limite de la recherche

Notre analyse iconographique se limite à six enluminures (marges et/ou miniatures) de la période gothique et dans lesquelles figurent différents critères de représentations religieuses et sociales. Les enluminures choisies pour étude et analyse proviennent de manuscrits de grandes bibliothèques nationales, telles que la Bibliothèque Sainte-Geneviève et la Bibliothèque Mazarine et pour lesquelles nous avons obtenu un droit d'utilisation restreint pour nos conférences et nos études. Ces enluminures ont également été choisies en fonction de leur représentation inhérente de la femme (instruction morale et religieuse des sujets, représentations sociales, vertus et vices des univers religieux et social). Nous précisons que nous avons sélectionné les six enluminures à partir de différents manuscrits gothiques occidentaux dont les sujets sont divers. Cette diversité évite toute partialité dans notre recherche. Cette sélection démontre également que des enlumineurs de diverses régions et divers ateliers au cours de la période gothique utilisaient le même langage iconographique. Notre analyse de l'enluminure est brève, car elle sert uniquement à valider notre recherche.

Nous avons limité notre recherche à la période gothique pour son iconographie exceptionnelle et les représentations de la femme. Nous avons consulté les ouvrages, essais, thèses et articles spécialisés, écrits par des médiévistes et spécialistes de l'iconographie médiévale. Notre recherche documentaire a été étroitement ciblée. Nous avons cru important de conserver un esprit critique sur les ouvrages des médiévistes, historiens de l'art, sémiologues et spécialistes des représentations sociales et de l'analyse des images que nous avons consultés, compte tenu des raisons et de la problématique susmentionnée. Nous avons tenté de bien cerner et circonscrire notre documentation pour en extraire les études valides. Ainsi, nous avons

privilegié des ouvrages renommés dans les domaines de l'histoire médiévale; de l'histoire de la femme médiévale et de l'iconographie médiévale; des représentations religieuses et sociales; de l'enluminure; et du Moyen Âge, société et religion.

Notre mémoire se structure en cinq chapitres :

Le premier chapitre est un bref historique de l'histoire du manuscrit enluminé. Nous croyons qu'il est essentiel de présenter cet historique, bien qu'il soit court, pour permettre une compréhension de son usage, de son évolution dans le temps et la raison de sa grande production et diffusion à la période gothique. Le manuscrit est le support de l'enluminure et au cours des dix siècles de son développement et de sa valorisation, comprenant les emprunts à divers milieux et sociétés étrangères, il a inévitablement participé aux influences artistiques et au discours iconographique qui ont développé l'enluminure de façon cohérente.

Le deuxième chapitre est consacré à l'enluminure gothique. Il présente une description de l'enluminure (méthode et production), ainsi que des éléments qui composent son décor : les éléments non figuratifs et les végétaux; les éléments inanimés et géométriques; les éléments animés; et l'ornementation des lettres. Ce deuxième chapitre présente également la symbolique des couleurs et leur représentation religieuse et sociale médiévales, ce qui est fondamental à la compréhension du langage iconographique dont il est question dans notre mémoire.

Le troisième chapitre est consacré à la femme à l'époque gothique et la façon dont elle est perçue et comprise par le christianisme et la société médiévale. Il s'agit d'une recherche fondamentale pour la compréhension du langage iconographique concernant les représentations religieuses et sociales de la femme.

Le quatrième chapitre est consacré à une explication de l'analyse iconographique pour une compréhension du fonctionnement logique et conceptuel de l'enluminure; et pour démontrer l'apport de l'iconographie dans l'évolution de la société et son rapport réel et imaginaire à l'univers humain médiéval.

Le cinquième chapitre met en lumière quelques points de l'étude iconographique. Il présente également notre grille d'analyse et l'analyse des six images que nous avons choisies, laquelle analyse souhaite démontrer brièvement l'existence de représentations religieuses et sociales de la femme dans l'enluminure gothique.



CHAPITRE I

LE MANUSCRIT ENLUMINÉ

« *Wherefore the pious devotion of the faithful should not neglect what the ingenious foresight of their predecessors has transmitted to our present age, and man should embrace with avid eagerness the inheritance that God bestowed on man and should labor to acquire it*⁸. »

Nous présentons dans ce chapitre un aperçu historique du manuscrit médiéval pour permettre une compréhension globale du sujet traité dans ce mémoire. Le manuscrit enluminé couvre mil ans d'histoire médiévale, du V^e siècle au XV^e siècle, sur quatre périodes : mérovingienne, carolingienne, romane et gothique. Le présent mémoire portera sur l'enluminure de la période gothique. Le style gothique s'est développé au sud de l'Angleterre et au nord-ouest de la France, mais c'est à Paris que ce style fut créé dans les manuscrits enluminés. L'enluminure gothique fut ainsi désignée par ses caractéristiques compatibles avec l'architecture gothique.

Le manuscrit gothique se distingue également par sa méthode de production et son changement de patronage qui a évolué de façon significative depuis le XII^e siècle, c'est-à-dire que les manuscrits richement décorés (bibles, bibles moralisées, livres d'Heures, psautiers, évangélistes, bréviaires) n'étaient plus produits seulement dans les *scriptoria*⁹ pour l'utilisation liturgique, mais dans des ateliers laïcs pour l'usage des princes, des nobles, des riches marchands, et leurs épouses respectives¹⁰.

1.1 Bref historique du manuscrit enluminé

Bien que l'histoire du manuscrit enluminé se situe du V^e au XV^e siècle, c'est au IV^e siècle qu'apparaissent les premières enluminures paléochrétiennes consacrées aux représentations sur parchemin de peaux des personnages des Écritures saintes (fig. 1), mais c'est au IV^e siècle

⁸ THEOPHILUS (XII^e s.). *On Divers Arts*, Dover Publications, Inc., Mineola, N.Y., 1979, page 11.

⁹ Atelier d'enluminure des monastères et abbayes.

¹⁰ David M. ROBB. *The Art of the Illuminated Manuscript*, South Brunswick and New York : A. S. Barnes and Company, London : Thomas Yoseloff Ltd., page 211.

(deuxième moitié) que les premières lettres ornées sont peintes dans un manuscrit romain intitulé *Vergilius Augusteus* consacré à deux textes du poète latin Publius Vergilius Maro (fig. 2), lesquels textes sont écrits en lettres carrées capitulaires romaines. Ce manuscrit, dont il ne subsiste que sept feuillets, contient quinze initiales ornées qui marquent le début du prestigieux développement de l'enluminure des manuscrits médiévaux. L'influence de l'enluminure des manuscrits paléochrétiens et de l'art gréco-romain demeurera dans les manuscrits médiévaux tout au long du Moyen Âge. Cette influence est surtout présente dans la représentation des évangélistes et du Christ, dans le drapé des vêtements, les draperies et l'architecture, ainsi que dans la hiérarchie des personnages et des plans.



Fig. 1
Codex Purpureus Rossanensis
Manuscrit paléochrétien,
parchemin teint avec la pourpre.

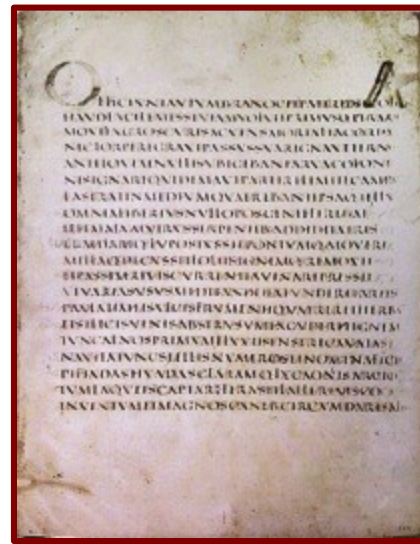


Fig. 2
Codex Vergilius Augusteus
Manuscrit médiéval – Capitulaires romaines.

L'art gothique se situe de la fin du XII^e siècle au XV^e siècle. Avant tout, mentionnons que la pierre de l'architecture et des sculptures médiévales n'était pas nue comme elle se présente aujourd'hui, mais polychromes, car la couleur, comme nous le verrons au chapitre II, avait une symbolique forte, laquelle est encore utilisée aujourd'hui, et donnait vie à la pierre en créant dans l'ensemble un visuel saisissant qui non seulement imposait le respect et la vénération, mais participait à l'enseignement religieux de ceux qui n'avaient pas accès à l'écrit (fig. 3 et fig. 4). Olivier Boulnois souligne que « [...] l'image possède une valeur didactique (*instructio*) qui

enseigne le *contenu* de " ce qu'il faut adorer "¹¹. » L'idée d'une polychromie de la pierre fut inspirée de l'enluminure des manuscrits médiévaux. De l'ascétisme qu'offrent les pierres médiévales aujourd'hui ne subsiste que très peu de trace de la flamboyante iconographie dont elles se paraient et qui change l'idée que se faisaient les historiens d'une architecture simple et austère. Si les peintres se sont inspiré de l'enluminure pour orner les églises de leurs remarquables peintures murales, les enlumineurs de la période gothique ont été influencés par cette iconographie haute en couleur, par ses allégories et sa symbolique religieuse codifiée. Cependant, comme le précise Philippe Faure : « [...] chaque technique a ses règles et ses procédés formels¹² ». Ce que nous verrons au Chapitre IV concernant l'herméneutique de l'iconographie.



Fig. 4
Façade de la cathédrale d'Amiens
(reconstitution)

Fig. 3
Façade de la cathédrale d'Amiens
(reconstitution)

Centralisée dans les *scriptoria* des monastères où elle a pris son essor au cours des premiers siècles du Moyen Âge, la production du manuscrit a évolué. Elle est sortie des monastères avec tout un bagage de talents et de savoir, et elle s'est développée dans les villes. La production des *scriptoria* n'était pas suffisante pour les besoins grandissants de la société

¹¹ Olivier BOULNOIS. *Au-delà de l'image, Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V^e –XVI^e siècle*, Éditions du Seuil, Paris, 2008, page 89.

¹² Philippe FAURE. *Approche de l'image médiévale*, Maître de conférence en histoire du Moyen Âge à l'Université d'Orléans, Conférence lors de la journée APHG Centre, organisée à Bourges, page 7. <http://www.ac-orleans-tours.fr/hist-des-arts/boruges/faure.htm>

médiévale. De plus, avec l'essor des universités et des écoles urbaines, des laïcs deviennent enlumineurs et « [...] assujetties à des impôts et occupant des fonctions municipales¹³ » créent des guildes et des ateliers de fabrication de manuscrits. Les enlumineurs et copistes laïcs travaillèrent à la pige au sein des monastères ou pour le compte d'un seigneur. D'autres s'installèrent en ville sur une rue dédiée à ceux qui pratiquaient les métiers du manuscrit, ou plutôt l'*ars*¹⁴ du manuscrit, c'est-à-dire avoir l'habileté de mettre en pratique « [...] les procédés techniques qui permettent de les fabriquer correctement¹⁵ ».

Au XIII^e siècle, les librairies (*librarius*) ou stationnaires prirent pignon sur rue, mais ne furent encore que des ateliers où le client médiéval, qu'il soit maître d'une université, noble, prince ou prélat, y venait donner ses instructions et décider de leur ordonnance¹⁶ (thème, figures, disposition) pour la commande de fabrication d'un manuscrit. En France, les ateliers des enlumineurs étaient situés à Paris. En Italie, ils étaient situés à Milan et Pavie. Ces librairies sont sous bonne garde des souverains et sont dispensées de taxes. Et profitant du marché, les étudiants se font enlumineurs et copistes pour payer leurs études, ou pour copier les livres dont ils disposeront. Les femmes, suivant l'habileté des moniales, pratiquent au même titre que les hommes les métiers du manuscrit. Charlotte Denoël précise :

Le premier changement important concerne le statut social des enlumineurs : jusque-là, la production des livres était l'apanage des monastères et des églises qui assuraient toutes les étapes de leur fabrication, même si l'on trouve çà et là des témoignages de copistes ou d'artistes laïcs itinérants; désormais, la majorité de cette production passe aux mains des laïques qui s'organisent en corporations dans les villes, comme à Paris ou à Oxford, et se spécialisent pour pouvoir répondre à la demande croissante de la population urbaine et des universités. De même que les parcheminiers, les copistes ou les relieurs, les enlumineurs constituent un corps de métier¹⁷.

Au XIV^e siècle, la production du manuscrit étant sous le contrôle des autorités universitaires¹⁸, le libraire doit prêter serment à l'Université avec laquelle il fait affaire. De plus,

¹³ Rowan WATSON. *Les manuscrits enluminés et leurs créateurs*, Éditions Grégoriennes, Méolans-Revel, 2004, page 13.

¹⁴ Ne pas confondre avec le terme « art », signification moderne qui n'existait pas au Moyen Âge.

¹⁵ Georges DUBY. *L'art et la société, Moyen Âge – XX^e siècle*, Éditions Gallimard, France, page 47.

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ Charlotte DENOËL, conservateur, Bibliothèque Nationale de France. *Trésors enluminés des musées de France*, Revue Dossier de L'ART, N° 213, 2013, Éditions Faton, Dijon, page 17.

¹⁸ R. WATSON, *op. cit.*, page 115.

comme de nos jours, le libraire s'engage alors à fabriquer les manuscrits qui seront nécessaires aux programmes dont le savoir est dispensé par les Universités. Certains peintres pratiquant la peinture murale ou sur panneau de bois, ou de chevalet, se mirent au service des seigneurs, prélats et souverains pour la réalisation privée de manuscrits, et donnèrent naissance à la fin du Moyen Âge à la pratique de l'enluminure dite à la *tempera*¹⁹, et au développement de la perspective dans le feuilletage des plans. Ainsi, l'accroissement des collectionneurs de livres a permis une expansion commerciale du manuscrit pour un plus grand nombre de lecteurs, religieux et laïcs. De plus, c'est à la période gothique que l'engouement privé pour le manuscrit religieux et séculier (manuscrit de dévotions, théologie médiévale, romans de chevalerie, auteurs classiques, traités didactiques, poésie, bestiaires, traités de chasse) a pris de l'ampleur. Cependant, ce sont les livres dévotionnels, pour les dévotions personnelles, qui ont été les plus prisés, comme les livres d'Heures et les psautiers que les commanditaires ordonnaient selon leurs désirs.

Quant à l'enluminure gothique, les règles monacales s'estompent et le décor, dans les tons de rouge, de bleu et de vert, est chargé d'arabesques, de feuilles d'acanthé, de rameaux de vigne dont les formes sont simplifiées, sur fond d'or légèrement soulevé par un *gesso sottile*²⁰. Mais le décor prend de l'ampleur. Les marges des pages s'enrichissent, où l'imagination est féconde, dévoilant des représentations à la fois sacrées et profanes, farfelues, fantastiques, grivoises, prosaïques, moralisatrices et instructives concernant le peuple, la noblesse, le clergé, le commanditaire du livre, les relations entre les femmes et les hommes, et détaillant un univers de transgressions physique, religieux et social de la femme et de l'homme médiéval sous forme d'hybridation. C'est ce qui sera nommé le *grotesque* ou les *marginalia*²¹ : « l'illustration marginale se développe à partir des antennes des initiales, et les initiales historiées chères aux enlumineurs romans disparaissent définitivement au profit des miniatures de format carré ou rectangulaire²² ». Les enlumineurs se sont inspirés des scènes de la vie quotidienne, de la Bible, des romans et proverbes, et le décor des marges devient alors pour le lecteur un jeu de sens, sortes de fabliaux peints qu'il faut savoir interpréter. Marielle Silhouette souligne que :

¹⁹ Broyage des pigments avec du jaune d'œuf.

²⁰ Le *gesso sottile* est composé de plâtre de Paris, de céruse, de bol d'Arménie, de colle de poisson et d'eau de miel.

²¹ Terme latin qui signifie *choses dans la marge* : décoration en marge des textes.

²² C. DENOËL, *op. cit.*, page 18.

Le grotesque est, de par ses origines picturales, un élément de la marge qui associe apparemment sans aucune motivation des éléments hétérogènes en défiant les lois de l'équilibre, de la mesure et de l'harmonie. Il s'impose dans une apparente affirmation ludique de la liberté de l'artiste, comme un « caprice », « un songe de peintre » (*sogni dei pittori*), une « chimère »²³.

Mais au cours de l'époque gothique, le grotesque devient également l'affirmation d'une liberté d'expression et de parole, une image concrète de la pensée et de l'interprétation (vrai ou erronée) que l'enlumineur a du quotidien réel de la vie, du religieux et du politique, des guerres et des classes, souvent une liberté interdite dans la réalité. Le grotesque est une allégorie humoristique, une implication caricaturale, dont la signification peut être ou non aisée à comprendre. Ce qui fait rire ne choque pas et le message passe sans coup férir. Toutefois, Bartholeyns, Dittmar et Jolivet soulignent que la marge est l'espace idéal pour la transgression, contrairement au centre qui présente la norme. Ils ajoutent :

Cette distribution permet une hiérarchisation spectaculaire de la norme et de sa transgression. La marginalité désigne alors la transgression en tant que telle. Les transgressions comportementales qu'elle comporte sont parfois si éclatantes qu'elles finissent par se désigner comme transgressions et donc par se désarmer. La hiérarchisation morale qui s'opère dans la page rappelle le statut respectif de ce qui transgresse et de ce qui est moralement éminent²⁴.

La lettrine quant à elle, contrairement aux initiales, occupe toute la marge de la page manuscrite. Les contre-formes ouvertes ou fermées des lettres, O, G, Q, U et V, ainsi que les panses des lettres B, D, P et R sont utilisées pour y peindre des récits bibliques animés richement décorés. Les miniatures occupent des espaces dans les colonnes de textes et les entrecolonnes, parfois elles couvrent des demi-pages et des pages entières. Influencées par la peinture sur panneau, l'art byzantin et italo-byzantin, les compositions picturales des miniatures du XV^e siècle deviennent de véritables chefs-d'œuvre maîtrisant la perspective et encadrées d'arcs et de fenêtres en lancettes, de voûtes d'ogives, d'arcs-boutants, de trilobes et quadrilobes,

²³ Marielle SILHOUETTE. *Le grotesque entre la marge et le cadre*, Publications de la Sorbonne, Sociétés & Représentations, 2000/2 n° 10, page 10.

²⁴ Gil BARTHOLEYNS, Pierre-Olivier DITTMAR et Vincent JOLIVET. *Image et transgression au Moyen Âge*, Presses Universitaires de France, Paris, 2008, page 81.

de pinacles et de rosaces, et de marges chargées de vignes et de feuilles d'acanthé, de motifs végétaux et animaliers, de drôleries (singerie et personnages hybrides), ainsi que d'armoiries se rapportant aux commanditaires du manuscrit. La maîtrise de la perspective fait naître de nombreux chefs-d'œuvre, car « l'architecture gothique, avec ses formes sophistiquées et évidées, devient omniprésente dans les miniatures²⁵ », ainsi que des paysages aux profondeurs quasi réelles.

L'enluminure gothique donna naissance à un grand nombre de livres d'Heures richement ornements, considérés comme des objets de luxe accessibles à la noblesse et à la bourgeoisie et dans lesquels la femme y est représentée comme commanditaire, lectrice et adoratrice de la Vierge, ce que nous expliciterons au chapitre III. Sur la représentation des financeurs dans l'enluminure, Rolf Toman précise que « les commanditaires voulaient en effet être associés aux saints épisodes. Ils demandaient à être placés dans un cadre qui, le plus noble possible, s'inspirât fortement du monde réel. Ils désiraient effectivement ancrer la vue de Dieu ou des saints dans la réalité. Ils devaient donc être représentés dans leur recueillement, mais de manière identifiable²⁶. »

Certains enlumineurs deviendront célèbres durant la période gothique, tels que Maître Honoré (XIII^e s.) et le *Bréviaire de Philippe Le Bel* (fig. 5); Jean Pucelle (XIV^e s.) et les *Heures de Jeanne d'Évreux* (fig. 6); le Maître de la Cité des Dames (XV^e s.) et *La Cité des dames* de Christine de Pizan (fig. 7); les frères Paul, Herman en Johan van Limburg (XV^e s.) et *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (fig. 8); enfin Jean Fouquet (XV^e s.) et les *Heures d'Étienne Chevalier* (fig. 9).

²⁵ C. DENOËL, *op. cit.*, page 17.

²⁶ Rolf TOMAN. *L'art gothique, Architecture, Sculpture, Peinture*, Éditions Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Neue Stalling, Oldenburg, 1998, page 391.



Fig. 5
Maître Honoré : *Le Bréviaire de Philippe Le Bel.*



Fig. 6
Jean Pucelle: *Heures de Jeanne d'Evreux, reine de France.*



Fig. 7
Maître de La Cité des Dames: *La Cité des dames de Christine de Pizan.*

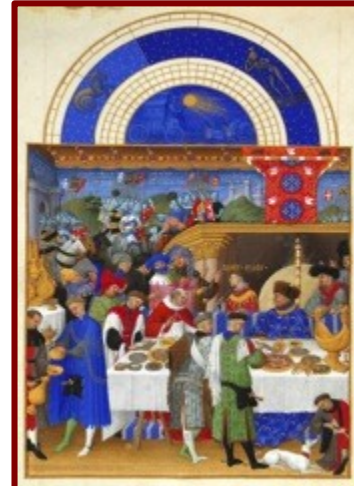


Fig. 8
Les frères Limbourg : *Les Très Riches Heures du duc de Berry.*



Fig. 9
Jean Fouquet : Sainte Marguerite et
Olibrius, dit aussi Marguerite gardant les
moutons. *Heures d'Étienne Chevalier*.

Ce qui a influencé davantage l'iconographie médiévale, ce sont les traditions iconographiques qui se sont transmises entre les monastères, entre les enlumineurs à la pige, entre les ateliers séculiers, d'un pays occidental à l'autre, voire d'une culture à une autre, que cette culture soit chrétienne, juive ou musulmane. Inspirés par l'Antiquité et les civilisations qui ont forgé l'occident médiéval, les moines enlumineurs et copistes ont voyagé ou fui les guerres et les invasions en emportant avec eux leur *ars*, leur savoir religieux et leur culture, et ont transmis leurs talents et leurs connaissances aux contrées qui les ont accueillis. Ils ont également quitté volontairement leur monastère ou leur atelier en quête de nouvelles créations, échangeant ou louant des livres dont ils copiaient l'enluminure par une technique qui a permis une reproduction fidèle des images : le calque, en utilisant un parchemin préalablement préparé à cet usage; le découpage; et le piquetage à l'aide d'un poinçon sur le contour des formes. Les enlumineurs créèrent les *pieca*, des carnets d'esquisses pour les futurs travaux, lesquels pouvaient être également empruntés ou loués. Parmi ces *pieca*, ou *guides iconographiques* comme le mentionne Kitzinger²⁷, ceux contenant des modèles byzantins et des éléments décoratifs copiés des maîtres flamands furent les plus utilisés, car la grâce des personnages et la qualité du travail fascinèrent les enlumineurs occidentaux.

L'enluminure gothique est chargée d'une symbolique et d'allégories (fig. 10 a) et b)) véhiculées par des siècles de cultures et d'enseignement religieux qui ont passionné les lecteurs, mais en s'arrogeant le pouvoir de gouverner les esprits pour corriger les comportements. Un

²⁷ Jonathan J. G. ALEXANDER. *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, Yale University Press, New Haven and London, 1992, page 98.

langage iconographique millénaire fidèle à la pensée chrétienne qui a jeté un discrédit sur la liberté d'expression et l'autonomie jusqu'à l'efflorescence de la période gothique.



Fig. 10 a)
Allégorie : personnification féminine de l'Église. *Le Christ et l'Église.*



Fig. 10 b)
Allégorie : personnifications féminines de la Sagesse, de la Vérité et de la Justice.

Le rapport à la lecture a évolué au cours du Moyen Âge et a transformé *ipso facto* la relation du lecteur avec l'image et le texte. Au début du Moyen Âge, les mots étaient copiés sans séparations entre eux et la lecture, bien que pénible et lente, se faisait à haute voix. Les moines copistes prononçaient doucement chacun des mots qu'ils copiaient et le scriptorium se remplissait d'un murmure hétérogène. La lecture orale permettait de mémoriser les textes aisément et de partager les connaissances en groupe. Mais l'intérêt pour les manuscrits ne fut pas aussitôt universalisé au cœur de la noblesse. Dès les premières lueurs de la scolastique, la culture universitaire et l'avènement des librairies offrirent une production de livres qui permit une lecture didactique et hiérarchique et qui donna naissance à une lecture silencieuse. Cette lecture silencieuse se développa également au sein de l'aristocratie et de la bourgeoisie, permettant au lecteur d'accroître son propre esprit critique de l'image, modifiant ainsi sa vision morale et sociale des rapports humains, surtout s'il s'agissait de clichés, d'idées reçues, de préjugés et de stéréotypes, et que l'image perçue faisait office d'autorité. Comme le mentionne Georges Duby, le grand art se laïcisait et « [...] se dégageait peu à peu de la tutelle de

l'Église²⁸ ». Il y eut un accroissement de l'intériorisation du christianisme, « elle portait à préférer aux liturgies collectives les oraisons et les macérations solitaires²⁹ ».

De plus, l'enluminure gothique nous a transmis des images représentant la Vierge et des femmes de la noblesse à la lecture silencieuse d'un manuscrit enluminé dans un intérieur richement décoré, montrant ainsi que la femme médiévale fut une grande lectrice des Écritures saintes et de la littérature romanesque, mais une telle image représente également l'allégeance morale de la femme médiévale à son statut social, la confinant au rôle de « vierge vertueuse » et respectueuse de la morale chrétienne, dans la cadre fermé de sa demeure, lieu par excellence qui protège contre les tentations considérées comme la plus grande faiblesse de la femme médiévale.

Ainsi, le manuscrit fut indispensable à l'évolution de la société médiévale et la transmission de la culture, et comme le précise Sophie Cassagnes-Brouquet « [...] le livre est omniprésent dans la pratique de la religion. L'avènement du christianisme en Occident a contribué à donner au livre une aura sacrée³⁰ ». Religion du livre, le christianisme a permis la transmission d'un savoir religieux et laïc, un vaste patrimoine culturel, par une innovation qui subsista jusqu'à nos jours et dont le développement est encore en pleine expansion. Cassagnes-Brouquet souligne également que les manuscrits ne furent pas seulement des textes aux multiples formes, mais de magnifiques répertoires d'images, des images qui enrichissent le texte³¹. Par cette abondante iconographie à l'époque gothique, il nous est donc loisible de définir les représentations religieuses et sociales de la femme médiévale.



²⁸ Georges DUBY. *Art et société au Moyen Âge*, Éditions du Seuil, Points Histoire, Manecourt, 1997, page 153.

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ Sophie CASSAGNES-BROUQUET. *Le livre au Moyen Âge*, Éditions Ouest-France, Rennes, 2009, page 7.

³¹ *Loc. cit.*

CHAPITRE II

L'ENLUMINURE GOTHIQUE

Dans le cadre de ce mémoire, il nous est impossible de traiter tous les thèmes de l'enluminure au cours du millénaire qui s'étend de sa naissance (V^e siècle) à son apogée (XV^e siècle). Nous ferons donc quelques linéaments historiques de la période gothique, une brève description de la symbolique dans l'enluminure et des thèmes fondamentaux concernant l'histoire et la technique de l'enluminure gothique. Ce qui permettra d'y situer les représentations dont il est question dans ce mémoire, puisque l'enluminure a puisé ses idées d'ornementations et de miniatures (également nommées « *images* » et « *iconographie* ») d'autres supports iconographiques, tels que les accessoires, l'architecture, l'ameublement, la sculpture, les fresques, les vitraux, les tapisseries, les retables et les reliquaires, de leurs allégories et de leur symbolique. Ce sont des idées héritées du milieu natal des enlumineurs, de patrimoines, nées des conflits politiques et religieux, émanées d'inspirations divines et fournies par l'expérience.

2.1 La production du manuscrit

Le manuscrit se présente sous forme de *codex*, lequel est apparu au premier siècle après Jésus-Christ, contrairement au *volumen* (rouleau de papyrus ou de parchemin) dont est composé la Torah. Selon Sylvain Gouguenheim : « Le passage d'un corpus fragmentaire et éclaté d'écritures saintes à un livre unique se fit grâce à l'invention du codex, tout à la fois nouveau moyen de communication et nouveau mode de culture, et il y a simultanément entre la formation du corpus des Écritures et l'affirmation du codex³². »

Le manuscrit est constitué de peaux nommées *vélin* (velot) qui est très fin et presque diaphane, d'un blanc éclatant, et d'une qualité supérieure aux autres parchemin, et fabriqué avec la peau d'agneaux ou de veaux mort-nés; le *demi-velin* fabriqué avec la peau de chevreaux ; la *basane* fabriquée avec les peaux de chèvres ou de moutons ; et le mauvais parchemin nommé *peau d'âne*. Ces peaux ont été préalablement travaillées, c'est-à-dire écharnées, dépilées en les

³² Sylvain GOUGUENHEIM, *Le Moyen Âge en questions*, Éditions Tallandier, Paris, 2012, page 179.

trem pant dans le pelain³³. Ensuite elles ont été déchaulées et débourrées, puis tendues sur des her ses pour les faire sécher et les raturer à l'aide d'un *lunellarium*³⁴. Enfin, les effleurer, les parer, et les poncer. Tout ce travail pour ne conserver que le der me comme support d'écriture. Le recto du parchemin se nomme *côté poil* ou *côté fleur*, et le verso *côté chair*. Le vélin qui est un parchemin très fin et délicat n'était peint que d'un seul côté, car sa transparence ne permettait pas l'ajout d'écriture ou d'enluminure au verso, ce qui aurait provoqué une superposition de l'écriture et des ornements.

Les feuillets de parchemins étaient pliés soit *in-folio* (un feuillet, deux pages), *in-quadro* (deux feuillets, quatre pages) ou *in-octavo* (quatre feuillets, huit pages), assemblés en un ou plusieurs cahiers (binion, quaternion, ou octonion) et maintenus ensemble par un fil de couture le long de la pliure. L'ensemble des cahiers était ensuite relié (nerfs, ais, toile, velours, cuir, tissus) et parfois orné d'un bas-relief en ivoire, en or ou en argent et serti de pierres précieuses. Certains manuscrits possédaient des fermoirs pour compresser les feuillets et les protéger contre l'ondulation et la détérioration. Ils étaient munis également de cornières en laiton ou en cuivre et de cabochons pour la protection de la reliure lors de la manipulation. Le manuscrit était ensuite déposé dans un coffret ou un étui, ou conservé sur le dos sur des étagères. Les plus précieux, surtout ceux qui furent utilisés par les universitaires, furent munis d'une chaîne qui permettait de les sécuriser à un pupitre pour les protéger contre le vol.

Enfin, le copiste terminait son ouvrage en inscrivant un colophon. Du grec κολοφών (*kolophôn*) qui signifie « faite » ou « achèvement », il s'agit d'une souscription finale du copiste, une note à la fin du manuscrit. On peut également y retrouver une notice, c'est-à-dire le lieu (provenance du manuscrit); la date d'achèvement de la copie; l'identité du copiste; et les caractéristiques typographiques. Ces colophons sont très utiles pour les chercheurs, médiévistes, historiens de l'art, les universités, les bibliothèques et les musées.

³³ Bain composé de lait de chaux (hydroxyde de calcium) dans lequel les peaux sont mises à tremper.

³⁴ Un couteau circulaire.

2.2 L'enluminure

Le terme *enluminure*³⁵ signifie *illuminare*, éclairer, donner de la lumière au texte. Ce terme désigne les éléments décoratifs des lettres (initiales), des miniatures, des bordures et marges des pages manuscrites, lesquelles ornements permettaient, entre autres, de souligner les principales divisions d'un texte et lui fournir des repères visuels pour une meilleure compréhension, puisque les chapitres et versets ne sont apparus que tardivement, bien que les copistes marquaient certaines pages d'une « empreinte », c'est-à-dire qu'ils inscrivaient au bas des pages, par exemple, les premiers mots du deuxième folio et les derniers mots de l'avant-dernier. L'enluminure servait également à transmettre aux lecteurs et lectrices un message religieux, sociologique, éthique et symbolique. Le terme *miniature*, que nous mentionnons dans notre mémoire, fut modelé sur le mot latin *miniare* (enduire de *minium*³⁶) désignant le vermillon³⁷ de l'enluminure, lequel faisait partie du schéma ternaire³⁸. Lequel vermillon était un pigment très prisé et servait à copier ou peindre, entre autres, les titres, rubriques³⁹ et incipit encadrant. Ce terme s'est transformé au cours des siècles pour désigner aujourd'hui les miniatures, précisément les peintures pleine page, demi-page ou encadrées, exécutées par l'historieur (peintre d'histoires) et qui accompagnaient les textes.

Dans les *scriptoria*, l'écriture des manuscrits fut tracée par des copistes⁴⁰ à la plume d'oie ou de dinde. Les copistes (et les enlumineurs) utilisaient de l'encre ferro-gallique et de l'encre rouge à base de vermillon, de minium ou de garance, en réservant des espaces et les marges pour les enlumineurs de lettres et de bordures, et les historieurs (peintres d'histoires). Leur travail était supervisé par l'*amarius* (également *bibliothecarius*). Les enlumineurs ornaient les pages manuscrites dans un ordre défini et selon des règles et normes précises et selon une symbolique que seuls les initiés savaient interpréter. Ces ornements étaient dictées par les clercs ou les commanditaires, bien que Théophilus, comme le précise messieurs Bartholeyns, Dittmar et Jolivet, encourageait la *varietas* : « Des modèles existaient, mais il s'agissait de

³⁵ Le terme « enluminure » utilisé dans ce mémoire, signifie uniquement « enluminure médiévale » et n'a aucun lien avec l'enluminure victorienne ou moderne.

³⁶ Pigment inorganique : oxyde de plomb.

³⁷ Désigne également différents rouges à base de cinabre ou de minium.

³⁸ Les trois premières couleurs de l'enluminure : noir, rouge et blanc.

³⁹ Le rubricateur était un copiste ou un enlumineur qui peignait les initiales et les rubriques à l'encre rouge (vermillon, minium).

⁴⁰ Le terme « scribe » est également utilisé.

normes internes à la profession, induisant davantage une continuité géographique et chronologique des œuvres qu'une restriction de l'inventivité⁴¹. » Les couleurs de l'enluminure étaient fabriquées à partir de pigments provenant des animaux (comme les bois de cerf et la cochenille), des végétaux (organique), des minéraux (inorganique) et de pierres précieuses, et rehaussées d'or et d'argent sur une assiette enduite de gomme ammoniacque⁴² ou sur un *gesso sottile*⁴³ composé de bol d'Arménie, de blanc de Paris (Meudon), de céruse, de colle de poisson et d'eau de miel. Pour lier les grains des pigments, le Moyen Âge utilisa la détrempe (blanc d'œuf, eau de miel et gomme arabique) et la tempera (jaune d'œuf). Le manuscrit était donc créé à partir des produits de la nature ce qui lui conférait une valeur divine à l'égard de sa création.

Les principales écritures de la période gothique furent, entre autres et les plus utilisées, la *gothique primitive* (fig. 11), la *gothique* (fig. 12) et la *bâtarde* (fin du Moyen Âge, surtout utilisée pour la littérature romanesque et ancêtre de notre écriture moderne) (fig. 13).



Fig. 11
Gothique primitive (initiale ornée)



Fig. 12
Gothique (initiale filigranée)

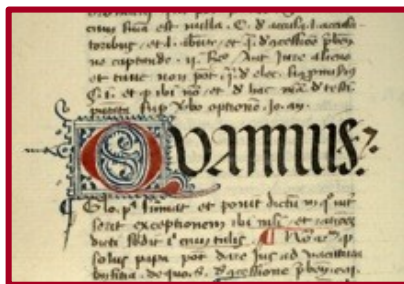


Fig. 13
Bâtarde (initiale filigranée)

⁴¹ Gil BARTHOLEYNS, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet. *Image et transgression au Moyen Âge*, Presses Universitaires de France, Paris, 2008, page 11.

⁴² Résine de la plante *dorema ammoniacum*.

⁴³ Assiette à dorer qui donne à l'or un aspect légèrement bombé.

Pour une meilleure compréhension des représentations, nous donnons également un aperçu des éléments du décor. Puisqu'ils sont nombreux, nous énumérons les principaux :

2.2.1 Les éléments non figuratifs et les végétaux

Les arabesques, les entrelacs (nœuds complexes issus de l'art celtique), les palmettes, vignes et rinceaux, les lacis d'éléments végétaux, les caulicules (bourgeons) et les fruits, les rosettes, les feuilles d'acanthé, les vignes blanches. Les vrilles, volutes (spirales), les antennes, les nerfs et festons, mandorle, médaillon, listel (bout-de-ligne ornée), et torsades.

2.2.2 Les éléments inanimés et géométriques

Certains éléments inanimés de l'art gothique que l'on retrouve dans l'enluminure sont les encadrements des miniatures et leur fond à formes géométriques, ainsi que les bâtiments architecturaux. Les premiers plans des miniatures présentent parfois des rosaces, des fenêtres à remplage à couronnement trilobé ou quadrilobé; des rinceaux; des arcs (brisés, brisés triflés, segmentaires, en ogive); des piliers (à noyau cantonné, à fûts torsadés, cylindriques ou octogonaux). La maçonnerie avec ses incrustations de pierres; les moulures ornementées; les frises florales et figurées; les crosses ou crochets; les consoles qui servent de piédestal aux personnages; les niches en tabernacle (sous pinacle); les voûtains et nervures des voûtes des cathédrales gothiques, voire les peintures murales et la sculpture (représentation des saints dans les niches); les banderoles et les phylactères (avec ou sans inscription biblique), draperies, vélums, lambrequins, entablements, et trophées.

2.2.3 Les éléments animés

Les marmousets de la bouche desquels sortent des végétaux, personnages au cœur des lettres historiées et des miniatures, tétramorphes (attributs des évangélistes), protomes,

dragons et figures marginales (grotesque, babouineries), hybrides anthropomorphes (hybrides), ornements zoomorphiques, chimères, masques décoratifs, allégorie (symbolique animale ou humaine), les orants dans l'enluminure en marge et souvent représenté sur les sarments de vigne.

2.2.4 L'ornementation des lettres

L'ornementation se compose, entre autres, de lettres capitulaires (titre, rubrique, incipit encadrant⁴⁴); d'initiales nues, de lettres évidées, émancchées, enclavées (fig. 14), filigranées (fioritures ornementales, jeux de plume), cadelées (fin du Moyen Âge); fleuries, de lettres champies (fig. 15) et d'initiales historiées (fig. 16).



Fig. 14
Lettre enclavée



Fig. 15
Lettre champie
(Deux couleurs)



Fig. 16
Initiale historiée

2.3 Les pigments – La couleur au Moyen Âge : religion, culture et société

Selon Maurice Dériberé, un symbolisme de la couleur est né dès les débuts de la civilisation, lorsque l'homme a pris conscience des mystères de sa destinée et qu'il trouva un sens à sa vie dans la pratique des religions⁴⁵.

« Mais, que me parlez-vous de couleurs? On ne peint pas avec des couleurs, mais avec des sentiments. » Cette phrase de Jean Siméon Chardin en réponse à une question d'un artiste qui

⁴⁴ L'incipit permettait l'identification d'un texte.

⁴⁵ Maurice DÉRIBÉRÉ. *La couleur*, Éditions Presses Universitaires de France, collection Que sais-je?, Paris, 2008, page 90.

souhaitait connaître le secret de ses couleurs est citée du merveilleux ouvrage de Pierre Lussier, *Promenade dans les pensées d'un peintre*⁴⁶. Bien qu'elle soit de la période baroque, cette réponse peut s'appliquer aisément au travail des enlumineurs médiévaux. Nous pouvons imaginer un moine enlumineur, peintre d'histoires, répondre ces mêmes mots à un novice. Peindre avec des sentiments, voilà la clé d'une activité sacrée, et la couleur en est l'essence. Robert Guiette nous offre une prolongation à cette pensée en citant Albert Béguin : « Le Moyen Âge voit à la fois, d'un même regard, la chose et son sens, l'objet sensible et ce qui est au-delà du sensible, le geste humain et sa valeur de rite, les couleurs et leur correspondance secrète dans le domaine de l'âme⁴⁷. » Bien que le bas Moyen Âge donna naissance à une iconographie en grisaille et en camaïeu, le travail de l'enluminure au cœur du Moyen Âge prend en grande partie son sens dans la symbolique des couleurs et de la gestuelle. La couleur est, comme le précise Chardin, le reflet des sentiments, mais à la différence des arts que pratiquait Chardin, la couleur médiévale était le reflet des sentiments issus d'une pensée humaine influencée par la société, mis en valeur par un patrimoine culturel, une morale chrétienne et par les doctrines de l'Église. La couleur diffuse l'histoire du Moyen Âge, et de cette histoire des couleurs subsistent encore aujourd'hui ses représentations.

Les couleurs médiévales avaient deux entités : le bien et le mal, elles étaient donc ambivalentes. Chaque couleur possédait sa signification, une symbolique religieuse puissante, à la fois biblique et culturelle. Ces couleurs étaient équivoques et peuvent aujourd'hui compliquer leur analyse comme nous le mentionnerons dans notre analyse iconographique des représentations religieuses et sociales au chapitre IV.

Ainsi, les couleurs occupaient une place majeure, fondamentale, dans la société médiévale occidentale et la religion chrétienne, et sont ainsi représentées dans l'enluminure. Il y a eu cependant dispute entre théologiens quant à la nature de la couleur. Pour les grands abbés de Cluny et certains théologiens de l'époque, la couleur était « lumière », visible et immatérielle, car Dieu est lumière et « il est donc licite, et même conseillé, d'étendre dans l'église la place

⁴⁶ Pierre LUSSIER. *Promenade dans les pensées d'un peintre*, Éditions Fides, Carnets, 2014, n° 9, page 26.

⁴⁷ Robert GUIETTE. *Symbolisme et « senefiance » au Moyen Âge*, Communication de M. Robert Guiette au Ve congrès de l'Association, à Paris, le 3 septembre 1953, page 1.

réservée à la couleur, non seulement pour dissiper les ténèbres, mais aussi pour faire une plus large place au divin⁴⁸ ». Cependant, pour d'autres prélats, comme Bernard de Clairvaux, la couleur était porteuse d'un sens déterminant, caractéristique, distinctif, elle était « [...] vile et abominable, et qu'il faut en préserver l'église, car elle pollue le lien que les moines et les fidèles entretiennent avec Dieu⁴⁹ ». Selon la pensée de Bernard de Clairvaux, la couleur était concrète et possédait des propriétés particulières.

Bien avant la théorie de Newton sur le prisme, la couleur n'était pas lumière, mais matière, elle devenait l'enveloppe corporelle de la personne qui la portait, donc partie intégrante de sa nature, de son caractère, car selon la pensée médiévale, la lumière n'était pas un ensemble de radiations électromagnétiques, mais le véhicule de la couleur⁵⁰. La couleur définissait les vertus, mais aussi les vices dont ils accablaient les êtres, la femme en particulier. La couleur était déterminante, elle couvrait le corps, elle en faisait sa matière, elle le catégorisait, lui donnait un rang dans la société. La couleur médiévale classifiait et hiérarchisait les individus, car chaque couleur avait sa signification sociale et religieuse et attribuait des marques et des codes de reconnaissance⁵¹ (vêtements, blasons, armoiries, fanions, insignes sur les vêtements, les armes et accessoires).

Tout comme la gestuelle, nous comprenons aujourd'hui qu'il s'agit d'un langage symbolique important dans les manuscrits. Le jeu des artifices et des couleurs de l'enluminure pour les vêtements de la femme est fascinant, mais aussi ambivalent, et en dépit de la calomnie, les couleurs les plus sévèrement jugées furent dominantes. Elles étaient tenues à des règles et normes établies par l'Église, puisées aux legs de différentes croyances des cultures qui ont façonné le christianisme. C'est un amalgame riche en logique symbolique et en allégories. Les couleurs agissaient sur l'esprit et l'âme, sur l'humeur et le comportement, leur force de représentation fut telle au cours de l'histoire, qu'elles ont transformé les mentalités, les personnalités et la sensibilité des êtres, ce que nous nommons aujourd'hui la *thymie*. Dérivé souligne que depuis des siècles l'homme a ressenti plus ou moins indistinctement l'emprise du

⁴⁸ Michel PASTOUREAU. *Bleu, Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, Paris, 2006, page 86.

⁴⁹ Michel PASTOUREAU, Dominique SIMONNET. *Le petit livre des couleurs*, Collection Point Histoire, Éditions du Panama, 2005, page 20.

⁵⁰ « En faisant de la lumière non pas le principe actif de la couleur comme Aristote, ni le véhicule de la couleur comme le percevait la pensée médiévale, mais le médium de la couleur elle-même, Newton invitait à se poser la question : qu'est-ce donc que la lumière ? » (Cité de l'ouvrage de Philip Ball, page 45)

⁵¹ M. PASTOUREAU et D. SIMONNET., *op. cit.*, *Le petit livre des couleurs*, page 19.

message des couleurs et, conséquemment, a associé ces couleurs à des concepts, des sentiments, des signes, ce qui lui a donné la possibilité de créer un langage des couleurs⁵². Michel Pastoureau spécifie :

Les couleurs ne sont plus immuables. Elles ont une histoire, mouvementée, qui remonte à la nuit des temps et qui a laissé des traces jusque dans notre vocabulaire : ce n'est pas par hasard si nous voyons rouge, rions jaune, devenons blancs comme un linge, verts de peur ou bleus de colère (...). Dans la Rome antique, les yeux bleus étaient une disgrâce, voire, pour une femme, un signe de débauche. Au Moyen Âge, la mariée était vêtue de rouge, mais également la prostituée. On le devine déjà : les couleurs en disent long sur nos ambivalences. Elles sont de formidables révélateurs de l'évolution de nos mentalités⁵³.

L'œil averti jugeait la densité, la saturation, l'éclat de la couleur d'un vêtement, et portait un jugement franc sur l'homme et la femme (réels ou peints) qui le portaient. L'enlumineur utilisait un code de couleurs et de vêtements, comme dans la réalité qui l'entourait, un code qui permettait de faire la différence entre le bien et le mal.

Nous présentons ici un aperçu de la symbolique des couleurs principales de l'enluminure, soit le bleu, le blanc, le noir, le rouge, le vert et le jaune, et cela nous permettra de faire une lecture objective des représentations.

Le bleu (héraldique : azur) est une couleur particulière qui s'est absentée de l'iconographie médiévale jusqu'au XII^e siècle. Cette couleur fut oubliée dans l'enluminure et la vêtue par le haut Moyen Âge, bien que le bleu égyptien ait été utilisé dans l'*Évangélaire de Charlemagne* (entre 781 et 783). Le bleu fut oublié non volontairement, mais, entre autres, par manque d'intérêt pour cette couleur, puisque le bleu était la couleur des barbares, lesquels se peignaient le visage en bleu pour effrayer l'ennemi et que l'Antiquité la reniait par sa connotation péjorative et son association au noir, donc considérée comme une couleur sans attrait. Et comme le souligne Michel Pastoureau, la Bible mentionne très peu le bleu, le culte catholique ayant prisé le blanc, le rouge, le noir et le vert⁵⁴. Si la période gothique se passionna

⁵² Maurice DÉRIBÉRÉ. *La couleur*, Éditions Presses Universitaires de France, collection Que sais-je?, Paris, 2008, page 89.

⁵³ M. PASTOUREAU et D. SIMONNET, *op. cit.*, *Le petit livre des couleurs*, page 7.

⁵⁴ *Ibid.*, page 18.

pour le bleu, c'est qu'il y a eu soudain « [...] un changement profond des idées religieuses » et que le culte marial était en expansion⁵⁵. Le Moyen Âge découvrit la couleur bleue en levant les yeux au ciel, et puisque le ciel est la sphère souveraine de Dieu, cette couleur prit donc l'aspect de la sainteté et se divinisa. Les fonds travaillés d'or, de noirs ou de rouges, voir même de blanc des miniatures et des lettres historiées, furent délaissés à la fin du Moyen Âge pour des paysages aux ciels bleus, des lacs bleus et une architecture peinte en bleu. Puisque la Vierge séjourne au Ciel, « dans les images, à partir du XII^e siècle, on la revêt donc d'un manteau ou d'une robe bleus. La Vierge devient le principal agent de promotion du bleu⁵⁶ », sans oublier le Christ, être de lumière comme Dieu, figure emblématique du Moyen Âge comme la Vierge, qui fut vêtu de bleu et de rouge. Ainsi, dans l'enluminure, la femme pieuse, reflet de la Vierge, fut vêtue de bleu (fig. 17 et fig. 18).



Fig. 17
Femme en prière (*marginalia*)



Fig. 18
Donatrice priant la Vierge à l'enfant

Contrairement à notre chartre moderne des couleurs qui classe le bleu comme une couleur froide, le Moyen Âge gothique la considéra plutôt chaude, vivante, riche, précieuse et divine. Divine, parce qu'elle est fabriquée d'une pierre semi-précieuse, le lapis-lazuli, un silicate naturel d'aluminium, de calcium ou de sodium. Cette pierre tire son origine du latin

⁵⁵ M. PASTOUREAU et D. SIMONNET, *op. cit.*, *Le petit livre des couleurs*, page 18.

⁵⁶ *Ibid.*, pages 18-19.

lapis et du perse *lazhward* qui signifient « bleu ». Elle présente ce que nous nommons aujourd'hui des impuretés, mais que le Moyen Âge considérait comme une présence divine de la Création : les veinures scintillantes de pyrite de fer qu'elle contient étaient assimilées aux étoiles et parfois considérées comme de l'or ; les veinures blanches de calcite étaient assimilées aux nuages; et la sodalite pure, le bleu, était assimilée au Ciel⁵⁷. Par ses attributs, cette pierre devenait donc céleste et puisqu'elle provenait d'une contrée au-delà de la mer méditerranéenne, précisément d'Afghanistan, et portait le joli nom évocateur de « bleu outremer », sa valeur en était que plus élevée, car l'Afghanistan était situé sur le continent où le Moyen Âge situait le Paradis. Épuré de ses veinures, le bleu devenait dense et profond, semblable à la voûte céleste au crépuscule. De plus, même le feu ne peut altérer l'intensité de ce bleu, tout comme le *buisson ardent* qui conserve son apparence. Couleur divine inaltérable d'un prix élevé, le succès de ce bleu à l'époque gothique n'étonnera personne. Le chimiste Spike Bucklow souligne :

In the medieval world, Afghanistan, on the edge of the Indian subcontinent, is right next to Paradise. Lapis and ultramarine come from overseas, from the doorstep of Paradise. (...) Something imported from Asia into Europe descends, as if from the heavens, into the land of the blessed – it is not surprising that Albertus Magnus claimed that eastern stones have more power⁵⁸.

Pour le plasticien Yves Klein, le bleu est l'invisible devenant visible⁵⁹. Un des principes de l'iconographie médiévale est de rendre visible l'invisible, en parlant de Dieu, du Christ, des saints et des personnages bibliques. Ce bleu divin participe donc dans l'iconographie à la mise en réalité de ce qui est invisible aux hommes, pour rapprocher d'eux ce qui pourrait les en éloigner. À la fin du Moyen Âge, on vouait un culte au bleu comme représentatif de la pureté divine⁶⁰, et ce bleu outremer prit une place prépondérante et significative dans l'enluminure. Cennino d'Andrea di Cennini (1370-1440), dans son *Libro dell'Arte*⁶¹, considéra ce bleu outremer comme illustre et dont la sublimité ne pouvait être comparée à aucune autre couleur.

⁵⁷ Spike BUCKLOW. *The Alchemy of Paint*, Marion Boyars Éditions, London, 2010, page 47.

⁵⁸ *Ibid.*, page 46-47.

⁵⁹ Philip BALL. *Histoire vivante des couleurs, 5000 ans de peinture racontée par les pigments*, Éditions Hazan, Paris, 2010, page 335.

⁶⁰ *Ibid.*, page 337.

⁶¹ *Il Libro dell'Arte* est un ouvrage sur les techniques de la peinture médiévale écrit à Florence au XV^e siècle par Cennino d'Andrea di Cennini, peintre toscan du gothique tardif.

D'autres pigments bleus furent utilisés dans l'enluminure gothique, comme l'azurite, un minéral de carbonate basique de cuivre qui, si laissé dans la nature, devient malachite (pierre semi-précieuse, couleur verte de l'enluminure). Ce *bleu de montagne* qui provenait d'Allemagne et de Bohême fut très utilisé dans l'enluminure et remplaça parfois dans ses fonctions le lapis-lazuli, car moins coûteux. L'indigo, le bleu de pastel, la guède (teinture), la vivianite et les petits fruits, entre autres, furent utilisés. Dans l'architecture on retrouve le bleu de cobalt, ce dernier nommé *cafre* et *bleu de Chartres*.

La symbolique de ce bleu transcendant est également ambivalente. Si le bleu offre comme représentations le pouvoir, la puissance du religieux (sainteté, lumière divine), la justice, la loyauté, la royauté et la richesse, il représente également la bâtardise et l'ânerie, surtout s'il fait partie des rayures d'un vêtement. Suivant les représentations de la Vierge dans l'enluminure, de Dieu, du Christ et des saints, le bleu ennoblit ainsi la femme et la divinise tout en lui attribuant la plus belle des vertus, mais en l'embastillant : la virginité. Quant au décor des pages manuscrites, le bleu a été utilisé pour peindre les rubriques, les initiales nues et historiées, l'architecture, les écus, les fonds travaillés, et certains vêtements des nobles et des bourgeois.

Le blanc (héraldique : argent) n'est pas incolore, pour le Moyen Âge c'est une couleur dense, mais il doit être brillant, car un blanc qui n'est pas éclatant peut choquer, tout comme un vêtement blanc d'une propreté douteuse. La nudité sans pudeur était préférable à un vêtement blanc souillé.

Le plus beau des pigments blancs provient de la céruse, un carbonate de plomb basique considéré comme un poison puissant. Chauffé plus longtemps, la céruse se transforme en minium. Voilà une plurivocité frappante : bien que d'une substance hautement toxique, ce blanc représente la virginité, l'innocence, la pureté, la paix (trêve des hostilités durant la guerre, pourparlers), mais il est surtout lumière divine. Le respect de ce blanc pur fut honorable au Moyen Âge. Dans l'enluminure, un tel blanc fut utilisé pour peindre les vêtements immaculés de Dieu, de la Vierge (assomption) et du Christ (ascension); les anges, les vêtements de corps, les langes, les linceuls, les souveraines en deuil, les rehauts des vêtements et du décor. Selon Michel Pastoureau, le blanc « [...] c'est aussi la lumière primordiale, l'origine du monde, le commencement des temps, tout ce qui relève du transcendant. On retrouve cette association

dans les religions monothéistes et dans les nombreuses sociétés⁶². » Le blanc représente donc l'immatérialité, la résurrection, la gloire divine, l'âme si bien représentée dans l'enluminure par un petit personnage blanc sortant de la bouche des morts. Le blanc est naissance et deuil, c'est son ambivalence, symbole de vie, de résurrection ou de souffrance. Au cours de son histoire, il fut utilisé comme signe de reconnaissance : le paysan se distinguait par sa peau hâlée, le noble par la blancheur de sa peau, éclat de la céruse, telle était la chose au Moyen Âge.

D'autres pigments blancs ont été utilisés dans l'enluminure. Le blanc de coquille d'œuf et la poudre de marbre blanc; la craie pulvérisée nommée *Blanc de Troyes*; la chaux éteinte et délayée dans l'eau nommée *Lait de chaux*; le sulfate de calcium hydraté qui servait également à la fabrication du plâtre et du *gesso cotto*; l'argile blanche très fine nommée *Blanc de potier*; et le blanc d'os ou la cendre d'os fabriqué à partir d'os d'animaux débarrassés de leurs composants organiques et chauffés.

À la fin du Moyen Âge, dans les miniatures détaillées qui partagent les caractéristiques de la peinture de chevalet, les rehauts blancs furent délaissés pour l'or. La lumière blanche céleste, archangélique, est devenue dorée. Plus riche et noble, l'or fut désormais la source de lumière divine. La dorure des initiales et des fonds des miniatures s'étendit jusqu'aux vêtements de Dieu, du Christ et des saints.

Le rouge (héraldique : gueules) flamboyant, spirituel, audacieux et dévastateur, existe depuis des millénaires, du paléolithique à nos jours. C'est une couleur liturgique, c'est la couleur de la Pentecôte et de la fête de l'Esprit Saint. Le rouge qui était et est toujours la couleur de la puissance de l'Église et signe de sa richesse et celle des nobles, était également le symbole de la prostitution, sans oublier de la déchéance, car les représentations des démons dans l'enluminure et l'architecture (statuts et vitraux) se sont longtemps disputé le rouge, le noir et même le bleu. Ce changement des couleurs fut, selon Michel Pastoureau, la conséquence de la dispute des teinturiers.

⁶² M. PASTOUREAU et D. SIMONNET, *op. cit.*, *Le petit livre des couleurs*, pages 53-54.

Dans l'enluminure, le rouge est amour divin et peut revêtir la Sainte, il fait de la femme une noble richement vêtue, symbole des classes privilégiées (fig. 19) qui par l'apparence mystifiante se rapproche davantage de l'Église, le rouge prend donc une valeur chrétienne. De plus, la teinture d'un rouge éclatant était coûteuse et peu accessible, mais la noblesse et l'Église avaient les moyens de l'obtenir et de s'en vêtir. Par son contraire, le rouge distingue aussi une femme de petite vertu habile dans l'adultère, la trahison et le mensonge, ce qui est le résultat d'une interprétation restrictive, arbitraire et déraisonnable du chapitre 17, versets 3 et 4 de l'Apocalypse de Jean, *La prostituée fameuse* :

[...] Et je vis une femme, assise sur une Bête écarlate couverte de titres blasphématoires et portant sept têtes et dix cornes. La femme, vêtue de pourpre et d'écarlate, étincelait d'or, de pierres précieuses et de perles; elle tenait à la main une coupe en or, remplie d'abominations et des souillures de sa prostitution⁶³.

Selon Pastoureau, le rouge s'est imposé fortement au Moyen Âge, puisqu'il réfère sans conteste au feu et au sang (celui du Christ, du sacrifice, du martyre), deux éléments omniprésents dans l'histoire chrétienne. Ces deux éléments agissants peuvent être considérés de façon positive ou négative, ce qui offre quatre pôles à partir desquels le Christianisme primitif a modélisé une symbolique puissante qui existe encore de nos jours⁶⁴. Maurice Dérivé nous dit que le rouge est « la couleur guerrière, celle de l'amour vainqueur, elle s'impose sans discrétion⁶⁵.



Fig. 19
Bénédition d'une reine

⁶³ Bible de Jérusalem, Éditions Desclée de Brouwer, Paris, 2000, page 2164.

⁶⁴ M. PASTOUREAU et D. SIMONNET, *op. cit.*, *Le petit livre des couleurs*, pages 33.

⁶⁵ M. DÉRIBÉ, *op. cit.*, page 84.

La symbolique du rouge représente également le pouvoir, la puissance des croisades, la sainteté, la mort et l'enfer, la destruction, l'anéantissement, le mariage (robe rouge de la mariée), la souillure, l'impureté, le péché, l'interdit et le crime. Dans l'enluminure, le rouge est utilisé, entre autres, pour les rubriques, les lettres, le décor, les vêtements des hommes de l'Église, des saintes et des saints, le sang (celui également des dragons, des démons, représenté parfois par le pigment *sang-dragon* ou *sang de dragon*⁶⁶), la mariée et la prostituée, les démons, les griffons, les chevaliers félons ou vainqueurs, les croisés, les transgressions et le cœur (symbole d'amour). Dans l'enluminure du haut Moyen Âge, la Vierge est parfois vêtue de ce rouge lors de l'annonciation, ce qui transmet clairement au lecteur une ambivalence identitaire suscitée par la symbolique de cette couleur, laquelle permet aux enlumineurs une sorte de subtilité dialectique, psychologique et théologique qu'un lecteur initié peut aisément décoder. Nous ne saurions y opposer un formel démenti.

Les rouges que les enlumineurs utilisaient sont, entre autres, le carmin, le cinabre (sulfure de mercure), la cochenille, les terres d'ocre (oxydes de fer), les petits fruits rouges, la garance. Les plus prisés furent le vermillon (vermeil, lat. *vermiculus*), un sulfure de mercure, ainsi que le minium, un oxyde de plomb. La symbolique du vermillon et du minium (tous deux hautement toxiques) en fait deux pigments aux vertus opposées, mais c'est le Vermillon qui sera le plus utilisé. Bucklow souligne que ce pigment rouge peut empoisonner le corps, mais il peut nourrir l'esprit : « Like alchemists, they read the Book of Nature⁶⁷ and they recognised that – like a word in a scripture or traditional verse – vermillon simultaneously possessed both “the letter that killeth” and “the spirit that liveth”. [...] vermillon was a spiritual teacher⁶⁸. » Nous retrouvons cet enseignement dans l'enluminure. Nous avons vu précédemment que la mariée se revêt de rouge et nous savons également qu'un drap rouge est tendu au-dessus des mariés lors de la cérémonie. Bucklow indique que le vermillon est l'union du sulfure et du mercure, que le

⁶⁶ Pigment végétal rouge provenant de la résine du *dracaena draco*.

⁶⁷ «“The Book of Nature” refers to the Christian concept of nature as a book, written by the hand of God and serving as a companion volume to the book of Scripture. With reference to this concept, the devout Christian is understood to be a faithful, attentive reader, studying both creation (the physical world made and sustained by God) and the Word (the Christian Bible, understood as the revealed word of God). For traditional Christian thinkers, the book of the Bible takes precedence as the source of revealed knowledge of God, which serves as a means of grace for the faithful. The book of nature is secondary, a source of natural knowledge of God, available to human reason, but lacking a means of knowing the transcendent aspects of the divine. » Cité de : *Encyclopedia of Religion and Nature*, London & New York : Continuum, 2005, Edited by Bron Taylor.

⁶⁸ BUCKLOW, Spike. *The Alchemy of Paint*, Marion Boyars Éditions, London, 2010, page 224.

sulfure représente le feu (chaud et sec) et que le mercure représente l'eau (froide et humide)⁶⁹. Une opposition qui est en vérité une belle harmonie, car au Moyen Âge l'homme est de nature chaude (le feu) et la femme de nature froide (l'eau). L'union des deux (pigments ou homme-femme) produit un rouge éclatant et très chaud (sang du Christ, vie, richesse, puissance divine), lequel est à la fois nocif (adultère, prostitution, péché et trahison). Ce *jeu de sens* des pigments est très présent dans la symbolique de l'enluminure au cours des siècles, mais s'estompe à la fin du Moyen Âge.

Le noir (héraldique : sable) est aussi ambivalent, son contraire au Moyen Âge est le blanc. Il n'est pas prisé, tout comme durant l'Antiquité, et son utilisation est austère et négative. La symbolique du noir est diversifiée. Il représente l'humilité, la dignité et la tempérance. Le noir définit clairement la nuit, les ténèbres, les entrailles de la Terre. Il peut être négatif, mortifère et représenter l'adversité, la malédiction, le péché, le mal (celui de Satan et des démons) (XI^e s.). Il figure également les sentiments hostiles et amers comme la peur, la force, la punition, l'impiété, la douleur et la destruction, la tentation, le deuil (fig. 20), l'anéantissement et les tourments, les revendications et la rébellion, mais aussi la puissance et l'autorité (Prince noir, chevaliers noirs, moines, religieuses). Selon l'autre aspect de la situation, il représente étonnamment la sagesse, et ce, par l'écriture sur le parchemin et le savoir auquel il donne vie. Dans l'enluminure, le noir est utilisé, entre autres, pour certaines communautés religieuses, Satan (adversaire), les démons (souvent grisâtre), l'Enfer (noir, gris et rouge); les avarés, les impies, les ennemis (Maures), les bêtes, les dragons et griffons, les chausses et les chaussures.



Fig. 20
Bénédictio d'une veuve

⁶⁹ *Idem*, page 225.

La mesure du noir dans les débuts de l'enluminure est prise avec sagesse en raison de sa signification. Par contre, à la fin du Moyen Âge son utilisation et sa symbolique ont changé. Le noir devenu à la mode, non parce que les progrès matériels et techniques ont évolué, mais parce que le noir est maintenant brillant et dense, donc riche et dispendieux, il couvrira les princes et leur conférera un plus grand pouvoir. C'est que « [...] la demande sociale et idéologique a précédé les progrès matériels et techniques. Comme souvent, comme toujours, la symbolique a précédé le chimique⁷⁰ ». Ce noir profond de la vêtue sera utilisé dans l'enluminure de la fin du Moyen Âge.

Les noirs utilisés dans l'enluminure proviennent de la calcination de certains végétaux, comme le noir de noyau de pêche, les sarments de vigne, l'écorce du chêne, la noix de galle, les os d'animaux, et d'autres comme le noir de fumée et le noir de carbone.

Le vert (héraldique : sinople), bien qu'il soit franc, est à proscrire pour qui est sage. Il est ambivalent au Moyen Âge. Il est l'attribut de la jeunesse, mais aussi des créatures maléfiques. Il est porteur d'infortune, même de nos jours, ce qui est la particularité du vert émeraude. Il peut également satiriser celui ou celle qui le porte. Pourtant, il sera pour l'Église associé à la foi, et la fin du Moyen Âge lui attribuera dans l'enluminure une symbolique religieuse. Selon Pastoureau, le vert représente l'instabilité : « [...] c'est une couleur passionnante pour l'historien, car il y a chez elle une étonnante fusion entre la technique et la symbolique⁷¹ », puisqu'il est obtenu à partir de matières végétales (le poireau, l'iris, l'ancolie, le lys blanc des montagnes, le nerprun) dont la couleur obtenue ne résiste pas à la lumière, et que les magnifiques verts inorganiques, obtenus par oxydation du cuivre ou du bronze (vert-de-gris), et la malachite (pierre semi-précieuse) qui est un carbonate naturel de cuivre sont à la fois corrosifs et poisons.

Couleur à connotation négative socialement, elle deviendra positive par l'intervention de l'Église, elle passera du temporel à l'intemporel. Dans l'enluminure le vert est immaturité, faux-

⁷⁰ Michel PASTOUREAU. *Noir, Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, Collection Points Histoire, Lonrai, 2008, page 114.

⁷¹ M. PASTOUREAU et D. SIMONNET, *op. cit.*, *Le petit livre des couleurs*, page 65.

semblants, infidélité, folie et cupidité, transgression, turbulence et gaillardise, mais il est aussi beauté, jeunesse et vigueur. Toutefois, pour la page manuscrite, il sera utilisé à titre d'embellissement pour le décor des lettres et des éléments inanimés, l'eau, les herbes et feuillages, puis, selon sa symbolique, pour les vêtements, les dragons et serpents, bouffons et jongleurs, voir même pour la représentation de la trahison et de l'assujettissement, de l'appartenance.

Le jaune (héraldique : or) est à bannir, il est indigne. Le jaune, s'il est représenté par l'or, est signe de richesse, de raffinement, de royauté, de sainteté, de la lumière suprême et du pardon, mais autrement, il symbolise l'adultère, l'infamie, l'instabilité, le mépris et l'hérésie, la trahison et le mensonge. Tout comme le vert, il est inconstant par ses couleurs végétales (safran, curcuma, genêt, gaude) et fortement symbolique par ses jaunes les plus riches et prisés : l'orpiment qui est un trisulfure d'arsenic et le réalgar qui est un bisulfure d'arsenic. Cela n'étonne pas que le jaune ait été utilisé pour peindre les vêtements de Judas, et « contrairement aux autres couleurs de base, qui ont toutes un double symbolisme, le jaune est la seule à n'en avoir gardé que l'aspect négatif⁷². » Afin d'embellir la page manuscrite, le jaune fut utilisé pour le décor des lettres, les motifs inanimés, les meubles et l'architecture, s'assurant toutefois que le Christ peint en majesté ne soit pas assis sur un trône de couleur jaune, mais plutôt d'or.

Le rouge et le vert conserveront au cours des siècles cette double symbolique (fig. 20 et fig. 21) qui leur est propre. Quant au jaune, il restera symboliquement sombre au Moyen Âge, et à la Renaissance, mais sera réhabilité à l'époque baroque où le jaune de Naples (antimoniate de plomb, également hautement toxique) se transformera en lumière dans les tableaux des grands maîtres, comme Johannes Vermeer qui en revêtit ses personnages féminins, symbolique ambivalente en considération de la morale religieuse scrupuleuse et puritaine de l'époque.

⁷² M. PASTOUREAU, *op. cit.*, *Noir, Histoire d'une couleur*, page 80.



Fig. 20
Baiser de Juda et essorillage de Malchus



Fig. 21
Trahison de Juda

Nous comprenons cependant que les couleurs dont nous avons fait une esquisse furent utilisées également à titre d'embellissement de la page manuscrite et que leur symbolique n'était pas toujours intentionnelle dans le décor ni ambivalente. L'enlumineur, faute d'obtenir les couleurs nécessaires à la représentation de son travail utilisait parfois, cela va de soi, les couleurs à sa disposition. Selon John Gage, la couleur ne servait pas seulement à symboliser, mais pouvait être utilisée simplement pour embellir, comme pour le *Liber Figurarum* de Joachim de Flora et son interprétation de la Sainte Trinité : « A single manuscript of Joachim of Flora has different colour-equivalents for the Son and the Holy Spirit on différent pages. Colour provided imaginative embellishment, rather than expressing any notion of objective truth⁷³. » De plus, certaines couleurs comme le rose et le brun peuvent ne pas avoir de significations particulières. Nous tiendrons compte de cette problématique dans notre analyse.

Ainsi, la période gothique fut prolifique dans le domaine des manuscrits enluminés. Ces magnifiques manuscrits ont doté d'un savoir précieux principalement les bibliothèques épiscopales, celles des universités, des cathédrales, les scriptoria et les patrimoines. Les plus beaux ouvrages enluminés ont été, entre autres, les bibles en plusieurs volumes (*vetus latina*), les bibles de grande taille (*atlantes*), les bibles moralisées, les sacramentaires, les évangélistes, les livres d'Heures, les graduels, les antiphonaires, certaines œuvres classiques (philosophie,

⁷³ John GAGE. *Color and culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, page 87.

histoire, science), les genres littéraires antiques et médiévaux, les ouvrages de médecine et de science (astronomie, astrologie), et les bestiaires.

Outre son rôle d'enjolivement et pour permettre la lisibilité du texte, l'enluminure (y compris les marges et miniatures) est également pour le lecteur une illustration éloquente de la pensée sociale religieuse et laïque qui s'intègre à la lecture du manuscrit et qui peut exercer une influence sur la construction identitaire du lecteur. Aujourd'hui, l'enluminure offre aux chercheurs et médiévistes plusieurs perceptions de l'interprétation de la société médiévale, sous réserve d'une certaine distance entre les représentations et la réalité.

Si les images peuvent nous apprendre quelque chose sur leur société, c'est sans doute parce qu'elles conjuguent des réalités physiques et symboliques, qu'elles soient visuelles, verbales ou mentales. Les images postulent de la part de ceux qui les regardent ou qui les forment à leur esprit, un univers de sens et de sensations, et elles constituent des performances de significations dont les limites aussi sont bonnes à penser⁷⁴.

De plus, « [...] l'enluminure a une double fonction : elle est d'abord décorative, elle embellit l'ouvrage et le rend plus attrayant, mais elle joue aussi un rôle pédagogique⁷⁵. » Et comme le précise Jacques Le Goff : « Elles sont donc aussi des témoins de l'activité pédagogique de l'Église et de l'exercice de son emprise sur les fidèles par le pouvoir des images. Les œuvres d'art, les images sont rarement innocentes. Celles du Moyen Âge le sont moins que beaucoup d'autres⁷⁶. »



⁷⁴ Gil BARTHOLEYNS, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet. *Image et transgression au Moyen Âge*, Presses Universitaires de France, Paris, 2008, page 13.

⁷⁵ Sophie CASSAGNES-BROUQUET. *Le livre au Moyen Âge*, Éditions Ouest-France, Rennes, 2009, page 16.

⁷⁶ Jacques LE GOFF. *Un Moyen Âge en images*, Bibliothèque des arts, Éditions Hazan, Paris, 2007, page 9.

CHAPITRE III

LA FEMME DANS LA SOCIÉTÉ MÉDIÉVALE

3.1 Les représentations religieuses et sociales

Le manuscrit médiéval a légué aux chercheurs une histoire évolutive illustrée de la condition des femmes et des hommes de son histoire. Nous avons choisi pour ce mémoire l'étude des représentations sociales, car comme le précise Pierre Mannoni, « [...] les représentations sociales sont enracinées au cœur du dispositif social⁷⁷. » Elles englobent donc, comme il le mentionne, d'authentiques concepts, des objets physiques ou sociaux et des catégories d'individus. Les représentations sociales sont présentes dans l'environnement mental de chaque individu et :

[...] elles émaillent aussi les discours politiques et religieux, ainsi que tous les grands domaines de la pensée sociale : l'idéologie, la mythologie, la démonologie, les contes et légendes, les fables et les récits folkloriques, la pensée scientifique même, ainsi que les domaines moins nobles comme la superstition, les croyances, les illusions répandues⁷⁸.

Puisque le message biblique se véhicule également par l'image⁷⁹ et que la Bible est l'un des éléments fondamentaux ordonnant l'univers médiéval, les mots et les événements bibliques façonnent les représentations sociales⁸⁰. L'enluminure, d'abord religieuse avant d'être profane, offre cet ensemble de savoir dont foisonnent les représentations médiévales. Nous présentons dans ce chapitre un bref aperçu de la femme dans la société médiévale afin de mieux définir les représentations religieuses et sociales de la femme dans l'enluminure.

La Bible, au sein de la société, donne le mouvement à la pensée médiévale. Gouguenheim précise que la Bible est multifonctionnelle, elle reçoit les serments, participe à la méditation et,

⁷⁷ Pierre MANNONI. *Les représentations sociales*, Collection Que sais-je?, Presses universitaires de France, mai 2010, page 5.

⁷⁸ *Ibid.*, page 6.

⁷⁹ Sylvain GOUGUENHEIM. *Le Moyen Âge en questions*, Éditions Tallandier, Paris, 2012, page 183.

⁸⁰ *Ibid.*, page 182.

fondamentalement, c'est au cœur des Écritures que les normes pour presque tous les secteurs de la vie y sont puisées : « Les Écritures enseignent aussi l'histoire du monde, passée, présente et à venir; elles inscrivent les hommes dans le devenir historique, celui de l'histoire du Salut⁸¹ ». L'iconographie médiévale est le support de cette espérance de Salut.

L'histoire sociale de plusieurs civilisations et cultures religieuses s'y retrouve, ainsi les règles et normes des Écritures saintes en composent la trame, lui conférant ainsi une dimension particulière. Les représentations religieuses et sociales de la femme que nous dégagerons de notre analyse trouvent leur répercussion dans les représentations de notre époque moderne, car comme nous l'avons mentionné dans notre introduction, nous considérons que l'iconographie médiévale fut l'un des substrats importants qui ont influencé la condition de la femme au long des siècles dont se compose le Moyen Âge et véhiculé jusqu'à nos jours. Virtuellement, cette iconographie a-t-elle moins influencé la femme dans son univers que la vision de l'homme sur la femme? Comme le précise Erwin Panofsky, l'interprétation iconologique « [...] dépasse l'identification des thèmes et interroge l'œuvre comme symptôme, comme témoin des valeurs symboliques d'une civilisation⁸². » Selon Pierre Mannoni :

[...] les représentations sociales sont présentes dans la vie mentale quotidienne des individus aussi bien que des groupes et sont constitutives de notre passé, ce qui ne simplifie pas le problème de leur définition autant comme organisateurs du psychisme que comme produits élaborés par la mentalité collective culturellement déterminée⁸³.

Ce rapprochement est évident et nous ne pouvons dissocier le passé du présent, puisque « les représentations sociales se prennent elles-mêmes pour la mesure de toute chose. La réalité n'est pas ce qu'elle est, mais ce qu'elles en font et c'est avec une superbe désinvolture qu'elles se posent pour ce qu'elles paraissent⁸⁴. » De plus, ce qu'il est important de considérer c'est que les idées justes et fausses relèvent de ces représentations⁸⁵.

⁸¹ S. GOUGUENHEIM, *op. cit.*, page 182.

⁸² Jean WIRTH. *L'image médiévale : naissance et développement VI^e - XV^e s.*

⁸³ Pierre MANNONI. *Les représentations sociales*, Collection Que sais-je?, Presses universitaires de France, mai 2010, page 6.

⁸⁴ *Ibid.*, page 7.

⁸⁵ *Loc. cit.*

Les représentations foisonnent de symboles, de code et de règles qui permettent d'identifier une personne et la place qu'elle occupe dans la société. La couleur peut déterminer sa dignité et son statut social. Chaque personne doit respecter ce code et ces règles instaurées par la religion et la société. Selon François Garnier, les enlumineurs utilisaient un code iconographique précis permettant aux personnages d'exprimer un langage corporel universel compréhensible à tous les lecteurs, puisque l'iconographie médiévale, englobant les fresques et les sculptures, esquissées d'après les récits de la Bible, modèle l'interprétation de l'enluminure.

Nous devons préciser qu'il s'agit d'une iconographie chrétienne, d'un christianisme représenté et régenté par des hommes, ce qui influença considérablement la perception de l'homme sur la femme. Puisant leurs justifications dans la Bible et l'ensemble des idées, des opinions et des croyances véhiculées par le catholicisme, nous croyons que les enlumineurs transmettaient leur vision de la femme dans les lettres historiées, les miniatures et les *marginalia*⁸⁶. Sur ce fondement, l'image féminine peinte selon des croyances animistes traditionnelles, des normes et des préjugés religieux, séculaires, idéologiques, culturels, parfois même hostiles, misogynes et superstitieux, a été véhiculée au cours des siècles sur une ossature solide et sur laquelle se sont développées les représentations actuelles de la femme. Certes, de tout temps l'interprétation symbolique, sociologique ou anthropologique de l'image révèle une forte influence sur la pensée de celle ou de celui qui fait la lecture de cette image.

Vers le XIII^e siècle, l'enluminure offre deux versions : fiction et histoire médiévale dans l'enluminure qui fait corps avec le texte, et réalité abstraite ou transmission subconsciente d'une pensée dans les peintures en marge des textes, de là le terme *marginalia* (marginalité). Lesquelles peintures illustrent le refus des normes et des règles : ce sont des représentations qui s'imposent avec incompréhension et qui sont considérées comme universelles, sous forme de réalité sociale, de parodies souvent satiriques, irrévérencieuses, sexuelles, scatologiques ou historiques : ce sont des jeux de sens qui permettent de comprendre le jugement, la morale, l'opinion sociale et religieuse (fondements scripturaires), l'idéologie et la conception des genres médiévaux. L'enluminure n'est pas uniquement une interprétation, bien que rare, de

⁸⁶ Terme latin qui signifie *choses dans la marge* : décoration en marge des textes. Nous avons remarqué qu'il y a de nombreuses représentations de la femme dans le décor en marge des textes.

l'imagination de l'enlumineur, mais elle est gouvernée par des codes, des normes, des règles et un cadre social précis fortement influencés par une exhortation théologique, la prêche d'une morale religieuse. L'interprétation d'une iconographie représentant la femme a donc des limites spécifiques et règlementées par le corpus social et religieux, ce qui ne représente pas toujours la réalité du monde médiéval.

La réalité et la fiction de l'iconographie jugent la femme médiévale avec rigueur, sans complaisance, car, comme le soutient Robert Fossier, « les jugements sont donc des jugements d'hommes sans femmes, et le monde chrétien n'entend qu'eux, de l'encyclique romaine truffée de droit antique au prêche de curés devant ses fidèles, artisans ou villageois. La sentence est cruelle : la femme est la porte du Diable, l'ennemie responsable de la Chute, le symbole de l'impureté⁸⁷ ». Jean Verdon nous dit que « la culture se trouve aux mains de clercs à qui est refusée une sexualité normale et qui voient dans la femme l'instrument de Satan, une tentatrice dont ils craignent les séductions⁸⁸ ». L'Ève de la Genèse est très présente dans l'enluminure et au cœur de la pensée sociale qui dépeint la femme à son image. Jacques Dalarun précise : « Le récit de la Création et de la Chute dans la Genèse pèse en permanence sur la vision médiévale de la femme [...] dont les traits les plus saillants, les plus volontiers retenus – d'autant qu'ils trouvent un écho dans les Épîtres de Paul – sont hautement défavorables au deuxième sexe⁸⁹. » C'est ainsi qu'elle fut considérée au Moyen Âge, bien qu'aujourd'hui le point de vue soit différent selon Marie-Françoise Baslez :

La misogynie supposée de l'Église n'est pourtant pas le fait de Paul, qui reconnaissait à des femmes un authentique charisme d'inspirées et qui admettait à ce titre qu'elles puissent diriger la prière. [...] Mais deux générations plus tard, l'auteur paulinien de la première épître à Timothée replace la femme sous la tutelle de son époux, conformément à l'évolution générale de la société. Il ne lui est plus permis d'enseigner dans l'assemblée dominicale, ni de « dominer l'homme », c'est-à-dire d'exercer un ministère d'autorité. [...] Cette image de la femme chrétienne, épouse modeste, mère dévouée et dames d'œuvres, eut le succès que l'on sait, mais elle ne remonte pas à saint Paul, resté lui-même plus attaché à la figure biblique de

⁸⁷ Robert FOSSIER. *Ces gens du Moyen Âge*, Éditions Fayard, Collection Pluriel, 2010, page 92.

⁸⁸ Jean VERDON. *Le Moyen Âge, Ombres et lumières*, Éditions Perrin, collection *tempus*, Paris, 2008, page 189.

⁸⁹ Georges DUBY et Michelle PERROT. *Histoire des femmes en Occident, II. Le Moyen Âge*, Chapitre I, Jacques Dalarun : *Regards de Clercs*, Éditions Perrin, Collection *tempus*, Paris, 2002, pages 37-38.

la forte femme qui n'était d'ailleurs pas sans résonance dans la tradition grecque récente⁹⁰.

Pour l'homme médiéval, Dieu aurait conçu la femme de corps et d'esprit inférieurs à l'homme et de plus, suivant les récits de la Genèse⁹¹, elle est tenue responsable de la chute, du péché originel. Cette interprétation de la Genèse est omniprésente dans l'enluminure. Ainsi, l'homme devient supérieur à la femme, laquelle portera tout au long du Moyen Âge le voile de son infériorité originelle et spirituelle⁹². Selon Didier Lett, les Pères de l'Église et les théologiens qui ont façonné la pensée médiévale offrent cinq raisons à l'appui de l'infériorité de la femme⁹³ :

- 1) parce qu'elle a été conçue en second lieu;
- 2) qu'elle n'est point la gloire de Dieu, car elle provient de l'os et de la chair de l'homme; ce qui détermine
- 3) qu'elle n'est pas à l'image de Dieu, mais à la ressemblance de l'homme;
- 4) qu'elle est ainsi inférieure à l'homme par son second rang dans la création de l'humanité, cela accentué par le fait que c'est l'homme qui lui a donné son nom : « Nommer c'est prendre possession de, c'est affirmer sa supériorité sur celui à qui l'on donne un nom »; et
- 5) qu'elle fut la première à être tentée par le fruit défendu suivant une curiosité naturelle⁹⁴.

Jean Verdon soutient que les apôtres auraient été influencés par la conception juive de la femme, laquelle était exclue des fonctions sacerdotales et ainsi considérée comme inférieure par sa situation⁹⁵. Thomas d'Aquin, s'appuyant sur Genèse 3, 16⁹⁶, affirme que la sujétion et l'abaissement de la femme sont des suites du péché, puisque Dieu lui aurait imposé sa sujétion à l'homme. L'étude des grands penseurs a également influencé la pensée médiévale :

⁹⁰ Marie-Françoise BASLEZ. *Saint-Paul, Artisan d'un monde chrétien*, Paris, Fayard, 2008, p. 301.

⁹¹ Gn 2, 4b-25 ; Gn 3, 1-24.

⁹² Didier LETT. *Hommes et femmes au Moyen Âge, Histoire du genre XIIe – XVe siècle*, Éditions Armand Colin, Cursus Histoire, Paris 2013, page 18.

⁹³ *Ibid.*, pages 18-19.

⁹⁴ *Loc. cit.*

⁹⁵ J. VERDON, *op. cit.*, page 188.

⁹⁶ À la femme, Il [Dieu] dit : « Je multiplierai les peines de tes grossesses, dans la peine tu enfanteras des fils. Ta convoitise te poussera vers ton mari et lui dominera sur toi. » Bible de Jérusalem, Éditions Desclée de Brouwer, Paris, 2000, page 23.

Aristote soutient que la femme n'a pas d'esprit et ne comprend pas ce qu'elle fait; Jérôme de Stridon avance qu'il faut la châtier, car elle doit faire preuve d'obéissance; Tertullien accuse la femme d'avoir déserté la loi de Dieu; puis Ambroise de Milan, Jean Chrysostome, Odon de Cluny qui, selon Jacques Dalarun, inspirait à ses moines des terreurs salutaires : « La beauté du corps ne réside que dans la peau. En effet, si les hommes voyaient ce qui est sous la peau, la vue des femmes leur donnerait la nausée...⁹⁷ ». Ces clercs étonnent par leurs propos outrageants envers la femme, lesquels propos sont engendrés par un conflit de genre, d'autorité, voire même un conflit de pouvoir entre les hommes.

Le portrait de la femme médiévale est enluminé selon le respect vertueux des dogmes, lesquels apparaissent comme des vérités incontestables. Image parfaite d'une vie sainte, c'est ce que la femme se devait d'être. Dans les manuscrits commandités par la noblesse, la femme devient la « Vierge mère » parce qu'elle doit être une « sainte », à la fois procréatrice et chaste, et que l'image qu'elle doit transmettre au lecteur n'est pas celle de la réalité visible en marge des textes, mais un artifice, une sorte de paralogisme bien documenté par le christianisme qui permet de passer un message strict : vous êtes vices, porteuse du péché originel, mais devez être vertus. L'hyperdulie fut d'ailleurs privilégiée.

Par voie de conséquence, la virginité devient un atout féminin fort prisé par l'Église et la culture, elle est une vertu, elle représente l'idéale de la vie féminine et ce culte de la virginité sera également très présent durant les siècles qui suivront. Dans l'enluminure, la virginité est représentée par la licorne, symbole de la protection de la virginité. Cette virginité ne peut mieux être figurée que par la Vierge, et mieux encore par la donatrice du manuscrit, laquelle est peinte en adoration aux pieds de la Vierge et du Christ, s'identifiant à l'image qu'elle doit transmettre au lecteur : pure, chaste, pieuse, dévouée et soumise à la volonté de Dieu. Que sa représentation soit celle d'une sainte, d'une religieuse, d'une noble ou d'une roturière, on distingue aisément la place que la femme occupe dans l'enluminure. Elle est de taille plus petite que les personnages masculins, parfois couvrant un espace restreint, placée en retrait, on attribue à la femme les seconds rôles, actifs ou passifs, qui peuvent aujourd'hui paraître des clichés : épouse fidèle,

⁹⁷ G. DUBY et M. PERROT, *op. cit.*, page 138.

mère dévouée, soignante, confidente, amante, recluse. Toutefois, sa grâce lui permet de participer à la beauté des capitales et lettrines joliment ornées. Les préjugés abondent sous cette influence doctrinale : la femme est bavarde, médisante, capricieuse, dépensière, coquette et tentatrice par cette coquetterie. L'enluminure nous la montre victime de ces préjugés opiniâtres populaires, mais aussi victime dans sa féminité, son charme fait craindre les pires infortunes. Elle fait partie de l'image de la luxure, si bien représentée à ses côtés par le sanglier, animal lubrique, et le miroir dans lequel elle contemple sa vanité. Jacques Dalarun précise que : « coupés des femmes par un célibat fermement étendu à tous à partir du XI^e siècle, les clercs ne savent rien d'elles. Ils se les figurent, ou plutôt, ils se la figurent; ils se représentent la femme, dans la distance, l'étrangeté et la crainte, comme une essence spécifique, bien que profondément contradictoire⁹⁸ ». Selon Carla Casagrande, « le prédicateur, le moraliste, le pédagogue sélectionnent dans la réalité ou plus encore imposent à la réalité des catégories de femmes qui incarnent déjà - ou qui sont à tout le moins en mesure d'incarner - les valeurs qu'ils prônent⁹⁹ ». Silvana Vecchio écrit au sujet de l'éducation de l'épouse qu'Albert de Saxe propose une instruction morale, laquelle comprend une attitude pédagogique d'enseignement et une pratique répressive de surveillance :

Garder l'épouse, cela veut dire essentiellement surveiller sa conduite, l'entourer d'une attention répressive qui pallie sa faiblesse physique et sa légèreté morale, l'écartier de toute occasion de péché, corriger ses comportements vaniteux et répréhensibles¹⁰⁰.

Qu'en est-il du corps de la femme dans la société et dans l'enluminure? L'une et l'autre fusionnent. Ce n'est pas la nudité de la femme qui séduit, le rapport au corps est différent au Moyen Âge, la nudité dans l'iconographie ne choque ni ne charme, elle est sans attrait sexuel. Les corps dénudés sont rares dans l'iconographie médiévale, ils représentent la pauvreté, la pitié, la maladie, l'humiliation (dénuelement, déchéance, adultère), les tourments de l'Enfer et la mort. Cette nudité doit être couverte pour redonner au corps son charme, son sens, sa puissance et sa dignité et attribuer à la personne son rang social. La nudité est une perte d'identité, un déclassement, une marginalité. Le corps nu ne trouve son sens que dans la souffrance, la

⁹⁸ G. DUBY et M. PERROT, *op. cit.*, Chapitre I, Jacques Dalarun : *Regards de Clercs*, pages 34-35.

⁹⁹ *Ibid.*, Carla CASSAGRANDE : *La femme gardée*, page 105.

¹⁰⁰ *Ibid.*, Silvana VECCHIO, *La bonne épouse*, page 161.

pauvreté, la folie, la déviance, tout ce qui ne cadre plus avec les normes religieuses et sociales. Ce sont les parures, comme les vêtements, les accessoires, les bijoux et coiffes qui séduisent, qui choquent le sens religieux de la vertu, qui soulèvent l'indignation, qui condamnent celle qui les porte, qui font d'elle une noble, une charmeuse ou une corruptrice. Les parures sont considérées comme immorales. La vêtue joue un rôle très important dans l'enluminure comme dans la société et est également contrôlée par la religion. La hiérarchie du vêtement est omniprésente dans l'enluminure comme dans la société, elle distingue les classes, les rangs :

À la fin du Moyen Âge, le maintien de l'ordre social et le respect des hiérarchies établies ne sont pas de simples concepts abstraits. Ce sont des réalités omniprésentes, qui ont un impact quotidien sur le choix vestimentaire de chaque individu. Le vêtement est, en effet, un des éléments essentiels régissant les rapports humains de la seconde moitié du XV^e siècle. Il permet à l'individu qui le porte de s'intégrer en tant que tel dans une société donnée et participe, à ce titre, à un code permettant à celui-ci de revendiquer son appartenance à l'un ou l'autre des groupes composant ladite société¹⁰¹.

Il s'agit du respect de l'« état » de chacun, de règles strictes à observer. Christine de Pizan précise également que « tout raffinement vestimentaire qui dépasse les usages de son rang est à blâmer » en tant qu'ordre naturel des choses¹⁰². Marie de Rasse souligne que le respect de l'« état » de chacun rejoint les notions d'honneur et de décences, « [...] lesquelles sont fonction des individus composant une société. Elles sont définies, le plus souvent de manière tacite, par un ensemble de personnes qui exercent en même temps un contrôle social¹⁰³ ». Ce sont les femmes qui sont gardiennes de ces règles, obligation morale, précise De Rasse, et la notion d'« état » s'inscrit dans la définition de l'« honneur » qui relève d'un nombre de codes sociaux¹⁰⁴.

Le vêtement est également *genré*, il se sexualise vers le XIV^e siècle : « Le vêtement des femmes sert à séduire, celui des hommes, à affirmer une autorité¹⁰⁵. » Toutefois, comme susmentionné au chapitre II, la couleur du vêtement en dit long sur la personnalité du

¹⁰¹ Marie DE RASSE. *Histoire et Images Médiévales*, N° 30, *Les secrets de la mode féminine, Vêtements et société*, Thématique, août-septembre-octobre 2012, page 55.

¹⁰² *Loc. cit.*

¹⁰³ *Loc. cit.*

¹⁰⁴ *Loc. cit.*

¹⁰⁵ Didier LETT. *Hommes et femmes au Moyen Âge, Histoire du genre XIIe - XVe siècle*, Éditions Armand colin, Cursus Histoire, Paris 2013, page 71.

personnage, car les couleurs font partie du système vestimentaire bien structuré du Moyen Âge, mais la symbolique de la couleur grandement développée au cours du Moyen Âge s'estompe à l'époque gothique. Nous y reviendrons dans notre analyse de l'enluminure.

Marie De Rasse mentionne que c'est dans ce contexte que la noblesse développera un engouement pour une *enluminure didactique* respectant les « estats » de chacun¹⁰⁶. Effectivement, comme le précise De Rasse, ces miniatures représentant les « estats » deviendront populaires et seront, tout comme dans la littérature contemporaine, sujet de préoccupation « [...] d'une société qui juge vital de pouvoir identifier le statut social d'un individu au premier coup d'œil¹⁰⁷ ».

Odile Blanc, souligne qu'à la fin du Moyen Âge, la mode vestimentaire « [...] nous amène à interroger les manières dont les contemporains concevaient leur vêtement et le rapport que celui-ci entretenait avec leur corps¹⁰⁸ ». Odile Blanc précise que le vêtement féminin était moins audacieux que celui des hommes, lequel a exprimé à la fin du Moyen Âge *un nouveau rapport de l'homme à son corps* :

Cette contradiction entre un état des choses vu par un discours violemment antiféministe et des pratiques vestimentaires plutôt masculines n'est qu'apparente. Elle témoigne en réalité du poids de l'autorité des hommes dans cette société de la fin du Moyen Âge au sein de laquelle les femmes ne sont guère, à tout prendre, qu'un atout supplémentaire de « la mâle jubilation de soi ». Pour autant, la différence sexuelle n'en est pas moins inscrite au cœur des pratiques vestimentaires et rapportée aux femmes dont la responsabilité dans le péché originel est chose acquise¹⁰⁹.

¹⁰⁶ M. DE RASSE, *op. cit.*, page 55.

¹⁰⁷ *Loc. cit.*

¹⁰⁸ Odile BLANC, *Parades et parures, L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Éditions Gallimard, NRF, Collection Le temps des images, Torino, 1997, page 11.

¹⁰⁹ *Ibid.*, page 191.

3.2 Les canons de la beauté

Les critères de beauté sont exigeants. Ils n'ont pas évolué en faveur de la femme avec les siècles et ont été de tout temps encensés avec passion et bien davantage à notre époque moderne. Il est étonnant de constater qu'il y a peu de différence entre le Moyen Âge et notre époque moderne, même si environ six cents ans nous séparent de la fin du Moyen Âge. Ces critères médiévaux sont pris au sens littéral, les romans courtois en font une dilection, sorte de fanatisme qui ressemble de près aux représentations de la femme dans nos sociétés modernes. La femme idyllique est blonde aux yeux bleus, elle a la peau blanche comme la céruse, elle est mince et longiligne, à la fois belle et tentatrice, à l'image d'Ève, image ambivalente : on la fait belle comme Ève et on la condamne comme Ève. Une manipulation aisée qui domine dans l'enluminure et se retrouvera dans les livres de contes et nos médias modernes. Marie de France a chanté cette beauté enluminée :

Son corps était harmonieux, ses hanches bien dessinées, son cou plus blanc que la neige sur la branche; ses yeux brillaient dans son visage clair, où se détachaient sa belle bouche, son nez parfait, ses sourcils bruns, son beau front, ses cheveux bouclés et très blonds, un fil d'or à moins d'éclat que ses cheveux à la lumière du jour¹¹⁰.

Dans cette parure, la femme se distingue socialement comme une corruptrice et religieusement comme un ange déchu :

Regardez ses pieds : sa chaussure est si étroite qu'elle en est ridicule. Regardez sa taille : c'est pis encore. Elle serre ses entrailles avec une ceinture de soir d'or, d'argent... Levez les yeux vers sa tête : c'est là que se voient les insignes de l'enfer. Ce sont des cornes, ce sont des cheveux morts, ce sont des figures de diables [Circa 1273]¹¹¹.

La beauté, comme le précise Jean Verdon, est celle d'un corps jeune et qui n'est pas réel. « L'architecture du corps correspond au visage. La description de la beauté féminine n'a pas

¹¹⁰ Marie DE FRANCE. *Lanval, Lais de Marie de France*, Le Livre de Poche, Collection Lettres Gothiques, traduits, présentés et annotés par Laurence Harf-Lancner, Paris, 1990, page 163.

¹¹¹ Jean VERDON. *La femme au Moyen Âge*, Éditions Jean-Paul Gisserot, Luçon, 2006, page 18.

pour but de peindre la réalité; elle met en valeur les beautés que le sujet doit avoir pour provoquer les sentiments que le discours veut inspirer¹¹². » L'enluminure peint un portrait troublant de cette attente corporelle démesurée et aussi contradictoire, puisque l'on y représente à la fois cette beauté dans un cadre virginal encensé par l'Église et dans un répertoire de préjugés populaires, religieux, idéologiques, politiques et culturels :

Ce tableau de la beauté féminine dressé par les poètes ne peut exister pleinement. La femme est considérée à travers le prisme déformant du discours masculin. Mais comme elle souhaite répondre aux désirs de l'homme, elle emploie des artifices pour y parvenir¹¹³.

Le vêtement que la mode idolâtrera à la fin du Moyen Âge et qui transgressera les arrêts de l'Église et scandalisera par la richesse de ses parures et des verges de tissus aux riches coloris, deviendra la cause de la déchéance de la femme. Diane Owen Hughes soutient que le costume fut le symbole du péché, et que :

Si le costume représente, pour l'humanité entière, la conséquence et le signe du péché, il en est le symbole plus puissant encore pour celles qui sont faites à l'image d'Ève, dont la tentation et la chute originelle sont à la source du processus vestimentaire. [...] Bernardin de Sienne et ses disciples observants, qui prêchent au XV^e siècle, [...] voient dans le costume des femmes une des sources principales du déclin de la chrétienté¹¹⁴.

3.3 Le mariage

Le mariage est sacralisé, il est considéré comme le septième sacrement. Il permet la prolifération des hommes, laquelle est souscrite par Dieu. Il est administré par les futurs époux eux-mêmes jusqu'au XIV^e siècle, ensuite l'Église rend obligatoire une cérémonie de culte religieux. Pas toujours consentantes, les jeunes filles sont mariées dès leur nubilité, entre 13 et 15 ans. Elles ont un droit de refus, mais la pression familiale, les considérant comme un bien monnayable, une alliance pour la paix, l'obtention d'avantages politiques et économiques, les

¹¹² *Idem*, page 13.

¹¹³ *Ibid.*, page 14.

¹¹⁴ G. DUBY et M. PERROT, *op. cit.*, Diane OWEN HUGHES : *Les modes*, page 191-192.

oblige au respect de l'offre. L'enluminure nous présente les damoiselles dans une attitude soumise, timide, la tête inclinée, une main levée ou les mains croisées, respectivement le symbole de l'adhésion totale à l'autorité, la résignation, l'obéissance. La mariée est habituellement vêtue de rouge. L'enlumineur utilisera le rouge pour souligner la richesse de la mariée, car, comme nous l'avons mentionné, cette couleur est la plus brillante, la plus intense et la plus coûteuse. Pour l'occasion, elle représente le sang du Christ, la purification, le sang de la vie, l'amour, un lien indéfectible entre les époux et Dieu, mais aussi la perte de la virginité associée au rouge de la prostitution. On y retrouve également le vert accompagné du rouge, symbole de la jeunesse et de la fertilité. La femme sera épouse et mère sans manquements, elle tiendra maison et éduquera ses enfants selon l'enseignement du christianisme. La condition de la femme s'insère dans un cadre familial étroitement lié au mariage et à la reproduction, et où la demeure familiale est le lieu d'une morale rigoureuse. Il n'est pas étonnant que l'enluminure encense et diffuse cette image mariale stéréotypée si prisée par le clergé à la recherche de femmes vertueuses. Les images de la Vierge et de la femme enfantant ou accompagnée de ses enfants sont présentes dans l'enluminure.

La sexualité doit s'exercer dans le cadre conjugal selon des règles strictes fixées par l'Église. La femme est procréatrice, c'est là sa fonction première. La femme idéale est celle qui se fonde à l'image de la Vierge à l'enfant. Il est intéressant de constater que les illustrations en marge des textes nous livrent un tout autre message : déviance, adultère, plaisirs interdits, parodies. Certains enlumineurs ont un humour sarcastique, cynique, qui dépeint la réalité quotidienne, et ce, malgré les interdits religieux qui sont liés aux circonstances de temps et à la physiologie féminine. La Vierge, mère de toutes les femmes, est l'image parfaite de la femme qu'aucun homme ne peut craindre, puisqu'elle est sans érotisme, d'une puissante moralité. Les livres d'Heures lui consacrent un long chapitre. Toute femme noble qui se respecte possède un tel livre, parfois petit et en forme de cœur qu'elle peut porter à sa ceinture. La forme symbolique du cœur signifiant une évocation de la chair et du sang du cœur de l'orant qui s'ouvre à la prière. D'ailleurs, être représenté avec un manuscrit entre les mains, une Bible, un livre d'heures ou un psautier, offre davantage de crédit à l'image vertueuse de la femme.

3.4 Les moniales

La moniale est une femme libre. Fuir le mariage, la maternité, la dépendance, une sexualité martiale régie par l'Église, souvent non désirée et brutale, être donné comme oblat ou devenir moniale de plein gré, contrairement à la femme mariée, la moniale s'épanouit.

Comment les femmes peuvent-elles obtenir leur salut, alors qu'elles sont, dans les écrits des clercs, décrites comme des filles d'Ève, la responsable du péché originel? Marie, vierge et mère de Jésus, apparaît, certes, comme un modèle rédempteur. Cependant, elle demeure un horizon inaccessible, puisque mère et vierge! Entre ces deux modèles, la voie du salut n'est guère évidente. Les femmes ont le choix entre la vie matrimoniale (sous l'autorité de leur époux) et la vie religieuse (à l'abri de la clôture)¹¹⁵.

Certes, nous ne mettons pas de côté les laïques qui ont débattu sur la condition des femmes et menaient une existence particulièrement libre de certaines contraintes familiales et religieuses. Cependant, l'enluminure nous montre des moniales à l'étude des textes sacrés, de la musique et du chant, jouant d'un instrument de musique et composant des chants, pratiquant l'enluminure et la copie; la plupart des moniales proviennent de familles aisées et de la noblesse. Elles ont reçu une éducation, elles savent lire et écrire, leur érudition est pour certaines notoire. Elles ont un savoir et des biens qui leur permettent d'enrichir intellectuellement et matériellement leur communauté. Dans la réalité, bien qu'elles aient fait vœux de chasteté, de pauvreté et d'obéissance, leur communauté s'offre des permissions, tels que l'autorité et le pouvoir décisionnel dans la gestion des terres qu'elles apportent à titre de « dote » et l'organisation de leurs tâches quotidiennes, la gestion d'un monastère, des libertés revendiquées par le pouvoir de leur famille pour pratiquer la médecine et étudier les plantes, enseigner, évangéliser, voyager pour soigner ou transmettre leur savoir, bénir, guider les fidèles vers leur salut, influencer les seigneurs et l'Église, voire même un peu de coquetterie pour séduire, de déviances également, car nombreuses sont celles qui se sont faites moniales pour fuir les aléas d'un univers matrimonial non désiré, mais habituées à une vie fortunée et dont la

¹¹⁵ Claire LAMY. *Loin des yeux, près de Dieu, Le Moyen Âge libère la femme*, Historia Spécial, n° 17, mai-juin 2014, page 58.

jeunesse n'a pu s'épanouir. Situations que l'on retrouve dans les jeux de sens des *marginalia*, qui font d'elles des religieuses aux mœurs dissolues. Claire Lamy précise :

Des abus ont eu lieu dans le secret des cloîtres. Ces communautés féminines fermées fournissent un inépuisable réservoir à fantasmes pour une société masculine avide de scabreux. Pour preuve, les mises en scène de nombreux fabliaux, récits et miniatures marginales¹¹⁶.

3.5 Conclusion

Qu'en est-il de la réalité hors de l'image? Nous savons aujourd'hui que les historiens insistent sur la présence de la femme dans la société médiévale et cette présence n'est pas à négliger. Les femmes possédant un niveau d'instruction adéquat pouvaient pratiquer un métier, tenir une auberge ou posséder un commerce, gérer des terres en l'absence de leur époux, participé à des guerres, voire gouverner un royaume, mais il ne s'agissait pas de qualités ni de fonctions qui leur étaient propres, ces qualités étaient celles des hommes et pouvaient leur être retirées, et les femmes ont été présentes auprès des hommes dans les décisions, les documents juridiques l'attestent, mais tout cela dans une position subordonnée à celle de l'homme¹¹⁷.

En vérité, l'identité de la femme médiévale et la reconnaissance qui lui a été portée furent avant tout son statut d'épouse et sa présence quotidienne à la maison dans le cadre du mariage, la naissance et l'éducation de ses enfants, un mariage souvent fondé sur l'intérêt et qui n'avait de valeur que par ce lien. Chiara Frugoni nous dit que la femme est « [...] l'objet silencieux d'un don ou d'un échange entre son père et son prétendant¹¹⁸ ». Les vertus familiales de la femme mariée furent donc encensées par la société et le christianisme, et l'époux fut l'éducateur et le conservateur de ces vertus, car même à l'intérieur du mariage l'amour était condamné par l'Église. Il n'est donc pas étonnant que les représentations de la femme dans l'enluminure soient centrées sur le milieu familial, la naissance et les tâches s'y affèrent, car ce

¹¹⁶ *Idem*, page 65.

¹¹⁷ Chiara FRUGONI. *L'iconographie de la femme au cours des X^e-XII^e siècles*. In : Cahiers de civilisation médiévale. 20^e année (n^o 78-79), avril-septembre 1977, pages 177.

¹¹⁸ *Loc. cit.*

fut la place qui lui était conseillée ou imposée pour son salut, malgré son mouvement manifeste vers l'extérieur de son quotidien. Pour motiver cette particularité du rôle de la femme en tant que procréatrice, vectrice des générations, et justifier la relation religieuse homme-femme dans l'union du mariage, les enlumineurs utilisèrent l'image de la « Vierge à l'enfant » et l'adaptèrent aux siècles, jusqu'à la vêtir comme une noble femme à l'époque gothique, usage fréquent qui permet de transmettre les vertus de la Vierge à la femme noble ou bourgeoise ou de transformer une noble femme en Vierge. En ce qui concerne les vices et les dérives vers lesquels la femme pouvait avoir quelques penchants, voire la rendre responsable de l'infortune des hommes, l'enluminure le lui rappelait sans cesse par l'image de la tentation d'Ève et le péché originel. Laquelle tentation est souvent représentée par Satan sous la forme d'un hybride anthropomorphe : une femme dont le bas du corps est celui d'un serpent enroulé autour de l'arbre de la connaissance, et dont le haut du corps est dénudé, offrant une figue ou une pomme à Ève, selon le contexte (fig. 22). Cette représentation se retrouve également dans l'architecture sur les façades de certaines cathédrales, dont Notre-Dame de Paris, un bas-relief magnifique (fig. 23), à hauteur du regard pour mieux saisir l'impact d'un tel message.



Fig. 22
Miniatures en marge du texte



Fig. 23
Adam et Ève
Façade de la cathédrale Notre-Dame de Paris

Toutefois, la présence de la femme, même noble, avant l'époque gothique n'est pas abondante dans l'enluminure. Puisque l'iconographie des manuscrits fut avant tout religieux, Chiara Frugoni nous dit que « les individus ne pouvaient prétendre à être représentés que si, placés à un rang élevé dans la société ils avaient eu avec l'Église des rapports tels qu'ils puissent être figurés en tant que bienfaiteurs ou fondateurs¹¹⁹ ». C'est à l'époque gothique que la femme se dévoile dans l'enluminure sous la représentation de femmes pratiquant un métier. Sans doute la raison est-elle due à l'effort de la femme de sortir de son cadre familial et son désir d'acquérir des habiletés susceptibles de lui donner certaines capacités, certaines libertés et un pouvoir d'autonomie; ou l'enlumineur laïque était-il plus ouvert aux représentations de la réalité sociale? La femme fut figurée pratiquant divers métiers, de la fileuse de laine du début du Moyen Âge à la femme écrivaine, artiste ou commerçante joliment figurée dans l'enluminure gothique. Les représentations invitent la femme au respect de son devoir conjugal et religieux, lui rappelant son statut au sein de la famille par les miniatures religieuses, celles des livres d'Heures à la fin du Moyen Âge, ouvrages les plus utilisés à l'époque gothique, dans les représentations de la Nativité (procréation et enfantement), de sainte Anne avec Marie, de la Vierge avec l'Enfant Jésus; de sainte Élisabeth avec Jean (maternité, éducation des enfants); des scènes du Paradis terrestre (tentations et dérives). Frugoni souligne :

[...] exaltation de la maternité conçue de toute évidence comme le trait constitutif et essentiel de la personnalité des trois saintes dans la biographie de chacune; mais, par la triple et identique répétition, une valeur absolue nous est signifiée : la maternité est tellement liée à la femme qu'elle peut devenir son mérite sanctifiant¹²⁰.

En somme, c'est à l'époque gothique que la femme sera le plus imagée. Au bas Moyen Âge, la femme est très peu représentée dans l'enluminure, soit en train de filer, soit représentée par la Vierge et les saintes. Paul Rousset nous explique l'étude que Yves Lefèvre a consacrée à la femme au Moyen Âge dans la littérature : la littérature médiévale en langue vulgaire a été une véritable révolution psychologique quant à l'image de la femme, et les principaux promoteurs de ce changement furent, selon Yves Lefèvre, le troubadour et libertin Guillaume IX de

¹¹⁹ C. FRUGONI, *op. cit.*, pages 177.

¹²⁰ *Ibid.*, pages 179.

Poitiers (1071-1127), le troubadour aquitain de langue d'oc Jaufré Rudel (v. 1113-v. 1170) et le poète Chrétien de Troyes (v. 1135-v. 1191). Cette littérature a permis à la femme :

[d'] "entrer dans le Moyen Âge [...] avec une attitude au moins modeste et souvent humble", d'en sortir "auréolée de toute gloire". Cette révolution ne pouvait être enregistrée et célébrée que par la littérature et, subsidiairement, par l'art; l'une et l'autre ont largement contribué à favoriser et à répandre la nouvelle image de la femme¹²¹.

Paul Rousset précise que c'est la littérature en langue vulgaire, laquelle s'adressait aux nobles et à la bourgeoisie qui changea l'idée que se faisait l'homme laïque de la femme, et non la littérature latine, traditionnelle dans son jugement et son approche, et qui fut l'instrument de la pensée des clercs¹²². Laquelle littérature latine ne pouvait participer à cette révolution psychologique :

À ce propos, il [Yves Lefebvre] rappelle, en la poussant peut-être trop au noir, la peinture que les clercs et les moines faisaient de la femme représentée comme la séductrice par excellence; on peut penser que ces invectives et ces épithètes comportaient une bonne part de rhétorique et d'arguments apologétiques¹²³.

Ainsi, par la littérature en langue vulgaire, la femme a pu être reconnue comme assumant un rôle social et psychologique, en étant compagne de l'homme, son émule, sa dame, sa souveraine, comme le précise Rousset¹²⁴. Malgré cette vérité, la littérature en langue vulgaire conserve dans le langage iconographique les codes de la symbolique chrétienne pour figurer les vices et les vertus, ainsi que les représentations religieuses et sociales, desquelles l'iconographie romanesque de la femme n'a pas été entièrement libérée, et, bien entendu, ces représentations étaient moins évidentes sous le couvert de l'*amour courtois*. Cette présence est réelle et issue d'une longue éducation morale influencée, comme nous l'avons déjà mentionné, par les cultures et le patrimoine religieux qui ont façonné le Moyen Âge. De plus, comme le précise Rousset, les fabliaux n'ont pas participé à cette révolution de l'image de la femme. Ils la décrivent au

¹²¹ Paul ROUSSET. *Yves Lefèvre - La femme au Moyen Âge en France dans la vie littéraire et spirituelle dans « Histoire mondiale de la femme »*, Cahiers de civilisation médiévale, Année 1967, Volume 10, Numéro 30, page 487.

¹²² *Loc. cit.*

¹²³ *Loc. cit.*

¹²⁴ *Loc. cit.*

même titre que les clercs comme infidèle, vaniteuse et luxurieuse. L'œuvre de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung, le *Roman de la Rose*, écrit au XIII^e siècle, fait preuve d'antiféminisme¹²⁵ et met un trait assez large sur cette révolution. Bien que Christine de Pizan (1364-1430) ait fait une critique sévère du *Roman de la Rose* et de *La Cité de Dieu* de saint Augustin, ce premier débat concernant la condition de la femme prouve que les représentations de la femme à l'époque gothique dans littérature latine et laïque véhiculaient toujours une image stéréotypée ou idéalisée, socialement et religieusement écornée, sorte de chasse gardée par les religieux et laïques, face à une distribution intellectuelle et physique non équitable de l'espace social et religieux partagé par l'homme et la femme.



¹²⁵ P. ROUSSET, *op. cit.*, page 487.

CHAPITRE IV

L'ANALYSE ICONOGRAPHIQUE

« Étant donné le rôle que les images jouent dans les pratiques sociales et mentales de l'Occident, il est clair qu'on ne peut comprendre cette société sans une analyse de ses expériences de l'image et du champ visuel¹²⁶. »

Nous présentons dans ce chapitre une recherche sur l'analyse iconographique.

Chacune des images sélectionnées est analysée dans son entièreté. Cette étude nous permet de comprendre le fonctionnement visuel et intellectuel de l'enluminure et ses fonctions religieuses et sociales. Afin de limiter la recherche, nous n'avons pas étudié ces images en relation avec les textes qui les accompagnent ni en relation avec l'entièreté des textes des manuscrits dont elles sont extraites, ni leur classification, mais nous conservons leur lieu d'origine. Bien que Philippe Faure affirme qu'on ne peut fonder l'analyse iconographique sur des exemples isolés, « car les images se pensent entre elles » et qu'une image en particulier est « au moins liée à un espace ou à un objet¹²⁷ », car ce lien permet de mettre en valeur ce que Faure nomme les régularités narratives, les associations thématiques, les relations entre l'image et son lieu d'inscription, nous précisons que nous limitons le sujet de notre mémoire aux représentations religieuses et sociales et au langage iconographique, et ne faisons pas une étude de l'espace et des liens entre les images. Toutefois, Faure ajoute que malgré l'importance de comprendre l'image en rapport avec le texte (donné ou implicite), les images ont leur propre structure et leur propre fonctionnement « à travers la disposition des figures et les relations formelles ou symboliques qu'elles entretiennent entre elles¹²⁸. » Nous croyons que l'enluminure a été un *moyen scriptural* qui a permis, tout comme l'évolution de l'écriture, une transformation culturelle progressive des connaissances et des sociétés. L'écriture, sans conteste nécessaire à la

¹²⁶ Philippe FAURE. *Approche de l'image médiévale*, Maître de conférence en histoire du Moyen Âge à l'Université d'Orléans, Conférence lors de la journée APHG Centre, organisée à Bourges, conférence de Bourges, Bourges, 2000, page 6. <http://www.ac-orleans-tours.fr/hist-des-arts/boruges/faure.htm>

¹²⁷ *Ibid.*, page 6.

¹²⁸ *Ibid.*, pages 2-3.

société, n'aurait pas été suffisante à l'émergence d'une pensée théologique, sociale ou scientifique sans l'iconographie.

Toutefois, nous n'ignorons pas l'*objet*. Notre analyse porte sur des images isolées de leur texte, mais non de leur support. Nous sommes consciente que l'image au Moyen Âge doit être comprise comme *image-objet*, puisque l'œuvre visuelle médiévale n'est pas virtuelle, elle est en étroite relation avec son support, lequel lui donne sa valeur d'objet et son sens relationnel avec l'existence humaine. Jérôme Baschet précise : « Il n'y a pas, au Moyen Âge, d'image qui ne soit en même temps un objet ou, du moins, qui ne soit *attachée* à un objet, dont elle constitue le décor et dont elle accompagne l'usage¹²⁹. » Notre recherche tient compte de cette importance et nous comprenons que les représentations y seront plus révélatrices en ce qui concerne le manuscrit. Baschet souligne également que non seulement l'image est « inséparable de la matérialité de son support, mais aussi de son existence comme objet, agi et agissant, dans des lieux et des situations spécifiques, et impliqué dans la dynamique des rapports sociaux et des relations avec le monde surnaturel¹³⁰. » En étant objet, l'image médiévale prenait vie, s'intégrait à l'existence médiévale et devenait réelle, objet de culte, partie intégrante de l'action humaine. L'image pouvait être, entre autres, ingurgitée dans l'espoir d'une guérison; ornée; vêtue; portée comme insigne en pèlerinage; embrassée en guise de respect, de vénération ou de reconnaissance; frappée pour exprimer le sentiment de violence de son message; grattée ou entièrement effacée pour éliminer toute trace insupportable de la cruauté ou de la souffrance d'un personnage; voire susceptible d'offrir des indulgences et la rémission des péchés. L'image médiévale n'était donc pas une simple œuvre artistique de représentation (de la réalité extérieure) – bien que la notion *œuvre d'art* et *artiste* n'existait pas au Moyen Âge –, mais elle était un lien étroit entre la pensée et l'agir humains, le divin et la société. Faure affirme que l'historien est aujourd'hui convaincu que l'étude iconographique apporte une contribution déterminante à l'étude des sociétés¹³¹.

¹²⁹ Jérôme BASCHET. *L'iconographie médiévale*, Éditions Gallimard, Collection Folio Histoire Inédit, Saint-Amand, 2008, page 33.

¹³⁰ *Ibid.*, page 33 à 34.

¹³¹ P. FAURE, *op. cit.*, page 6.

Nous tenons à préciser que l'iconographie médiévale ne fut pas la *Bible des illettrés*. Nous ne tenons pas compte de cette expression et de sa portée dans notre mémoire, laquelle expression d'ailleurs a été considérée à tort d'origine médiévale et fautivement attribuée au pape Grégoire le Grand. Cependant, ce dernier a énoncé dans sa lettre à l'évêque Sérénius de Marseille : « ce qu'est l'écriture pour ceux qui savent lire, l'image est pour ceux qui ne savent pas lire mais qui la regardent parce que, dans l'image, les non-instruits voient le modèle de ce qu'ils doivent reproduire dans leur vie. Ceux qui ne savent pas lire les lettres lisent l'image, d'où le fait, surtout pour les païens, que l'image prend la place de la lecture¹³² ». Nous devons donc faire une lecture de l'image médiévale et non une observation ou critique au sens artistique. Selon Faure, la culture des images est différente entre l'Occident latin et l'empire byzantin, ainsi que le monde oriental de culture grecque :

« [...] Contrairement à Byzance, l'Occident n'a pas connu de “ querelle des images ” et de poussée iconoclaste; ses rythmes de développement sont donc différents. Il en va de même pour le répertoire des formes, des supports et des thèmes, beaucoup plus diversifié qu'en Orient, où le règlement de la querelle des images au IX^e siècle s'est traduit par une plus grande fixité des formes, des supports, des techniques et des formules iconographiques¹³³. »

Au Moyen Âge, l'image était un enseignement doctrinal, un message destiné aux clercs et laïcs et, comme le souligne Baschet, « ce qu'il faut savoir, croire et faire¹³⁴ ». Georges Duby souligne que l'image devient un sacrement, un moyen de liaison entre le divin et l'être humain¹³⁵. Nous croyons que cette notion rendait l'image plus active chez ceux qui savaient lire et que les représentations offertes par l'enluminure prenaient une double valeur idéologique pour le lecteur de manuscrits. Il serait toutefois réducteur de considérer les images comme de simple reproductibles de la doctrine et de la culture des clercs, car elles possèdent bien, comme le précise Baschet, « une diversité foisonnante, une prodigieuse inventivité figurative¹³⁶. » De plus, les enlumineurs et commanditaires ne furent pas tous des clercs, et il est intéressant de

¹³² Stéphane BIGHAM. *Les images chrétiennes, Textes historiques sur les images chrétiennes de Constantin le Grand jusqu'à la période posticonoclaste (313-900), Lettres à Sérénius de Marseille (juillet 599 et octobre 600), Lettre 11.10*, Éditions Médiaspaul, Montréal, 2010, page 88.

¹³³ P. FAURE, *op. cit.*, page 2.

¹³⁴ Jérôme BASCHET. *L'iconographie médiévale*, Éditions Gallimard, Collection Folio Histoire Inédit, Saint-Amand, 2008, page 27.

¹³⁵ Georges DUBY. *Art et société au Moyen Âge*, Éditions du Seuil, Points Histoire, Manecourt, 1997, page 17.

¹³⁶ J. BASCHET, *op. cit.*, page 9.

constater que même dans l'image profane nous retrouvons l'empreinte religieuse, bien représentée, par exemple, par les *drôleries* et *babouineries* dans les marges des manuscrits (*marginalia*).

Au XV^e siècle, les enlumineurs laïcs représentaient la vie religieuse, mais selon des images intérieures issues de la Parole et de la méditation bibliques, contrairement aux religieux qui représentaient la pratique religieuse et le culte des saints¹³⁷.

Comme mentionné précédemment, l'enluminure médiévale présente, entre autres, de nombreux éléments animés et inanimés, des figures géométriques, des lacis d'éléments végétaux, des éléments non figuratifs, ce qui constitue la dimension ornementale. Ces éléments, qu'il s'agisse de filets, de grènetis, de rinceaux, de nœuds d'entrelacs, d'arcs architecturaux, d'ameublement, de tapisseries, d'un prolongement marginal, sont fondamentaux à la compréhension de l'image et font partie des codes et de la symbolique. L'enluminure médiévale est différente des œuvres de la Renaissance. Philippe Faure spécifie que la figure et le fond d'une miniature se construisent par superposition et non en perspective, de l'arrière de l'image vers l'avant sur la surface d'inscription, et ce, pour obtenir une « épaisseur » et un « feuilletage des plans »¹³⁸. Le premier plan étant celui du fond (tapisserie, éléments inanimés, architecture sans perspective) et le second plan celui devant (personnages). Les figures hiérarchisées prennent place sur une surface à fond d'or (premier plan), de couleur, parfois de tapisserie peinte, et y sont réparties selon leur taille, leur place, l'alternance de leurs couleurs, leur degré d'immobilité sur ladite surface d'inscription¹³⁹. Ces plans ne respectent pas toujours la perspective et donnent aux éléments inanimés un angle selon leur importance et leur signification, c'est-à-dire que les enlumineurs et peintres d'histoires ne peignaient pas nécessairement les images avec réalisme, mais se conformaient aux codes et à la symbolique et, comme le soutient Faure, « il s'agissait de présenter l'absent ou l'invisible plutôt que de le représenter¹⁴⁰. » La mesure de l'esthétique n'était pas fondamentale comme dans l'art de la

¹³⁷ Philippe FAURE. *Approche de l'image médiévale*, Maître de conférence en histoire du Moyen Âge à l'Université d'Orléans, Conférence lors de la journée APHG Centre, organisée à Bourges, page 6. <http://www.ac-orleans-tours.fr/hist-des-arts/boruges/faure.htm>

¹³⁸ *Ibid.*, page 2.

¹³⁹ *Loc. cit.*

¹⁴⁰ *Loc. cit.*

Renaissance et à l'époque classique. À la fin du Moyen Âge, le *feuilletage des plans* change : il sera lu de l'avant vers l'arrière (aussi interprété *du premier plan au dernier plan*) dû en cela à l'utilisation de la perspective.

C'est pourquoi le langage iconographique médiéval devient plus important que l'esthétique de la perspective et la construction artistique de l'image. Il était plus important de peindre une figure ou un élément du décor de façon à le mettre en évidence pour capter l'attention du lecteur sur sa signification, en ne tenant pas compte des règles de composition géométriques, de la règle de la porte d'harmonie, des lignes de force et de la règle du nombre d'or qui ont favorisé l'art de la Renaissance et de l'époque classique, et les périodes artistiques qui ont suivi, pour donner un équilibre à l'image. Bien que les premières enluminures contiennent des éléments empruntés, entre autres, à l'art celtique, anglo-saxon, grec et romain, les codes symboliques priment sur l'harmonie d'une perspective.

Ainsi, nous précisons que l'enluminure médiévale n'a pas été pratiquée avec la conception que nous avons de « l'art » depuis la Renaissance et de l'invention de la peinture sur toile (tableau). Ces images médiévales étaient « essentiellement liées à des conceptions et à des pratiques culturelles et rituelles¹⁴¹ », intellectuelles et académiques, et ne furent pas pensées en tant qu'objets d'art, dont la production artistique, les fonctions et les usages sont ceux de la Renaissance. Si pour notre société moderne l'enluminure fait partie de la pratique des arts picturaux et peut être pour certains enlumineurs et collectionneurs contemporains un plaisir purement esthétique, pour le Moyen Âge l'enluminure était spécifiquement fonctionnelle¹⁴². Nous précisons de nouveau que l'enluminure n'était pas considérée comme un art pictural, mais bien comme un langage iconographique structuré, éloquent et allusif, ayant une dynamique et une interaction entre la pensée du créateur et le récepteur. L'individu faisait une lecture de l'image, laquelle avait pour but d'élever l'âme du fidèle à un état spirituel, de lui permettre d'avoir accès à l'invisible (réf. Ch. II). Toutefois, selon Baschet, cela n'élimine pas le fait que nous retrouvons dans l'image « un savoir-faire pratiqué à des degrés variables, et une valeur esthétique qui contribue à conférer à l'objet la puissance qui le rend efficace », ce qui fait qu'il

¹⁴¹ P. FAURE, *op. cit.*, page 1.

¹⁴² G. DUBY, *op. cit.*, *Art et société au Moyen Âge*, page 7.

y a en elle de l'art¹⁴³. Nous croyons que ce dernier raisonnement concernant *l'art* peut procéder de la conception moderne que les historiens ont de l'art, alors que les hommes médiévaux n'y voyaient pas nécessairement cette forme d'esthétique, mais plutôt, comme l'écrivit Grégoire le Grand : « le modèle de ce qu'ils doivent reproduire dans leur vie¹⁴⁴ » et une manière exceptionnelle et lumineuse d'exprimer leur foi et d'accéder à l'invisible.

Le manuscrit enluminé entier était considéré comme un bien très précieux, car il contenait dans toute sa richesse matérielle les saintes Écritures. Il était prisé en tant qu'objet luxueux, écrin d'or, porteur des représentations du sacré et de l'enseignement religieux, images didactiques du Salut, aussi d'un savoir diversifié inestimable réservé à l'élite, et jalousement et fièrement protégé.

Par voie de conséquence, notre grille d'analyse iconographique ne sert ni à classer ni à conceptualiser, lesquels sont le propre de la critique d'art. Elle ne tient pas compte du rapport texte-image, mais contrairement à l'analyse iconographique moderne, elle doit tenir compte des codes iconographiques établis par le christianisme au Moyen Âge et la société médiévale. Ainsi, cette grille, bien que fondée sur l'expertise de certains spécialistes de l'iconographie moderne, ne se veut pas une analyse classique de la peinture, son but est de permettre une *déconstruction* de l'enluminure et un décryptage des éléments (implicite et explicite, du signifiant et du signifié) relativement aux représentations religieuses et sociales médiévales. Elle n'est donc pas pluridisciplinaire.

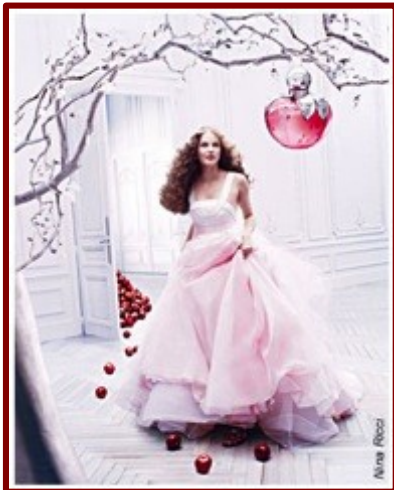
Nous reconnaissons également qu'il peut y avoir dans l'image médiévale des ambiguïtés ou des ambivalences – qui ne sont pas exclues des peintures en marge des textes –, mais comme le souligne Faure, cela a permis aux enlumineurs de mettre en œuvre des aspects importants de la pensée médiévale. Certains de ces aspects sont *les liens typologiques qui unissent l'Ancien Testament et le Nouveau Testament* ou *la stratification des lectures de l'Écriture* (littérale ou

¹⁴³ Jérôme BASCHET. 5 L'image, Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, Actes du 6^e « International Workshop on Médiéval Societies », Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992), sous la direction de Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt, Éditions Le Léopard D'or, Paris, 1996, page 11.

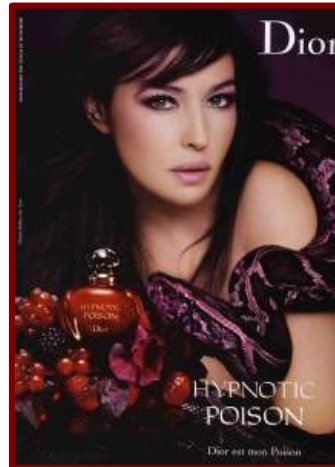
¹⁴⁴ S. BIGHAM, *op. cit.*, page 88.

allégorique). À ces ambivalences, s'ajoute « un jeu subtil sur les paradoxes du christianisme, en premier lieu sur la jonction de l'humain et du divin¹⁴⁵. »

Soulignons que selon François Garnier le langage iconographique comprend deux réalités. La première concerne l'utilisation par un imagier des procédés permettant d'exprimer des sentiments et des idées, ou pour illustrer un récit (une histoire ou une allégorie pour l'enluminure), et dont chaque élément du décor, les signes et figures et les artifices de la technique sont considérés comme un moyen d'expression d'une idée. La deuxième concerne l'utilisation constante et universelle, en conservant la même signification, du regroupement des signes et des rapports entre les signes pour tout sujet représenté par l'enlumineur, quel que soit le style qu'il aura utilisé¹⁴⁶. Les lecteurs comprenaient ce jeu de sens, car l'enluminure possède une symbolique religieuse, sociale et culturelle qu'un grand nombre de personnes averties savaient décoder et dont certains codes subsistent encore aujourd'hui, comme dans les publicités contemporaines présentées ci-dessous.



Parfum Nina Ricci



Hypnotic Poison
Parfum de Christian Dior



Angela Simmons for Peta

¹⁴⁵ P. FAURE, *op. cit.*, page 10.

¹⁴⁶ François GARNIER. *Le Langage de l'image au Moyen Âge, Signification et Symbolique*, Édition Le Léopard d'or, Tours, 1995, page 9.

Toutefois, la compréhension de l'image médiévale ne peut être dissociée de la connaissance du langage iconographique, lequel langage fut utilisé jusqu'à nos jours. Pour que nous soyons objective dans notre recherche, il est donc essentiel d'interpréter l'image en fonction de ses particularités propres et indépendamment du texte. François Garnier précise :

La connaissance du langage est intéressante en elle-même. Elle instruit sur les comportements des hommes dans une de leurs activités les plus élevées, la création artistique. Elle éclaire la fonction de l'image dans la vie de l'élite intellectuelle comme dans celle du peuple illettré. Une certaine maîtrise de la syntaxe devrait conduire à une compréhension approfondie des représentations¹⁴⁷.

Enfin, nous souhaitons apporter une précision importante sur le présent mémoire. Pour cela, nous citons le point VII du *Principe du travail* du Père Philippe-Martin Hubert (1908-1976) :

« [...] le sens d'une image étant fondamentalement une intention, c'est-à-dire un acte intérieur de l'auteur (et de chaque spectateur), on ne peut en fournir une démonstration absolue; encore qu'on soit là pour en recouper l'orientation par le plus grand nombre d'itinéraires possibles. Il ne saurait donc y avoir de conclusion sans modestie et réserves¹⁴⁸.

Dans le chapitre suivant, nous analysons six miniatures et enluminures pour en extraire les représentations religieuses et sociales de la femme médiévale en tenant compte de ce que nous avons objectivé dans les chapitres précédents.



¹⁴⁷ F. GARNIER, *op. cit.*, page 11.

¹⁴⁸ Gaston DUCHET-SUCHAUX. *Iconographie médiévale, Image, texte, contexte*, CNRS Éditions, St-Just-La-Pendue, 2002, page 9. Le Père Philippe-Martin Hubert, de l'ordre des Frères Prêcheurs, a été Président de la *Société des études latines* en 1963-1964. Administrateur de la *Société thomiste*, il suscite en 1960 les *Colloques amicaux d'humanisme médiéval*. En juin 1972, sur une suggestion de M. Jean Glénisson, il inaugure des colloques spéciaux d'iconographie, sous le nom de « groupe des Ymagiers ». (Texte cité du présent ouvrage).

CHAPITRE V

GRILLE D'ANALYSE ICONOGRAPHIQUE

« Les images ont trop longtemps été considérées en effet comme simples illustrations par les historiens, c'est-à-dire comme agrément qui venait corroborer l'écrit, en leur déniaient toute qualité de source à part entière. »¹⁴⁹

Comme nous l'avons mentionné plus haut, cette grille d'analyse n'est pas sans réserve et se limite à la sélection de six enluminures de la période gothique dans le seul but de valider notre recherche. Il s'agit de démontrer brièvement l'existence d'un système de codes iconographiques qui donne un sens par sa logique, un sens qui produit les représentations. En utilisant l'expertise de médiévistes, d'historiens de l'art et de spécialistes dans l'analyse des images et des représentations, ainsi que notre expérience personnelle dans le domaine de l'enluminure médiévale, nous avons créé une grille d'analyse qui respecte l'entité médiévale et fournit un complément à notre recherche.

Pour l'analyse des enluminures sélectionnées, nous présentons dans les pages suivantes notre grille d'analyse, ainsi que les auteurs dont nous avons retenu l'expertise pour la conception de cette grille.

¹⁴⁹ Laurent GERVEREAU. *Voir, comprendre, analyser les images*, Collection Grands repères, Éditions La Découverte, Saint-Amand-Montrond, 2009, page 30.

DETAILS DE LA GRILLE D'ANALYSE

Pour clarifier notre grille d'analyse, nous présentons dans le tableau ci-dessous une explication de chacun des trois thèmes. Notre numérotation est en continu afin de préserver une suite logique à l'analyse. Il s'agit de trois thèmes principaux et de cinq points déterminants.

GRILLE D'ANALYSE ICONOGRAPHIQUE	
THÈME I : NARRATION ET THÉMATIQUE	
1. DESCRIPTION	
1.1 Notice <i>Les notices utilisées dans cette grille d'analyse sont celles qui proviennent des bibliothèques mentionnées pour chacune des images analysées.</i>	Éléments codicologiques du manuscrit et des enluminures : a) Bibliothèque d'appartenance; b) Cote actuelle (la ville d'appartenance, le numéro du manuscrit et le numéro du folio).
1.2 Titre de l'ouvrage	Il s'agit du titre indiqué dans la notice de la bibliothèque concernée.
1.3 Date de production	Nous inscrivons la datation en chiffres romains ou en chiffres arabes selon la notice de la bibliothèque d'où provient l'enluminure que nous avons sélectionnée. Il s'agit de la date précise si le manuscrit est daté, s'il n'est pas daté, nous inscrivons le siècle.
1.4 Support	Matériau servant de support à l'enluminure.
1.5 Technique	Miniature, lettre historiée, peintures en marge (<i>marginalia</i>).
1.6 Enlumineur ou auteur	Nom du maître enlumineur ou de l'auteur de l'ouvrage, si disponible.

Détails de la grille d'analyse (suite)

GRILLE D'ANALYSE ICONOGRAPHIQUE (SUITE)	
THÈME I : NARRATION ET THÉMATIQUE (suite)	
2. HIERARCHISATION DE L'ESPACE ET DES FIGURES, FEUILLETAGE DES PLANS.	
<p>2.1 Figuration de l'espace – Plans, thématique d'ensemble, concept conventionnel ou non conventionnel</p> <p><i>Conventionnel : ce qui respecte les conventions sociales ou religieuses : classique, consacré, convenu, fictif, formaliste et stéréotypé.</i></p>	<p>Plans : feuilletage des plans, comme mentionné au chapitre IV et selon l'expertise de Laurent Gervereau et de Michel Pastoueau ;</p> <p>Thématique d'ensemble : sujet, idée, proposition;</p> <p>Concept conventionnel ou non conventionnel : s'agit-il d'un concept représentatif de la période gothique mentionnée et considéré comme conventionnel? Selon le concept de François Garnier.</p>
<p>2.2 Éléments animés et inanimés</p>	<p>Description des éléments animés et inanimés selon le résultat de notre recherche au chapitre II.</p>
3. LANGAGE ICONOGRAPHIQUE : INTERPRETATION DE L'IMAGE.	
<p>3.1 Couleurs, codes, symbolique</p>	<p>Signification de la symbolique des couleurs et des éléments, le cas échéant, selon l'expertise de Michel Pastoueau et de Jean Wirth, et le résultat de notre recherche au chapitre II, et la poursuite de notre recherche de l'analyse iconographique dans le présent chapitre.</p>
<p>3.2 Corps et gestuelles</p>	<p>Signification des gestes des personnages et de leurs posture et taille, selon l'expertise de François Garnier en particulier et autres spécialistes, le cas échéant.</p>
<p>3.3 Physiognomie</p>	<p>L'analyse de l'expression des visages est importante, car elle appuie la gestuelle et l'expression du corps. Selon l'expertise de François Garnier.</p>

Détails de la grille d'analyse (suite)

GRILLE D'ANALYSE ICONOGRAPHIQUE (SUITE)	
THÈME I : NARRATION ET THÉMATIQUE (suite)	
3. LANGAGE ICONOGRAPHIQUE : INTERPRETATION DE L'IMAGE (SUITE)	
3.4 Vêtue	Description de la vêtue et de la symbolique de leur couleur, selon l'expertise de Michel Pastoureau et le résultat de notre recherche au chapitre II, et la poursuite de notre recherche de l'analyse iconographique dans le présent chapitre.
3.5 Personnages secondaires	Interaction et signification des personnages secondaires et hiérarchisation, selon l'expertise de Philippe Faure et de François Garnier.
THÈME II : DISCOURS – CORRÉLATIONS	
4. VALEUR DIDACTIQUE ET NARRATIVE DE L'IMAGE	
4.1 Discours moral	Traduction figurative de la pensée chrétienne et sociale, fondements religieux et/ou social (péchés, peines eschatologiques, vices ou vertus, etc.) relativement aux représentations de la femme dans l'enluminure analysée, selon notre recherche et en considération de l'expertise d'Olivier Boulnois, et des autres ouvrages cités dans l'analyse.
THÈME III : RÉSULTANTE	
5. REPRESENTATIONS RELIGIEUSES ET SOCIALES	
5.1 Analyse pertinente, sens de l'image	Justification de notre analyse après <i>déconstruction</i> de l'enluminure (miniature, initiale ou peintures en marge) : représentations religieuses et sociales de la femme médiévale. Selon l'expertise de Pierre Mannoni et en tenant compte de notre recherche.

CONCEPTION DE LA GRILLE D'ANALYSE

« La traduction d'une image en langage verbal intelligible ne se fait pas à coup de dictionnaires !¹⁵⁰ »

Nous avons constitué notre grille d'analyse à partir des thèmes principaux concernant l'étude de l'iconographie. Les ouvrages consultés, dont l'expertise des auteurs a inspiré l'élaboration de notre grille d'analyse, par souci de rigueur et de valeur, sont ceux de Jean Wirth¹⁵¹ ; François Garnier¹⁵² ; Michel Pastoureau¹⁵³ ; Olivier Boulnois¹⁵⁴ ; Laurent Gervereau¹⁵⁵ ; Philippe Faure¹⁵⁶ et Pierre Mannoni¹⁵⁷.

Nous présentons ci-dessous pour chacun des auteurs et de leur ouvrage l'expertise que nous avons retenue pour la conception de la grille d'analyse. Nous précisons à nouveau qu'il n'existe aucune grille d'analyse dans la documentation en ce qui concerne l'étude de l'enluminure médiévale et c'est la raison pour laquelle la conception d'une grille selon l'expertise des auteurs susmentionnés nous est apparue utile pour le sujet de notre mémoire.

¹⁵⁰ François GARNIER. *Le Langage de l'image au Moyen Âge, Grammaire des gestes*, Édition Le Léopard d'or, Le Poiré-sur-Vie (Vendée), 2003, page 22.

¹⁵¹ Jean WIRTH. *L'image médiévale : naissance et développement VI^e - XV^e siècles*, Éditions Méridiens Klincksieck, Paris, 1989, 395 pages.

¹⁵² François GARNIER. *Le Langage de l'image au Moyen Âge, Signification et Symbolique*, Édition Le Léopard d'or, Tours, 1995, 179 pages. Ainsi que *Le Langage de l'image au Moyen Âge II, Grammaire des gestes*, Édition Le Léopard d'or, Le Poiré-sur-Vie (Vendée), 2003, 423 pages.

¹⁵³ Michel PASTOUREAU. *Une histoire symbolique du Moyen Âge Occidental*, Éditions du Seuil, Lonrai, 2004, 449 pages.

¹⁵⁴ Olivier BOULNOIS. *Au-delà de l'image : Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V^e et XVI^e siècles*, Éditions du Seuil, Paris, 2008, 496 pages.

¹⁵⁵ Laurent GERVEREAU. *Voir, comprendre, analyser les images*, Collection Grands repères, Éditions La Découverte, Saint-Amand-Montrond, 2009, 198 pages.

¹⁵⁶ Philippe FAURE. *Approche de l'image médiévale*, Maître de conférence en histoire du Moyen Âge à l'Université d'Orléans, Conférence lors de la journée APHG Centre, organisée à Bourges, conférence de Bourges, Bourges, 2000, 15 pages. <http://www.ac-orleans-tours.fr/hist-des-arts/boruges/faure.htm>

¹⁵⁷ Pierre MANNONI. *Les représentations sociales*, Collection Que sais-je?, Presses universitaires de France, mai 2010, France, 127 pages.

Jean Wirth

L'image médiévale : Naissance et développements (VI^e– XV^e siècle)

Jean Wirth est historien de l'art et archiviste paléographe. Son ouvrage porte sur l'étude de l'évolution de la genèse et les caractères généraux de l'image médiévale et de son fonctionnement à l'intérieur de la société¹⁵⁸. Wirth précise que « [...] l'image est un phénomène logique et son organisation dépend étroitement du système logique en usage¹⁵⁹. » L'expertise de Wirth nous a été précieuse quant à la compréhension de la nature de l'image médiévale et des représentations, et utile à l'élaboration de notre grille d'analyse relativement aux codes et à la symbolique utilisés dans l'image. Bien que Wirth fasse référence dans son ouvrage aux systèmes d'Erwin Panofsky et de Ferdinand de Saussure, c'est de l'expertise de Charles Sanders Peirce et Ludwig Wittgenstein qu'il s'inspire particulièrement quant à sa conception de l'image médiévale (les fondements de l'univers logique médiéval), et précise qu'ils édifient leur théorie du signe sur la même base. Wirth explique ainsi la théorie de l'image de Peirce :

Il s'agit d'objets-signes qui possèdent des qualités mimétiques, mais Peirce ajoute aussitôt que toute image matérielle, une peinture par exemple, est largement conventionnelle dans son rôle de représentation. Au lieu de nier le caractère conventionnel de l'image, il [Peirce] le distingue donc de la qualité mimétique¹⁶⁰.

Il explique ainsi la théorie de Wittgenstein sur les représentations :

L'image est donc un assemblage d'éléments qui correspondent à des objets de la réalité (2.13) et les remplacent (*vertreten*) dans l'image (2.131). Il se trouve que ces éléments entretiennent entre eux des rapports, de la même manière que les choses (ce qui n'est pas étonnant, puisque l'image est elle-même un fait). Les images ont donc ceci en commun avec la réalité d'avoir une structure (2.15). Il est ainsi possible qu'une image et une réalité aient la même structure. Cette possibilité est appelée par Wittgenstein la forme de la représentation (*Form der Abbildung*).

2.151 La forme de la représentation est la possibilité que les choses se comportent les unes par rapport aux autres comme les éléments de l'image¹⁶¹.

¹⁵⁸ J. WIRTH, *op. cit.*, page 7.

¹⁵⁹ *Loc. cit.*

¹⁶⁰ *Ibid.*, page 27.

¹⁶¹ *Ibid.*, page 30.

Selon Wirth le Moyen Âge interprétait le monde comme un système symbolique¹⁶², l'image n'en était pas exclue.

François Garnier

Le langage de l'image au Moyen Âge : Signification et Symbolique

Le langage de l'image au Moyen Âge II : Grammaire des gestes

François Garnier est historien d'art, spécialiste de l'iconographie médiévale. Dans ses deux ouvrages, il traite, entre autres, du langage iconographique, du caractère symbolique des signes et des concepts conventionnels ou non conventionnels. Selon Garnier, le langage iconographique recouvre deux réalités : 1) la première réalité concerne les techniques qu'un artiste (comme l'enlumineur) utilise pour exprimer des sentiments, des idées et illustrer un récit, considérant que chaque forme a valeur de signe (personnages figurés, organisation du décor, artifice de la technique); et la deuxième réalité doit tenir compte de l'ensemble des signes et des rapports entre les signes « utilisés de façon constante et universelle avec la même signification, quels que soient le sujet représenté et le style propre de l'imagier.¹⁶³ » Garnier précise que le langage des imagiers est riche de significations grâce au caractère symbolique des signes. Ce langage ou vocabulaire est composé de signes naturels, c'est-à-dire de représentations figurées du réel perçu par l'enlumineur, et de signes conventionnels symboliques, à savoir lorsqu'une signification associée s'ajoute à la représentation du réel¹⁶⁴. Garnier souligne, comme le sémiologue, l'importance du *signifiant* et du *signifié* dans l'étude de l'iconographie :

Un langage naît, vit et meurt, comme tous les faits de civilisation. Mais il n'apparaît pas spontanément, sans père ni mère. Fruit d'un temps et d'un milieu, il se développe sur des fonds traditionnels dont il se nourrit, tantôt reprenant les signes sans les modifier, tantôt métamorphosant le signifiant et le signifié. Les recherches sur la filiation des images éclairent les origines, les formations, les croissances et les disparitions. Elles intéressent la vie des arts dans son ensemble et concernent directement tous les problèmes que pose le langage iconographique¹⁶⁵.

¹⁶² J. WIRTH, *op. cit.*, page 33.

¹⁶³ F. GARNIER, *op. cit.*, *Le Langage de l'image au Moyen Âge, Signification et Symbolique*, page 9.

¹⁶⁴ *Ibid.*, page 13.

¹⁶⁵ *Ibid.*, page 17.

Pour notre grille d'analyse, nous avons retenu son expertise et son analyse du langage iconographique (codes et symbolique), ainsi que les concepts conventionnels et non conventionnels. Ses ouvrages ont été une référence précieuse.

Michel Pastoreau
Une histoire symbolique du Moyen Âge

Michel Pastoreau est historien. Dans son ouvrage, il explique l'importance de la symbolique dans la culture médiévale, considérant que le symbole, qui ne doit pas être utilisé comme une *notion vague* à des fins littéraires racoleuses et ésotérisantes, doit conserver son importance réelle dans l'analyse, entre autres, de l'image médiévale. Il précise que le symbole « [...] s'exprime par de multiples vecteurs, se situe à différents niveaux de sens, et concerne tous les domaines de la vie intellectuelle, sociale, morale et religieuse¹⁶⁶. » Nous avons retenu son explication de la construction symbolique médiévale en tenant compte de considérer les relations des éléments entre eux, et ce, pour une plus riche signification de la symbolique¹⁶⁷. Nous avons retenu son expertise de la symbolique des couleurs en considération du fait que :

C'est la société qui « fait » la couleur, qui lui donne ses définitions et son sens, qui construit ses codes et ses valeurs, qui organise ses pratiques et détermine ses enjeux. Ce n'est pas l'artiste ou le savant ; ce n'est pas non plus l'appareil biologique ou le spectacle de la nature. Les problèmes de la couleur sont d'abord et toujours des problèmes sociaux, parce que l'homme ne vit pas seul, mais en société¹⁶⁸.

Ainsi, nous avons retenu pour notre analyse son expertise de la symbolique des éléments et des couleurs selon la culture médiévale.

¹⁶⁶ M. PASTOUREAU, *op. cit.*, page 12-13.

¹⁶⁷ *Ibid.*, page 23.

¹⁶⁸ *Ibid.*, page 122.

Olivier Boulnois

Au-delà de l'image : Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V^e – XVI^e siècle

Olivier Boulnois est spécialiste de la philosophie médiévale et directeur d'études à l'École pratique des hautes études. Son ouvrage traite des théories de l'image sur une période s'étendant d'Augustin à la Renaissance. Boulnois nous offre une perspective philosophique de l'image, il soutient que le Moyen Âge :

[...] ne recherche nullement le plaisir esthétique, mais la connaissance de la vérité. Plus fondamental que les catégories de l'art, des formes de l'image et de l'esthétique, est l'espace où s'ouvrent ces catégories, le discours où elles se nouent, la structure qui les abrite¹⁶⁹.

Souhaitant franchir les limites de l'iconographie et de l'argumentation conceptuelle, Boulnois nous offre une autre dimension de l'analyse de l'image.

Nous avons retenu pour notre analyse ses concepts de l'image médiévale et son expertise de l'image en tant que « valeur didactique (*instructio*) » et « valeur narrative », ainsi que son expertise sur les représentations qu'offre l'image, puisque « l'image possède une valeur éthique; elle fournit un modèle à imiter, elle sert donc de mémoire du passé et de modèle du futur¹⁷⁰. »

Laurent Gervereau

Voir, comprendre, analyser les images

Laurent Gervereau est spécialiste de l'analyse des images. Dans son ouvrage, il fait référence aux historiens (pour la datation, le lien entre les images, le contexte, la topographie) et les historiens de l'art (pour le style, la composition, la technique, les matériaux, la couleur et le lien entre les images) tels que Francis Haskell, Johan Huizinga, Lucien Febvre, Marc Ferro, Erwin Panofsky, Jean-Claude Schmitt et Georges Duby. Il fait référence également aux sémioticiens et sémiologues tels que Roland Barth (signes iconographiques), Charles Sanders Peirce, Ferdinand de Saussure et Luis J. Prieto. Selon Gervereau « [...] la

¹⁶⁹ O. BOULNOIS, *op. cit.*, page 17.

¹⁷⁰ *Ibid.*, page 91.

sémiologie/sémiotique, débarrassée de prétentions totalitaires qui furent trop les siennes dans les années soixante-dix, s'avère très utile pour comprendre les articulations du sens au sein des représentations¹⁷¹ ». Gervereau a créé une grille d'analyse pour le décryptage des images modernes (médias compris). Pour notre grille d'analyse, nous avons pris en considération son interprétation de la sémiologie, en faisant la distinction entre signifiant (sens premier) et signifié (sens projeté). Il précise que « pour le sémiologue, ce qui importe demeure le sens de l'image, ce que l'artiste a voulu exprimer¹⁷² ». C'est l'un des éléments importants de notre analyse. Gervereau ajoute :

Il [le sémiologue] prendra l'image, la fera entrer dans une grille d'analyse. [...] Il s'occupera de la composition, mais en termes de " place signifiante ". [...] Les sémiologues passeront ainsi de ce qu'ils appellent le " signifiant " (c'est-à-dire le sens de base [...]) au " signifié " (le sens projeté [...]). Ils pourront traduire en schéma ces circulations rhétoriques de l'image¹⁷³.

Pour Gervereau, l'étude de l'image demande de rassembler l'expertise des historiens, historiens de l'art, sémioticiens et sémiologues, car leurs études soulèvent des questions légitimes et permanentes. Ce que nous avons fait pour objectiver notre grille d'analyse. Gervereau avance que d'autres expertises telles que celles d'ethnologues et de sociologues permettraient d'étudier d'autres aspects de l'analyse de l'image.

Philippe Faure *Approche de l'image médiévale*

Philippe Faure est historien. Il soutient que « [...] les historiens préfèrent parler d'images plutôt que d'art, de façon à souligner qu'il ne faut pas projeter sur la période médiévale des conceptions de l'art, de la production artistique, des usages et fonctions des œuvres, qui sont celles de la Renaissance¹⁷⁴. » De la pensée de Faure, nous retenons pour notre grille d'analyse l'importance de ne pas considérer l'image médiévale comme un art, mais comme concept,

¹⁷¹ L. GERVEREAU, *op. cit.*, page 26.

¹⁷² *Ibid.*, page 37.

¹⁷³ *Ibid.*, pages 37-38.

¹⁷⁴ P. FAURE, *op. cit.*, page 1.

pratiques culturelles et rituelles, comme langage (codes, métaphores, allégories, visions, représentations), et comprendre la relation de l'image entre l'homme et Dieu.

Nous avons retenu également de l'expertise de Faure la notion de « feuilletage des plans », c'est-à-dire que la superposition des figures se lit *de l'arrière vers l'avant et de gauche à droite*. Selon Faure, il s'agit d'une grande invention du Moyen Âge, les figures de l'image se répartissent sur la surface des plans de façon hiérarchisée selon « [...] leur taille, leur place, l'alternance de leurs couleurs, leur degré d'immobilité...¹⁷⁵ ».

Ainsi, notre grille d'analyse retient ces éléments importants relativement au *feuilletage des plans* et qui respectent l'entité médiévale de l'image.

Pierre Mannoni *Les représentations sociales*

Pierre Mannoni est docteur ès lettres et sciences humaines et docteur en psychologie. Son ouvrage porte sur l'image et les représentations sociales, précisant que les représentations sociales sont déterminantes et se situent à la base de notre vie psychique et qu'elles sont « enracinées au cœur du dispositif social »¹⁷⁶. Mannoni traite, entre autres, de la définition différentielle des représentations sociales, lesquelles englobent différentes notions, dont les représentations mentales (entités de nature cognitive), c'est-à-dire « les formes symboliques dans lesquelles s'expriment ces représentations¹⁷⁷ ». Nous avons retenu cette notion pour notre recherche et notre grille d'analyse. Nous avons également retenu sa notion de mentalité collective concernant les préjugés et les stéréotypes :

Ces produits de la pensée se présentent comme des élaborations groupales qui reflètent, à un moment donné, le point de vue prévalent dans un groupe relativement à certains sujets. Ils peuvent concerner aussi bien des faits et situations que des personnes et ont pour vocation essentielle de produire une espèce d'« image » qui vaut dans tous les cas et s'impose avec une valeur attributive ou prédicative¹⁷⁸.

¹⁷⁵ *Idem*, page 2.

¹⁷⁶ P. MANNONI, *op. cit.*, page 5.

¹⁷⁷ *Ibid.*, page 11.

¹⁷⁸ *Ibid.*, pages 24-25.

Selon Mannoni, les préjugés sont une « espèce de convention sociale » présentée comme une « élaboration mentale »¹⁷⁹ élémentaire et normalisée mise en pratique par un groupe d'individus. Les stéréotypes ont trait aux idées reçues et se retrouvent dans des domaines variés :

Ils ne se rencontrent pas tous dans la pensée commune et ne relèvent pas seulement d'appréciations élémentaires ou triviales, puisqu'ils sont également présents dans le discours officiel et/ou institutionnel¹⁸⁰.

Nous avons également retenu sa notion de représentations de l'autre et des relations sociales. Mannoni fait référence en cela au sociologue E. S. Bogardus quant à la distance sociale relativement aux positions sociales dans les relations et conduites interpersonnelles. Il donne comme exemple la mise en scène vestimentaire pour souligner que le « social impose partout ses modèles »¹⁸¹ et que le vêtement « indiquerait le rang, la classe, la fonction occupée par le porteur »¹⁸². Mannoni précise que nous retrouvons un ensemble de représentations sociales dans la mise en scène vestimentaire, et que « la représentation sociale devient le tout de la personne représentée »¹⁸³. Ainsi, entrent en jeu dans les représentations sociales des notions comme la catégorisation sociale et la formation de jugement moral¹⁸⁴. Mannoni ajoute que ce sont les représentations sociales qui « régissent [...] les problèmes d'identité et d'appartenance groupale, ou encore de mentalité et de pratiques sociales »¹⁸⁵.

Nous avons donc retenu ces notions pour notre recherche et notre analyse, et ce, en tenant compte de respecter à ce sujet l'univers social et religieux médiéval.

¹⁷⁹ *Idem*, page 25.

¹⁸⁰ P. MANNONI, *op.cit.*, pages 26-27.

¹⁸¹ *Ibid.*, pages 94-95.

¹⁸² *Ibid.*, page 95.

¹⁸³ *Loc. cit.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, page 96.

¹⁸⁵ *Ibid.*, page 103.

ANALYSE ICONOGRAPHIQUE MINIATURES ET MARGINALIA

Nous précisons de nouveau que nous avons sélectionné les six enluminures à partir de différents manuscrits gothiques occidentaux dont les sujets sont divers. Cette diversité évite toute partialité dans notre recherche. Cette sélection démontre également que des enlumineurs de diverses régions et divers ateliers au cours de la période gothique utilisaient le même langage iconographique. Notre analyse de l'enluminure est brève, car elle sert uniquement à valider notre recherche.

ADAM ET EVE LE PÉCHÉ ORIGINEL ET LE SALUT



THÈME I : NARRATION ET THÉMATIQUE

1. Description

- 1.1 Notice :** Manuscrit de la Bibliothèque nationale de France, Paris, folio 7r.
- 1.2 Titre de l'ouvrage :** *Breviarium ad usum fratrum Predicatorum*, dit Bréviaire de Belleville. Vol. I (partie hiver).
- 1.3 Date de production :** 1336-1340 (XIV^e siècle).
- 1.4 Support :** Parchemin.
- 1.5 Technique :** Enluminure, *marginaria* (bas de page).
- 1.6 Enlumineur ou auteur :** Jean Pucelle.

2. Hiérarchisation de l'espace et des figures, feuilletage des plans

2.1 Figuration de l'espace – Plans, thématique d'ensemble, concept conventionnel ou non-conventionnel :

Il s'agit de trois scènes. L'enluminure en marge inférieure présente les plans sous trois volets côte à côte, comme un triptyque. Pour cette enluminure en marge, la lecture se fait d'abord à partir du centre, puis à gauche et ensuite à droite. Le plan de gauche est une représentation d'une scène de la Genèse de l'Ancien Testament et le plan de droite est une représentation du Nouveau Testament. Il s'agit d'un concept non conventionnel. Le plan central représente le baptême, le plan de gauche représente le péché originel et le plan de droite représente la Foi et les articles du Credo.

2.2 Éléments animés et inanimés :

Comme éléments inanimés, nous retrouvons un bâtiment pouvant représenter une église, identifiable par le contrefort, bien que les créneaux et merlons figurent une forteresse. Le lierre (ou la vigne) qui forme la surface sur laquelle se maintient l'ensemble et qui sert d'encadrement, ainsi que l'arbre et les objets du Credo sont des éléments inanimés. Les dix-huit personnages du Credo et les personnages principaux constituent les éléments animés.

3. Langage iconographique : interprétation de l'image

3.1 Couleurs et symbolique :

La symbolique des couleurs se limite au rouge. Nous comprenons que la symbolique des couleurs a perdu de sa valeur à partir du XIV^e siècle. Nous retrouvons cependant une dominance du rouge en ce qui a trait aux vêtements des personnages religieux : la personnification féminine de l'Église présentant le Credo, et le prélat baptisant. Dans

cette enluminure en marge inférieure, le rouge a conservé la symbolique de la puissance de l'Église. Nous pourrions souligner le bleu du vêtement du fidèle recevant le baptême, lequel bleu peut s'associer à l'ascension du Christ dans les éléments du Credo.

Nous rappelons également que le Credo représente en un cercle les symboles de la Foi. Le Cercle représentant l'éternité.

3.2 Corps et gestuelle :

Les corps et la gestuelle parlent aisément. La représentation d'Adam et Ève est fidèle à l'image que le Moyen Âge a véhiculée tout au long des siècles. Les personnages du plan central sont en mouvement et leur action est explicite. Le sacrement du baptême est administré par un religieux reconnaissable à son vêtement rouge et sa tonsure (appartenance à la cléricature), et situé au-dessus du fidèle aux mains jointes, marquant ainsi sa supériorité, son autorité. Les personnages du deuxième plan (gauche) sont en mouvement. Nous comprenons aisément le geste funeste d'Ève.

Bien qu'il y ait trois pommes représentées, il s'agit de la même pomme. L'enlumineur met l'accent sur cette pomme en mouvement qui passe d'une main à l'autre : de l'hybride anthropomorphe¹⁸⁶ (femme-serpent) à Ève, puis à Adam. Les pieds d'Ève suggèrent qu'elle fait un pas volontaire vers Adam pour lui remettre la pomme, mouvement qui fait comprendre que le geste est déterminé, conscient, qu'Ève est en pleine possession de ses moyens. Le personnage du troisième plan est statique. Ses mains levées symbolisent le geste de l'orant, de l'accueil, et invitent à l'affranchissement entier, voire obligatoire, du péché originel. Il s'agit d'une représentation personnifiée de l'Église, reconnaissable par sa couronne et son manteau rouge doublé d'hermines, laquelle offre la Foi qui mène au Salut.

¹⁸⁶ Terme du vocabulaire iconographique du domaine de l'enluminure.

3.3 Physiognomie :

Les visages des personnages ne présentent aucune émotion. Leur regard porte sur l'objet de leur préoccupation. L'officiant porte son regard sur le fidèle et ce dernier sur l'eau du sacrement. L'hybride anthropomorphe regarde la main d'Ève saisissant la pomme; Ève porte son regard sur la pomme, objet de son désir et de sa transgression; et Adam porte son regard sur Satan sous la forme d'un hybride anthropomorphe. La personnification féminine de l'Église au troisième plan dirige son regard vers les deux autres plans dans la logique du déroulement du récit.

3.4 Vêtue

La vêtue est simple et peu représentative de la période, bien que l'on retrouve la vêtue du fidèle dans de nombreuses miniatures, voire celles de manuscrits allemands. La personnification féminine de l'Église semble être vêtue de la même façon que la Vierge dans les miniatures de la même période, et peut porter ainsi à confusion en représentant une vierge couronnée.

3.5 Personnages secondaires :

Les personnages secondaires sont ceux qui constituent le Credo (profession de foi) et leur relation aux personnages se limite à l'interprétation et la compréhension du Credo, dernier plan évoquant la délivrance, la Rédemption.

THÈME II : DISCOURS – CORRÉLATIONS

4. Valeurs didactique et narrative de l'image

4.1 Discours moral :

Nous avons trois représentations de la femme dans cette enluminure en marge inférieure : une personnification féminine de Satan en hybride anthropomorphe, une représentation d'Ève et une personnification féminine de l'Église présentant la Foi et les articles du Credo.

La thématique d'ensemble nous donne une lecture subjective du Salut. Le baptême efface le péché originel (précisément pour l'homme) engendré par la femme, et permet d'atteindre la Foi dans le respect du Credo sur lequel l'homme fonde sa conduite et édifie sa foi.

THÈME III : RÉSULTANTE

5. Représentations religieuses et sociales

5.1 Analyse pertinente, sens de l'image :

Nous comprenons que la représentation d'Adam et Ève, issue de la Genèse (3, 1-24), est un substrat essentiel dans cette enluminure en marge inférieure pour représenter l'espoir d'un salut pour l'homme par le baptême et son entrée dans l'Église. Subjective, la représentation du péché originel est une affaire de femmes, et Satan par sa forme anthropomorphique féminine accentue le poids de ce péché pour la femme et la méfiance que l'homme doit maintenir envers elle, approuvant ainsi une représentation de la femme selon le christianisme :

[...] c'est pourquoi dans la pensée médiévale la femme incarne la tentation diabolique qui fait appel à la faiblesse de la chair. Dans la littérature religieuse, notamment monastique, la femme est dépouillée de toute humanité ou richesse psychologique; elle n'est que la projection du désir (coupable) du mâle¹⁸⁷.

Dans cette *marginalia*, ce n'est pas Ève qui croque la pomme, mais Adam, une nécessité de montrer le geste crucial d'Ève qui transmet directement le péché à l'homme et l'incite à transgresser les lois divines. Adam porte son regard sur Satan, faisant comprendre ainsi qu'en acquiesçant au désir d'Ève, il est manipulé par Satan, image corrélative à la représentation de la femme comme coadjutrice de Satan. Cet hybride anthropomorphe rappelle au lecteur qu'il s'agit d'un péché issu du féminin et que la femme, comme mentionnée au chapitre III, porte en elle la perversité et la venimosité de Satan. Au Moyen Âge, la personnification féminine de l'Église était une représentation allégorique, tout comme la synagogue est représentée dans l'enluminure par une femme aux yeux bandés, et les représentations de la Vierge n'étaient pas encore considérées et comprises comme une représentation de haute moralité, en opposition au péché d'Ève, mais comme une figure, un symbole, de la virginité. Sylvie Tenenbaum souligne que :

Marie ne fut réhabilité qu'au XII^e siècle, quand débuta le culte marial, mais seulement en tant que mère du Christ et, surtout, mère vierge, seulement depuis les conciles d'Ephèse (431) dans l'Église orientale et du Latran en Occident (487). Ce n'est qu'en 1854 que l'Église instaure le dogme de l'Immaculée Conception qui signifie que Marie fut, dès sa conception, exempte du péché originel¹⁸⁸.

La personnification féminine de l'Église au troisième plan dirige son regard vers les deux autres plans, signifiant ainsi la résultante d'une rédemption obtenue par le baptême. La représentation du péché originel depuis les débuts de l'enluminure fut

¹⁸⁷ C. FRUGONI, *op. cit.*, page 180.

¹⁸⁸ Sylvie TENENBAUM, *Les hommes naissent libres et égaux, et les femmes?*, Éditions Albin Michel, Paris, 2014, pages 62-63. Voir également *Papal Encyclicals Online, The Immaculate Conception*
<http://www.papalencyclicals.net/Pius09/p9ineff.htm>.

toujours issue d'Ève. Il peut donc, pour l'homme, être annihilé par le baptême, et l'homme protégé par le respect du Credo, mais minoratif pour la femme :

Le mythe du péché originel a fortement séduit les chrétiens d'Europe occidentale au Moyen Âge central. Cette force de séduction, il la devait, comme tous les mythes, à sa force explicative, à la réponse qu'il apportait à de nombreuses questions existentielles. D'une part, les hommes du Moyen Âge voyaient en lui le début de toutes les limitations et de toutes les faiblesses de la nature humaine, qu'elles fussent physiques (la petite taille, la menstruation, la calvitie, les maladies, la mort) ou morales (l'orgueil, la malhonnêteté, la concupiscence, l'envie). D'autre part, il expliquait et justifiait un phénomène social essentiel pour l'époque : l'infériorité de la femme¹⁸⁹.



¹⁸⁹ Hilário FRANCO JÚNIOR. *Entre la figue et la pomme : l'iconographie romane du fruit défendu*, Université de São Paulo, Brésil, *Revue de l'histoire des religions* [En ligne], 1 / 2006, mis en ligne le 18 janvier 2010, (8 pages) page 30.

MARIAGE AVEC UNE COURTISANE



THÈME I : NARRATION ET THÉMATIQUE

1. Description

- 1.1 Notice :** Bibliothèque Mazarine, Paris, ms. 1291, f. 286 (IRHT / CNRS¹⁹⁰).
- 1.2 Titre de l'ouvrage :** *Decretum : Mariage avec une courtisane*. Droit canon, miniature au début de la cause 32.
- 1.3 Date de production :** 13^e-14^e siècle, France ou Italie?
- 1.4 Support :** Parchemin.
- 1.5 Technique :** Miniature à fond plat.
- 1.6 Enlumineur ou auteurs :** Gratianus; auteur secondaire : Bartholomaeus Brixiensis (commentateur).

¹⁹⁰ Notice du droit d'auteur : Institut de recherche et d'histoire des textes (IRHT) / Centre national de recherche scientifique (CNRS).

2. Hiérarchisation de l'espace et des figures, feuilletage des plans

2.1 Figuration de l'espace – Plans, thématique d'ensemble, concept conventionnel ou non conventionnel :

Il s'agit d'un groupe de figures représentées simultanément. Selon François Garnier, pour imager la finalité de son message, l'enlumineur représente corrélativement dans un ensemble des scènes qui sont habituellement présentées successivement dans la réalité :

Ce mode de figuration, apparemment illogique pour un esprit habitué à se référer en permanence aux données de la perception pour décrire et expliquer le réel, est en fait un procédé conventionnel très pratique pour exprimer une notion intellectuelle que le langage de l'image ne peut traduire autrement. Les imagiers l'ont utilisé pendant des siècles, non par naïveté, mais par besoin de rendre leurs représentations intelligibles¹⁹¹.

La miniature se présente sur deux plans à fond plat sans perspective, et une lecture de gauche à droite de la scène, ce qui est conventionnel. Les plans se lisent en partant du fond. Le premier plan représente une tapisserie à quadrillage rouge, noir et blanc conventionnelle. Le second plan établit la hiérarchie des personnages de gauche à droite : 1) l'époux, un chrétien; 2) le prêtre, qui est un moine reconnaissable par sa tonsure; 3) l'épouse, la courtisane stérile (selon la description de la notice de la Bibliothèque Sainte-Geneviève¹⁹²); 4) la servante; et 5) la non-chrétienne.

2.2 Éléments animés et inanimés :

Éléments inanimés : tapisserie à formes géométriques rouges et bleues dans un encadrement rectangulaire rouge et or, ce qui est une forme conventionnelle souvent

¹⁹¹ F. GARNIER, *op. cit.*, *Le Langage de l'image au Moyen Âge II, Grammaire des gestes*, page 48.

¹⁹² *Mariage avec une courtisane*, miniature au début de la cause 32, Bibliothèque Mazarine, Paris, ms. 1291, f. 286.

représentée; chaîne avec anneaux (quatrième personnage); rouelle (cinquième personnage).

3. Langage iconographique : interprétation de l'image

3.1 Couleurs et symbolique :

La symbolique des couleurs n'est pas entièrement présente dans cette miniature, mais elle est subtile concernant certains détails. L'époux est vêtu de bleu, une couleur divine, ce qui ne convient pas à sa représentation, puisqu'il a commis le péché d'adultère. Toutefois, la lecture de la miniature se fait au présent à partir de l'époux et évolue dans le temps jusqu'au dernier personnage, donc du présent au futur. Actuellement, l'époux épouse une courtisane et ne commet pas de péché, sa faute n'est pas au présent. Le bleu de son surcot (cotte-hardie¹⁹³) peut donc montrer son appartenance fidèle au christianisme et au respect des sacrements (celui du mariage pour cette miniature). Le prêtre est vêtu de blanc, symbole de pureté, d'innocence et de lumière divine. La courtisane est à la fois vêtue de gris, laquelle est une couleur terne associée à la détresse et la privation, et aux vices comme la cupidité, la jalousie, l'infamie, et distinguant les êtres miséreux. Ce qui pourrait représenter son divorce, sa déchéance en quelque sorte, mais il s'agit également d'une couleur fréquemment utilisée dans l'enluminure à cette époque. Son surcot est doublé de vert, couleur de l'instabilité et sa cotte est rouge, couleur de la robe de mariée, de la puissance de l'Église, mais aussi de l'amour vénal et de la faute. La servante est vêtue d'un surcot rouge et d'une cotte bleue, deux couleurs dont la symbolique est forte, mais non significative pour ce personnage. La non-chrétienne est vêtue d'un surcot bleu, mais sa cotte et sa rouelle sont jaunes, couleur souvent attribuée aux non-chrétiens, aux juifs précisément.

¹⁹³ Puisqu'il est difficile de définir le mot *cotte-hardie*, nous avons choisi d'utiliser le mot *surcot* pour désigner le vêtement porté sur la cotte. « Plusieurs définitions très différentes ont été proposées pour le *surcot* et la *cotte-hardie*. Les sources parisiennes semblent donner raison à Camille Enlart, qui définit la cotte-hardie comme étant l'une des nombreuses formes de surcot existant aux XIII^e et XIV^e siècles. La cotte-hardie serait donc un type de surcot parmi d'autres, mais attention, tous les surcots ne sont pas des cottes-hardies! » Marie DE RASSE, *Le vêtement*, Histoire et Images Médiévales, No 30, *Les secrets de la mode féminine*, Thématique, août-septembre-octobre 2012, page 43.

3.2 Corps et gestuelle :

Le maintien des corps est légèrement maniéré, ce qui est courant pour cette période. La douceur des gestes donne une impression de mouvement continu. Les mains du prêtre sur le poignet de l'épouse et le bras de l'époux symbolisent l'autorité : « La tenue du poignet est un geste par lequel une personne affirme le pouvoir qu'elle a, qu'elle prend ou qu'elle veut prendre sur un autre homme. [...] Manifestation corporelle d'une puissance physique ou morale ¹⁹⁴. » Par cette gestuelle, nous reconnaissons donc l'autorité de l'Église envers la femme. Le corps du prêtre s'interpose entre l'époux et l'épouse, signification accentuée de son autorité et position que l'on retrouve dans les miniatures représentant le mariage au cours des siècles du Moyen Âge.

Ce qui est significatif dans cette miniature est la gestuelle de la servante et de la non-chrétienne. Leur index pointe chacun l'objet de l'autre, établissant ainsi clairement le comportement de l'époux : les chaînes pour la servante et la rouelle pour la non-chrétienne. Il s'agit d'un mariage non conforme aux principes religieux du christianisme et de l'« estat » de chacun. « L'index pointé vers un objet montre qu'il est l'élément, et souvent le symbole, de la réalité sur laquelle porte la volonté de celui qui accomplit le geste. Les corrélations indiquent la finalité du comportement ¹⁹⁵. » L'accent est mis sur l'époux et le prêtre dont les pieds sortent du cadre de la miniature. Cette figuration des parties du corps hors du cadre d'une miniature ou d'une initiale ornée symbolise l'importance de ces personnages, souvent les personnages principaux, sur lesquels le regard du lecteur doit porter. De plus, comme le précise François Garnier, l'orientation des pieds, l'un vers l'avant, l'autre vers la droite, représente l'activité du personnage ¹⁹⁶, ce qui est également conventionnel. Les deux premiers personnages de la présente miniature sont donc en mouvement et doivent être considérés comme les plus importants. La station debout des personnages n'est établie que pour montrer leur hiérarchie dans une lecture de gauche à droite. Aucun personnage n'est séparé de l'autre,

¹⁹⁴ F. GARNIER, *op. cit.*, *Le Langage de l'image au Moyen Âge, Signification et Symbolique*, page 199.

¹⁹⁵ F. GARNIER, *op. cit.*, *Le Langage de l'image au Moyen Âge II, Grammaire des gestes*, page 110.

¹⁹⁶ F. GARNIER, *op. cit.*, *Le Langage de l'image au Moyen Âge, Signification et Symbolique*, page 232.

incluant le prêtre, ce qui pourrait signifier qu'ils ont tous une importance égale et qu'ils sont tous complices de la faute, puisque « la position debout, immobile, d'un personnage figuré seul, ou séparé d'un groupe, exprime en effet une supériorité, due à la nature, au rang, à la fonction et à la valeur¹⁹⁷. » Selon François Garnier, le mouvement est désordres, outrances, agitations, gesticulations et s'oppose à la stabilité, c'est-à-dire l'absence de mouvement (comme le Christ en majesté) qui est ordre et mesure¹⁹⁸.

3.3 Physiognomonie :

Les figures sont joliment peintes et ne représentent aucun trait déformé pouvant exprimer un vice quelconque, mais elles sont expressives. La courtisane incline la tête en signe d'acceptation, d'humilité ou de soumission, et l'expression de son visage est la manifestation de son comportement.

3.4 Vêtue :

La vêtue est conventionnelle pour la période. Les coiffes, les surcots et les cottes sont caractéristiques de la période et du style d'enluminure.

3.5 Personnages secondaires :

Cette miniature présente deux personnages secondaires : la servante et la non-chrétienne, et groupées l'une à côté de l'autre dans un ordre chronologique et hiérarchique. Elles occupent dans la ligne les places selon un ordre d'importance.

¹⁹⁷ *Idem*, page 112.

¹⁹⁸ *Loc. cit.*

THÈME II : DISCOURS – CORRÉLATIONS

4. Valeurs didactique et narrative de l'image

4.1 Discours moral :

Selon la notice de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, l'ensemble représente le mariage déçu d'un homme avec une courtisane stérile et suite à l'annulation de son mariage, il commettra l'adultère avec sa servante et épousera une non-chrétienne. Nous croyons qu'il s'agit d'une disqualification directe du comportement de la femme. Le christianisme la présente sous trois catégories : courtisane, servante et païenne, toutes trois ayant un statut de pécheresses. Cette miniature ne valorise pas la nature de la femme, elle pointe des comportements condamnables par l'Église et rappelle au devoir et aux vertus, et à la condamnation du péché.

THÈME III : RÉSULTANTE

5. Représentations religieuses et sociales

5.1 Analyse pertinente, sens de l'image :

L'attribution des vices à la femme est représentative de la pensée chrétienne médiévale. Le mariage étant un sacrement ineffable institué par l'Église, condamnant le divorce et les plaisirs de la chair, lesquels plaisirs défendus, funestes et impurs, étaient souvent attribués aux femmes occupant un état inférieur à celui des dames de la bourgeoisie et de la noblesse.



SALOMON ENSEIGNANT LA VANITÉ DES CHOSES



THÈME I : NARRATION ET THÉMATIQUE

1. Description

- 1.1 Notice :** Initiale « U » du livre de l'Ecclésiaste, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1181, f. 206 v. (IRHT / CNRS)
- 1.2 Titre de l'ouvrage :** *Salomon enseignant la vanité des choses* (Bible).
- 1.3 Date de production :** 13^e siècle (troisième quart), début : 1250, fin : 1274, Paris.
- 1.4 Support :** Parchemin.
- 1.5 Technique :** Enluminure (initiale historiée).
- 1.6 Enlumineur ou auteur :** Aurifaber (atelier).

2. Hiérarchisation de l'espace et des figures, feuilletage des plans

2.1 Figuration de l'espace – Plans, thématique d'ensemble, concept conventionnel ou non conventionnel :

Il s'agit d'un groupe de figures. Une initiale « U » historiée sur deux plans. L'initiale sert de cadre au sujet historié traité. Le premier plan est à fond plat rouge et bleu, lesquelles couleurs sont conventionnelles de la période gothique. Le deuxième plan présente des personnages en mouvement (en considération de leur gestuelle). Les plans sont conventionnels. Aucune perspective, ce qui est également conventionnel pour le XIII^e siècle. Salomon, considéré comme un monarque, est assis sur un trône. Une jeune femme est à son côté, mais légèrement en retrait, et un jeune homme est endormi aux pieds de Salomon.

Nous devons préciser que cette enluminure peut paraître d'une piètre qualité artistique, mais elle peut être également volontaire. Cette initiale historiée est importante pour notre analyse, car comme le précise François Garnier, son exécution spontanée la rapproche des réalités :

[...] Comparées aux imageries que l'on pourrait qualifier d'exceptionnelles, des figurations plus banales et communes offrent un intérêt différent. D'abord elles se présentent sans l'habillage de l'habileté, comme des témoins proches des réalités, comme des manifestations plus spontanées du savoir et du savoir-faire. D'autre part leur grand nombre permet de confirmer, grâce aux séries de similitudes ou d'identités, la valeur de leur témoignage¹⁹⁹.

¹⁹⁹ F. GARNIER, *op. cit.*, *Le Langage de l'image au Moyen Âge, Signification et Symbolique*, page 22.

2.2 Éléments animés et inanimés :

Le trône, le sceptre, la couronne et le miroir sont les éléments inanimés. Les feuilles d'acanthé bleue, rouge et jaune, ainsi que les personnages, forment les éléments animés.

3. Langage iconographique : interprétation de l'image

3.1 Couleurs et symbolique :

Salomon est vêtu de rouge et de bleu, lesquelles couleurs sont souvent attribuées aux souverains. Son trône, sa couronne et son sceptre sont d'or, un métal précieux utilisé dans l'enluminure pour souligner la richesse, la valeur et la grandeur d'un personnage. La dame est vêtue d'une cotte verte, symbole de l'instabilité et de la frivolité. Elle tient à la main un miroir dans lequel elle se contemple, symbole de coquetterie, de vanité et de luxure. Le jeune homme semble être vêtu d'une cotte d'un brun de terre d'ocre, couleur fade comme le noir terne qui habille la pauvreté et les vices, ici la paresse.

3.2 Corps et gestuelle :

Salomon, la tête de trois quarts, observe la dame et pointe un index vers le haut, geste de pouvoir, de dignité et d'autorité punissant la vanité et la coquetterie. « L'index pointé verticalement vers le haut, lorsqu'il n'indique pas la direction, un objet ou une personne, traduit la volonté d'un pouvoir qui ordonne²⁰⁰. » L'orientation des pieds de Salomon, l'un vers l'avant, l'autre vers la droite, représente l'activité du personnage. Son pied sur la lettre représente son importance et attire sur lui le premier regard du lecteur. Les pieds du jeune homme sont sous la lettre et soulignent l'importance capitale du péché.

3.3 Physiognomie :

²⁰⁰ *Idem*, page 167.

Considérant le détail peu élaboré de cette lettre historiée, les visages n'offrent qu'une faible expression conformiste et peu signifiante, bien que l'expression du visage de la dame trahisse son plaisir de la contemplation de sa personne et que celui du jeune homme exprime bien le sommeil.

3.4 Vêtue :

Nous ne pouvons préciser s'il s'agit de vêtements du XIII^e siècle, bien que le style des vêtements se retrouve fréquemment dans les miniatures de cette période. La vêtue ne reflète pas toujours la réalité. Nous croyons que l'enlumineur a préféré mettre l'accent sur l'action des personnages.

3.5 Personnages secondaires :

La dame et le jeune homme sont les personnages secondaires et personnifient deux vices : la vanité et la paresse.

THÈME II : DISCOURS – CORRÉLATIONS

4. Valeurs didactique et narrative de l'image

4.1 Discours moral :

Dans cette enluminure, Salomon est le représentant de la justice divine (symbolique) et son index pointé est le symbole de son pouvoir qui ordonne, un pouvoir qui lui permet de rendre un jugement selon la morale chrétienne. Son enseignement est donc déterminant. L'ensemble est une thématique à la fois juridique et théologique.

Nous croyons qu'il s'agit d'une disqualification directe du comportement de la femme. L'attribution à la femme du désir de coquetterie et de narcissisme, que l'on retrouve maintes fois dans l'enluminure, est représentative de la pensée chrétienne médiévale²⁰¹.

THÈME III : RÉSULTANTE

5. Représentations religieuses et sociales

5.1 Analyse pertinente, sens de l'image :

Le miroir dans lequel la dame se contemple, symbole de coquetterie, de vanité et de luxure ou de femme de mauvaise vie, est souvent représenté dans l'enluminure :

Le miroir grâce auquel la femme entretient sa beauté et son charme en s'y contemplant sans cesse a fait de cet objet un véritable attribut de luxure. [...] Dans les Bibles moralisées, les femmes de mauvaise vie, et elles sont très nombreuses car elles représentent souvent les plaisirs de la chair, tiennent un miroir à la main. Tantôt elles semblent s'y regarder pour arranger leur chevelure (D 316), tantôt elles le tiennent simplement comme signe de leur condition²⁰².

Ce symbole existe encore de nos jours dans la publicité adressée aux femmes, comme celle de Christian Dior ci-dessous, une similitude étonnante avec l'iconographie médiévale (fig. 24). Non seulement Dior a-t-il utilisé le symbole du miroir, mais il a vêtu la femme de rouge et dénudé son dos pour accentuer l'idée de tentation et de luxure. François Garnier précise :

Le miroir dans lequel un personnage se regarde lui renvoie une image théoriquement fidèle de ses apparences. Dans l'iconographie médiévale l'emploi utilitaire que peut avoir cet objet n'a pratiquement pas de place. Dès qu'il y a un miroir, il y a intentionnalité bonne ou mauvaise, vision

²⁰¹ Notre mémoire porte sur les représentations religieuses et sociales de la femme médiévale. Nous ne tenons pas compte ici d'une analyse possible du comportement de l'homme, bien que lui soit attribué le péché de paresse dans cette initiale historiée.

²⁰² F. GARNIER, *op. cit.*, *Le Langage de l'image au Moyen Âge, Grammaire des gestes*, page 224.

idéalisée ou projection péjorative dans un futur plus ou moins redoutable. Le contenu de l'image réfléchie indique quelquefois la nature des valeurs évoquées²⁰³.



Publicité de Christian Dior



Fig. 24
Femme tenant un miroir
Initiale « J ».

²⁰³ *Idem*, page 223.

Le miroir possède cet attribut qui identifie de façon radicale l'attitude et la condition de la femme et a été un code du langage iconographique utilisé au cours des siècles du Moyen Âge. La sirène dans l'enluminure (initiales ou *marginalia*) est souvent représentée avec un miroir et un peigne, hybride anthropomorphe ayant une signification péjorative, symboles de tentations et de luxure comme dans l'histoire légendaire d'Ulysse de Homère, mais surtout de la « provocation charnelle²⁰⁴ ». Dans la prochaine analyse, nous explorons davantage ce symbole avec une autre miniature qui confirme la croyance d'une coquetterie manifeste de la femme qui heurte la sensibilité chrétienne.



²⁰⁴ F. GARNIER, *op. cit.*, *Le Langage de l'image au Moyen Âge, Grammaire des gestes*, page 74.

LE LIVRE DES BONNES MOEURS



THÈME I : NARRATION ET THÉMATIQUE

1. Notice

- 1.1 Notice :** Musée Condé, Chantilly, ms. 1338, f. 247 v.
- 1.2 Titre de l'ouvrage :** *Le livre des bonnes mœurs : Comment les femmes doivent se comporter et les conditions qu'elles doivent avoir.*
(Jacques Le Grand)
- 1.3 Date de production :** XV^e siècle.
- 1.4 Support :** Parchemin.
- 1.5 Technique :** Miniature.
- 1.6 Enlumineur ou auteur :** *Atelier français non déterminé.*

2. Hiérarchisation de l'espace et des figures, feuilletage des plans

2.1 Figuration de l'espace – Plans, thématique d'ensemble, concept conventionnel ou non conventionnel :

Il s'agit d'un groupe de figure, concept conventionnel. Trois plans en perspective qui se lisent de l'avant à l'arrière : 1) jeux des personnages; 2) intérieur d'une riche demeure; et 3) aperçu d'un paysage par les fenêtres. Tandis que le langage iconographique se lit de gauche à droite : Deux femmes qui furent très friandes de parures et de coquetteries. L'une d'elles apparaît à son amie après sa mort pour la prévenir que ses coquetteries sont cause de luxure et que si elle ne cesse à l'instant d'user de telles vanités, elle subira le même sort qu'elle en Enfer. L'espace, par son architecture, semble être l'intérieure d'une chambre d'une demeure aisée, celle d'un château ou d'une riche demeure bourgeoise, avec ses bancs dans l'encadrement de la fenêtre, bien qu'aucun mobilier n'appuie cette plausibilité. Le décor et les accessoires sont restreints à l'essentiel pour véhiculer aisément le message et ne pas distraire la réflexion de la lectrice ou du lecteur, ou simplement pour ne détailler que l'importance du message que l'enlumineur souhaite transmettre.

2.2 Éléments animés et inanimés :

Les éléments animés sont les personnages : les deux amies, la servante, le démon. Les éléments inanimés sont l'architecture, le miroir, le peigne et le récipient entre les mains de la servante.

3. Langage iconographique : interprétation de l'image

3.1. Couleurs et symbolique :

La symbolique des couleurs est présente dans cette miniature. L'enlumineur a utilisé un code moral religieux facile à décoder pour toute lectrice familière avec le langage

iconographique. Il s'agit d'une symbolique très moralisante. Le démon porte la couleur de son état, celui d'un noir qui n'est pas brillant, voire grisâtre et verdâtre. Les reflets rouges et jaunes qui créent la lumière sur ses poils sont un lien bien défini avec les deux personnages féminins. Le manteau rouge dont est couverte la damnée est éloquent : le rouge représente la luxure, les vices condamnables, la femme de mauvaise vie. Il représente également le feu, dont les flammes dévorent le corps. Ce rouge en long drapé accentue l'effet de braises, de douleur, de souffrance. Il symbolise également la puissance de l'Église, il peut représenter le contrôle de l'Église sur le bien et le mal, sur le gouvernement des âmes, sur le droit de vouer à la damnation, mais également sur son pouvoir de rédemption. La nudité du corps est rougeâtre et confirme l'état de ce corps réprouvé qui se consume à cause des vices de coquetterie et de mondanités, lesquels vices sont condamnables aux tourments du feu de l'Enfer. La nudité est le symbole de misère et de tourments, de faiblesse et d'humilité.

La dame de droite porte un surcot clos jaune à manches collantes et très longues dont les poignets sont d'hermine, ainsi qu'un surcot long jaune et bleu doublé d'hermine. Le jaune est la couleur de la frivolité, de la transgression, représentative d'une vie dissipée, de l'insolence, de l'indignité, bien que le bas de son surcot soit bleu et qu'il laisse penser que tout n'est pas perdu, qu'il y a un espoir de Salut. Sa cotte, toutefois, est rouge, début de repentir ou de la damnation. La symbolique des couleurs de la servante ne semble pas suivre le jeu de sens, laquelle répond simplement aux désirs de la dame.

Nous retrouvons dans cette miniature la symbolique du miroir et de la contemplation, de la coquetterie, voire du narcissisme, ainsi que celle du peigne, attribut de la beauté, qui accompagne fréquemment le miroir et qui symbolise la séduction, la tentation.

Les femmes portant une chevelure longue détachée, comme le précise François Garnier, « [...] avec comme corrélations un miroir et souvent un peigne, sont des mondaines²⁰⁵ », signe également de fatuité et de luxure.

²⁰⁵ F. GARNIER, *op. cit.*, *Le Langage de l'image au Moyen Âge II, Grammaire des gestes*, page 74.

3.2 Corps et gestuelle :

Les corps sont en mouvement, ce qui est marqué par l'un des pieds de chacune des dames vers l'avant. Le démon saisit les épaules de la pécheresse pour augmenter l'effet de terreur, mais surtout pour contraindre la pécheresse à transmettre son avertissement à la dame : « Lorsqu'un personnage situé derrière un autre lui pose la main sur le dos – principalement sur l'épaule – ce geste exprime la pression exercée pour faire accepter une proposition ou accomplir une action²⁰⁶. » L'index de la damnée pointé vers la mondaine est accusateur et comme le mentionne François Garnier, l'accusée est représentée avec des gestes qui évoquent son délit²⁰⁷.

3.3 Physiognomonie :

L'expression des visages est très éloquente : la sévérité et l'autorité à gauche et l'insouciance à droite.

3.4 Vêtue :

La vêtue est représentative de la période gothique et démontre bien le rang élevé (l'« estat ») qu'occupe la dame dans la société, ainsi que sa servante. L'absence de chaperons dans leur vêtue est signe de femmes de la haute société. Les couleurs sont voyantes, brillantes, très accentuées dans cette miniature et permettent de croire que l'enlumineur a voulu pointer l'excès outrageant de la dame. Pour cela, il a utilisé une palette de couleurs vives qui est un coup d'estoc pour toute mondaine qui prise les couleurs ardentes, car également dans la peinture « [...] la couleur est fard, luxe, artifice, illusion. Elle est vaine parce qu'elle est matière; elle est dangereuse, car elle détourne du vrai et du bien; elle est coupable parce qu'elle tente de séduire et de tromper; elle est gênante parce qu'elle empêche de reconnaître clairement les formes et les contours²⁰⁸ ».

²⁰⁶ F. GARNIER, *op. cit.*, *Le Langage de l'image au Moyen Âge, Signification et symbolique*, page 190.

²⁰⁷ F. GARNIER, *op. cit.*, *Le Langage de l'image au Moyen Âge II, Grammaire des gestes*, page 112.

²⁰⁸ M. PASTOUREAU, *op. cit.*, *Bleu, Histoire d'une couleur*, page 93.

3.5 Personnages secondaires :

Les personnages secondaires sont le démon et la servante (ou dame de compagnie, suivante). Ils symbolisent l'état de chacune des dames.

THÈME II : DISCOURS – CORRÉLATIONS

4. Valeurs didactiques et narrative de l'image

4.1 Discours moral :

Le discours moral est évident, il reflète la pensée chrétienne des vices et vertus. Il fait le pont entre la luxure et l'Enfer, la condamnation de la vanité féminine, glorifiant l'humilité et la modération, le dépouillement ou la mesure dans la parure à une époque où la mode portait l'audace à son paroxysme, parce que le paraître est très significatif pour la haute société, ses valeurs et sa puissance n'en sont que mieux définies par la richesse et l'outrance de ses vêtements. L'enluminure mettra l'accent sur cette représentation. Odile Blanc précise :

Le vêtement est ainsi le signifiant par excellence de l'ancrage social des personnages représentés. Et il se prête à un véritable bricolage, parfois très inventif, de manière à distinguer les statuts des personnes, eu égard à leur rang, mais aussi à leur fonction et à leur rôle dans l'image²⁰⁹.

Nous comprenons que dans cette miniature, la mondaine a dépassé la mesure et que Dieu, par l'intermédiaire d'une pécheresse, lui rappelle sa faute et que « le vêtement protège le corps non seulement contre les intempéries, mais contre les regards qui pourraient réduire la personne à un objet de convoitise sexuelle, la faisant retourner au

²⁰⁹ O. BLANC, *op. cit.*, page 45.

chaos de l'indistinction d'où le Créateur l'a fait sortir²¹⁰. » Les parures sobres étaient dignes des femmes vertueuses, mais le moindre signe de coquetterie qui dépassait la mesure établie par les bonnes mœurs et déstabilisait le contrôle de l'Église était condamnable.

THÈME III : RÉSULTANTE

5. Représentations religieuses et sociales

5.1 Analyse pertinente, sens de l'image :

Cette miniature est révélatrice d'une pensée médiévale qui a survécu au temps et que l'on retrouve dans les représentations de la femme aujourd'hui. Le miroir dans lequel la dame se contemple, symbole de coquetterie, de vanité et de luxure ou de femme de mauvaise vie, est une représentation très péjorative de la féminité. Le miroir fut un symbole très fort depuis la contemplation de Narcisse dans la mythologie grecque. Mais puisque le miroir présente le reflet de soi, il en est que plus révélateur des intentions d'une dame à soigner sa personne et à se parer des plus beaux atours. Le fait que le christianisme se soit emparé de ce symbole et que les enlumineurs en aient fait un objet dépréciatif, démontre l'importance d'atteindre la femme directement par ce qu'elle possède de plus intime, sa féminité, laquelle féminité sera longtemps objet de convoitise et de crainte pour l'homme médiéval et l'Église, et restera un sujet de prédilection durant les siècles qui suivront.

Le miroir perdra de sa connotation péjorative vers la fin du Moyen Âge lorsqu'il deviendra dans l'enluminure et la peinture de chevalet un objet utilitaire et sera représenté sur un meuble ou accroché au mur et reflétant l'espace qui l'entoure. La Vierge sera souvent représentée dans un intérieur où le miroir ne sera plus qu'un

²¹⁰ Vocabulaire de théologie biblique. Publié sous la direction de Xavier Léon-Dufour, Deuxième édition, Les Édition du Cerf, Paris, 1970, page 1338.

accessoire, annihilant par la présence de la Vierge sa symbolique première, celle du vice, ou présentant l'un près de l'autre, comme dans l'imaginaire chrétien, la vertu et le vice.



CHRIST ENTRE VÉRITÉ ET SAGESSE



THÈME I : NARRATION ET THÉMATIQUE

1. Description

- 1.1 Notice :** Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1130 (f. 159-229), f. 163v. (IRHT / CNRS)
- 1.2 Titre de l'ouvrage :** *Pèlerinage de Jésus Christ (Le) : Christ entre Vérité [gauche] et Sagesse [droite].*
- 1.3 Date de production :** 14^e siècle (troisième tiers), début : 1367 ; fin 1399, Paris.
- 1.4 Support :** Parchemin.
- 1.5 Technique :** Allégorie – Vignette à fond travaillé.
- 1.6 Enlumineur ou auteur :** Guillaume de Digulleville.

2. Hiérarchisation de l'espace et des figures, feuilletage des plans

2.1 Figuration de l'espace - Plans, thématique d'ensemble, concept conventionnel ou non conventionnel :

Il s'agit d'une vignette (allégorie) à deux plans sans perspective dans un encadrement simple et doré. La lecture de l'image se fait de gauche à droite, ce qui est conventionnel. Le premier plan représente une tapisserie diaprée (monochrome avec rinceaux d'or) représentative des tapisseries de riches demeures, bien que le sol semble figurer un terrain extérieur ou un tapis. Les bancs sur lesquels les personnages sont assis ne sont pas visibles, dissimulés sous les vêtements. La représentation des personnages est conventionnelle pour une allégorie, elle permet de mettre l'accent sur le message que l'enlumineur souhaite transmettre sans distraire le lecteur. Cela peut signifier également que l'enlumineur fut restreint dans sa production. Le Christ occupe la place centrale du deuxième plan, respectant ainsi la hiérarchie.

2.2 Éléments animés et inanimés :

Les éléments inanimés ne sont pas nombreux, ils se résument à la tapisserie, à l'Évangile que la Vérité tient dans sa main et aux auréoles dorées. Les bancs ne sont pas visibles et nous ne pouvons les situer comme éléments inanimés.

Les éléments animés sont les personnages.

3. Langage iconographique : interprétation de l'image

3.1 Couleurs et symbolique :

La symbolique des couleurs est présente dans cette vignette. Elle se distingue par deux couleurs et un métal précieux, l'or. Puisqu'il s'agit de sainteté, les auréoles sont dorées, ce qui est conventionnel pour la période. Le Christ étant le personnage le plus important

des représentations sacrées après Dieu le Père, il porte une couronne d'or et est présenté de face en majesté, son importance est manifeste et sur lui porte le regard respectueux des lecteurs. Cette représentation de face est celle de Dieu le Père, du Christ et de la Vierge et, selon François Garnier, aux saints parvenus à la félicité éternelle : « Réservee aux représentations dites en majesté, la position de face correspond à un état durable et parfait²¹¹. » Le Christ est vêtu de bleu et de rouge, les deux couleurs qui le glorifient : le bleu, étant la couleur divine et le rouge la couleur de l'Église, le sang du Christ, la richesse. Il est également chaussé, ce qui accentue sa noblesse et son autorité par son apparence (son *estat*). Les fleurs de lis représentées sur la couronne du Christ sont l'attribut du pouvoir de Dieu, par corrélation celui de la royauté, puisque le pouvoir monarchique vient de Dieu. Ainsi, par cette couronne, le Christ est considéré à la foi comme Fils de Dieu et comme roi, l'autorité suprême, indéniable : « [...] on constatera la diffusion de la fleur de lis comme signe de tout pouvoir qui vient de Dieu, quelle que soit la qualité personnelle de celui qui l'exerce²¹² ». La Sagesse, laquelle est vêtue de bleu comme le Christ, couleur divine et salutaire, est pieds nus et souligne sa modestie, se retrouvant au rang des mortels pour mieux s'identifier aux lecteurs. La Vérité qui est vêtue de rouge, symbole de la puissance de l'Église et qui tient une Bible ou l'Évangile à la main, lesquels représentent l'exemple édifiant à suivre pour atteindre le Salut, est également représentée pieds nus pour la même raison susmentionnée.

3.2 Corps et gestuelle :

Le geste des mains du Christ dirige le regard de la lectrice de la gauche vers la droite (telle est l'un des modes de lecture de l'image médiévale) présentant la connaissance de la Vérité qui mène à la Sagesse. Les mains des trois personnages suggèrent une discussion, une argumentation. La paume de l'une des mains du Christ ouverte vers l'extérieure témoigne également de son approbation, tout comme celles de la Vérité et

²¹¹ F. GARNIER, *op. cit.*, *Le Langage de l'image au Moyen Âge, Signification et symbolique*, page 124.

²¹² F. GARNIER, *op. cit.*, *Le Langage de l'image au Moyen Âge II, Grammaire des gestes*, page 206.

de la Sagesse. De plus, la paume de la main du Christ ouverte et tournée vers l'extérieur peut signifier l'autorité qui enseigne ou ordonne²¹³.

3.3 Physiognomie :

Les visages sont expressifs et font état d'une conversation en cours. Bien qu'en position de majesté, le Christ dirige son regard vers la Vérité, laquelle converse avec la Sagesse. François Garnier précise que les rois et les maîtres n'ouvrent pas la bouche, ils s'expriment par les gestes de la main et les phylactères²¹⁴. Ce qui est très représentatif pour le Christ dans cette allégorie.

3.4 Vêtue :

La vêtue est représentative de cette période artistique, bien que les vêtements soient davantage représentatifs de la vêtue des saints et des saintes dans l'iconographie médiévale.

3.5 Personnages secondaires :

Il n'y a pas de personnages secondaires dans cette allégorie.

²¹³ F. GARNIER, *op. cit.*, *Le Langage de l'image au Moyen Âge, Signification et symbolique*, page 174.

²¹⁴ *Ibid.*, page 134.

THÈME II : DISCOURS - CORRÉLATIONS

4. Valeurs didactique et narrative de l'image

4.1 Discours moral :

Il s'agit de personnifications féminines malgré l'exclusion de la femme des ministères. Représentation idéologique et subconsciente pour les lecteurs, d'une analogie entre l'idéal féminin et la réalité religieuse et sociale. La Vérité vêtue de rouge tenant une Bible ou l'Évangile à la main représente le pouvoir et l'exemple édifiant à suivre pour atteindre le Salut. Le geste des mains du Christ dirige le regard de la lectrice de la gauche vers la droite (tel est l'un des modes de lecture de l'image médiévale) présentant le résultat positif escompté d'une existence digne de l'Évangile : du respect des saintes Écritures, des doctrines de l'Église, vient la sagesse de la droiture, ainsi le Salut est assuré.

THÈME III : RÉSULTANTE

5. Représentations religieuses et sociales

5.1 Analyse pertinente, sens de l'image :

La femme qui faisait la lecture de cette enluminure suivait du regard la direction indiquée par le Christ, c'est-à-dire la voie de la Sagesse, laquelle est vêtue de bleu comme le Christ, couleur divine et salutaire. La paume de l'une des mains du Christ étant ouverte vers l'extérieure et témoignant de son approbation, tout comme celles de la Vérité et de la Sagesse font état de l'autorité suprême qui consent, ratifie et scelle le discours servant de leçon morale et péremptoire.

Le Christ, possédant la Vérité et la Sagesse, et maître d'œuvre de l'Église, pédagogue averti, guide spirituel, est donc celui qui permet l'orientation et le passage vers le Salut. Les paumes ouvertes des mains de la Vérité et de la Sagesse, lesquelles sont tournées vers l'extérieure peuvent signifier l'acceptation de la doctrine²¹⁵, l'obéissance au Christ, leur soumission à son autorité. L'allégorie permet une analyse approfondie du message chrétien. La femme prendra donc modèle sur cette allégorie qui rectifie son comportement et *ré-aligne* sa voie vers le Salut. Frugoni précise qu'au Moyen Âge l'allégorie est un outillage mental possédant un langage technique semblable au langage de la psychanalyse contemporaine²¹⁶. Offrant un message religieux opérant, l'allégorie pouvait aisément troubler et influencer le comportement.



²¹⁵ *Idem*, page 174.

²¹⁶ C. FRUGONI, *op. cit.*, page 180.

HERR BERNGER VON HORHEIM



THÈME I : NARRATION ET THÉMATIQUE

1. Description

- 1.1 Notice :** Livre de chants, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, fol. 178r., Allemagne.
- 1.2 Titre de l'ouvrage :** *Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse) – Herr Bernger von Horheim.*
- 1.3 Date de production :** 14^e siècle (1305-1340).
- 1.4 Support :** Parchemin.
- 1.5 Technique :** Miniature pleine page.
- 1.6 Enlumineur ou auteur :** Non déterminé.

2. Hiérarchisation de l'espace et des figures, feuilletage des plans

2.1 Figuration de l'espace – Plans, thématique d'ensemble, concept conventionnel ou non conventionnel :

La thématique d'ensemble n'est pas conventionnelle, bien que la représentation d'une scène à l'intérieur d'un cadre soit en soi conventionnelle. La miniature se présente sur un seul plan et l'espace forme un tout dont le point central est l'union des mains, semblable à la peinture de chevalet. L'arbre de la vie et l'absence d'architecture nous permettent de croire que les personnages se situent dans la nature, mais l'arbre n'est que symbolique et ne figure pas nécessairement un jardin. L'enlumineur a mis l'accent sur la symbolique, considérant les accessoires (meubles et architecture) comme superflus à l'édification de son message.

2.2 Éléments animés et inanimés :

Les éléments animés sont la dame, le chevalier, le chien et l'arbre de la fertilité par ses arabesques et ses fleurs qui donnent une impression de mouvement et de croissance. Les éléments inanimés sont l'écu, le heaume et l'épée.

3. Langage iconographique : interprétation de l'image

3.1 Couleurs et symbolique :

Il n'y a pas de symbolique précise des couleurs dans cette miniature, puisque la palette de couleurs est la même pour le manuscrit entier, mais en variant les couleurs pour chacun des personnages. L'union des mains symbolise le mariage. Contrairement aux miniatures traditionnelles concernant le mariage, le prêtre est absent. C'est l'arbre de la fertilité qui domine par sa hauteur et sa puissante symbolique, et unit les époux : la procréation étant considérée comme un devoir fondamental, le but des rapports étant la

procréation²¹⁷. L'épée, l'écu et le heaume symbolisent la virilité, la force masculine, la défense des vertus et la protection de l'hyménée, ainsi que l'« estat » de l'homme dans la société, celui de chevalier. Le chien, symbole de fidélité – représenté dans la peinture à travers les siècles et accompagnant les gisants –, aux pieds de ses maîtres, souvent aux pieds d'une dame, est ici représenté dans les bras de la dame. Cette représentation est fortement péjorative, puisqu'elle attribue à la dame la nécessité de la fidélité ou l'inévitable obligation de sa fidélité au seigneur souvent absent. La dame doit être pieuse et vivre chastement, et :

[...] enseigner à ses amies et tout particulièrement à ses filles que les autres biens n'ont aucune valeur si la virginité, la continence ou la chasteté sont défailantes. La femme de mauvaise réputation fait courir un grand danger à son honneur et à celui du lignage de son mari. [...] La bonne épouse sera amoureuse de son mari et le placera au-dessus de tous les autres hommes. Si tout homme doit aimer et chérir sa femme, toute femme doit aimer et servir son mari²¹⁸.

Il peut s'agir également de marquer le comportement irréprochable que la dame a envers son seigneur et de souligner son existence vertueuse.

3.2 Corps et gestuelle :

La gestuelle des personnages est significative. La position des pieds suggère le mouvement, le rapprochement l'un de l'autre. L'union des mains suggère le respect du sacrement du mariage et du devoir de procréation. La tête inclinée de la dame respecte le code iconographique de la soumission et de l'acceptation. Le pied droit du chevalier sort du cadre de la miniature et montre ainsi l'importance du seigneur, raison première de l'existence de cette miniature.

²¹⁷ J. VERDON, *op. cit.*, *La femme au Moyen Âge*, page 40.

²¹⁸ *Ibid.*, page 36.

3.3 Physiognomonie :

Les visages des personnages sont empreints d'émotions. Ils se regardent avec attendrissement. Les canons de la beauté sont fortement respectés dans cette miniature : jeunesse, peau claire, chevelure blonde, minceur et élégance des mouvements qui soulignent la douceur, la bonne entente, la complicité du couple.

3.4 Vêtue :

La vêtue est simple et peu réaliste selon la période. L'or utilisé comme parure sur les vêtements et les accessoires établit clairement le rang des personnages dans la société : chevalier (fils de baron peut-être), damoiselle de la Cour (fille de noble peut-être), de toute évidence de la bourgeoisie ou de la noblesse.

3.5 Personnages secondaires :

Aucun personnage secondaire dans cette miniature.

THÈME II : DISCOURS – CORRÉLATIONS

4. Valeurs didactique et narrative de l'image

4.1 Discours moral :

Le discours moral chrétien est très stéréotypé dans cette miniature. Il représente clairement l'image de la femme qu'ont perpétuée les enlumineurs, les codes iconographiques et les troubadours et les trouvères durant cette période. Il s'agit d'une disqualification indirecte de la femme. Indirecte, parce que la miniature sous-entend une harmonie dans le couple par le respect des comportements attribués à chacun dans les règles et le genre. L'amour courtois ayant accentué cette image et diffusé les éléments

péjoratifs à travers la transmission des connaissances et des talents artistiques, encensant des valeurs péjoratives et troublant les sens. Le respect des vertus attribuées à la femme et la figuration de sa place dans la société et la religion sont clairement établis dans cette miniature. Puisqu'il s'agit d'un recueil de poèmes, nous comprenons que la réalité peut s'avérer être tout autre, bien que l'influence de la littérature sur la femme ait été plus accusée et sensible, voire dominante, qu'à notre époque, et que bien des femmes aient pu s'identifier à la dame de cette miniature et y déceler les règles et doctrines de l'Église, les trois vertus les plus importantes à respecter : fidélité, respect et soumission; et l'état le plus important du mariage : rapports et procréation.

THÈME III : RÉSULTANTE

5. Représentations religieuses et sociales

5.1 Analyse pertinente, sens de l'image :

La femme est placée sous le symbole de l'amante (au sens propre du terme) ou d'épouse, sous la protection de l'homme, ce qui est très significatif. C'est l'idéalisation du couple médiéval : amour, fidélité, protection, procréation (fertilité), richesse, droiture, respect des règles et normes établies par la société et la religion. Les rôles sont clairement identifiés : l'homme pour la protection, la femme pour la procréation. Le chien symbolise la fidélité et est porté par la femme dont la faiblesse aux vices doit être marquée. Cette fidélité revient à la dame dont l'époux sera souvent absent, en campagne ou en croisade. Laquelle dame est perçue par la littérature et le christianisme comme instable et sujette aux vices. Les canons de la beauté sont fortement respectés pour la femme, voire idéalisés (teint d'albâtre, cheveux blonds, minceur, délicatesse, tête inclinée). Les places qu'occupent l'homme et la femme sont distinctement établies, séparées clairement par l'arbre de la fertilité et unies par le symbole du mariage (l'union des mains).

Toutefois, la littérature lyrique, comme le présent manuscrit dont fait partie la miniature que nous avons analysée, intègre une longue tradition relativement au regard de l'homme sur la femme. Le Moyen Âge, friand de littérature philosophique, s'est plu à mélanger la réalité, le romanesque, la pensée des philosophes grecs et romains, les valeurs guerrières et les préjugés populaires dans les représentations iconographiques de la femme, une littérature cette fois écrite et imagée en grande partie pour le regard de l'homme en y intégrant les valeurs sociales et religieuses qui ont influé sur l'opinion de l'homme envers la femme. Simon Gaunt précise :

A troubadour's lady is often, therefore, construed as the object of a masculine gaze. Needless to say, the importance of sight in the process of falling or being in love in troubadour lyric – indeed in courtly literature generally – clearly owes a good deal to the Ovidian tradition, in which love is said to enter a man's heart through his eyes²¹⁹.

Stéréotypes, préjugés, idéalisation, divinisation de la beauté, ce sont les éléments péjoratifs qui ont contribué dans la littérature médiévale à la construction identitaire de la femme. Une littérature qui puise dans les représentations religieuses et sociales de la femme à travers l'histoire de l'iconographie pour perpétrer une image qui satisfait les exigences et le contrôle de l'homme médiéval et apaise sa crainte d'une féminité hors contrôle, libre et protestante; sa crainte d'une féminité immorale, perfide, rusée et, bien entendu, diabolique, mais aussi pour le simple plaisir d'imaginer la femme autrement que dans une réalité humaine, quotidienne, démystifiante.



²¹⁹ Simon GAUNT. *Trouble Vision : Gender, Sexuality, and Sight in Medieval Text and Image*, Chapter 4, *The Look of Love : The Gender of the Gaze in Troubadour Lyric*, Edited by Emma Campbell and Robert Mills, New York, 2004, page 79.

CONCLUSION

À la lumière de notre recherche et de notre analyse iconographique, nous croyons que l'enluminure gothique est représentative de la condition religieuse et sociale de la femme, et qu'il est possible d'analyser des images indépendamment du texte pour conserver une objectivité. Nous avons constaté par ce mémoire que les codes et la symbolique utilisés pour représenter la femme dans l'enluminure ont été établis selon des normes artistiques influencées au cours des siècles du Moyen Âge par l'interprétation que les clercs, les hommes influents (auteurs, nobles) et les enlumineurs (religieux et laïcs) se faisaient de la femme. En conséquence, il nous semble évident que les répercussions des éléments péjoratifs ou mélioratifs qui constituent les représentations de la femme dans les miniatures, les vignettes, initiales historiées ou le décor en marge ont participé au développement identitaire de la femme de la période gothique. Tenant compte que ce langage iconographique s'adressait aux femmes qui savaient lire et qui étaient initiées à ce langage par leurs habitudes de lecture et leur connaissance du christianisme, nous pourrions dire qu'elles ont elles-mêmes transmis les valeurs thymiques de l'homme et les valeurs chrétiennes au regard des autres femmes par l'acceptation et la mise en action des messages véhiculés dans l'enluminure.

Nous croyons également que l'obligation ou l'action volontaire de la femme relativement au respect des messages religieux et sociaux diffusés par l'enluminure est une autre des conséquences de l'image dévalorisante perpétrée au cours des siècles. Nous avons vu que cette image dévalorisante prend ses racines dans la Genèse avec le péché originel modelé par le christianisme. Lytta Basset précise que « [...] ce dogme du péché originel qui, adopté au V^e siècle grâce à s. Augustin, a plombé l'Occident de manière ininterrompue jusqu'au XX^e siècle – avec sa vision catastrophique de la nature humaine²²⁰ ». Nous croyons que l'iconographie médiévale a eu sur la femme une influence égale, sinon plus forte, que l'influence de notre iconographie contemporaine sur la femme, puisque comme nous l'avons mentionné au chapitre IV, Baschet souligne que non seulement l'image médiévale est « inséparable de la matérialité de son support, mais aussi de son existence comme objet, agi et agissant, dans des lieux et des situations spécifiques, et impliqué dans la dynamique des

²²⁰ Lytta BASSET. *Oser la bienveillance*, Éditions Albin Michel, Paris, 2014, page 11.

rappports sociaux et des relations avec le monde surnaturel²²¹. » En étant objet, l'image médiévale prenait vie, s'intégrait à l'existence médiévale et devenait réelle, objet de culte, partie intégrante de l'action humaine, modèle religieux de l'agir et de la valorisation de soi au regard de la société. Toutefois, comme le précise François Garnier, le langage iconographique codé a commencé à disparaître à la fin du XIV^e siècle, « [...] mais la mutation a été lente et progressive, certains gestes et certaines positions symboliques s'insérant encore à la fin du XV^e siècle dans des représentations réalistes. [...] La luxure s'exprime d'une façon plus discrète et symbolique, l'homme mettant simplement sa main sous le menton de la femme²²² » (fig. 25). Garnier ajoute que la position conventionnelle typique pour la représentation de l'orgueil est évoquée par les mains sur les hanches et les coudes écartés, et pour le mensonge et l'hypocrisie ce sont les bras croisés et un index pointé signifiant l'allégation trompeuse²²³ (fig. 25), alors qu'au cours de la période gothique, la main sous le menton signifiait l'affection de l'amant et que la luxure était parfois symbolisée par le sanglier et la couleur rouge.



Fig. 25
Partie d'une miniatures pleine page

²²¹ *Idem*, page 33 à 34.

²²² F. GARNIER, *op. cit.*, *Le Langage de l'image au Moyen Âge II, Grammaire des gestes*, page 42.

²²³ *Loc. cit.*

Cependant, cette symbolique de la représentation des vices à la fin de la période gothique n'est pas le seul douaire iconographique des femmes, mais également l'héritage iconographique des hommes, la même symbolique pouvant apparenter les vices de l'homme et de la femme.

Notre analyse nous porte à croire également que la création des livres d'Heures, des missels, des Bibles accessibles aux particuliers, ainsi que le prodigieux développement de la littérature à ce moment, ont permis aux femmes (commanditaires, enlumineuses, écrivaines), et à certains de leurs champions et sympathisants, de s'exprimer et de combattre les préjugés et les stéréotypes pour laisser place vers la fin du Moyen Âge à une iconographie plus proche de la réalité sociale, intégrant la femme à l'univers masculin, mais non sans conserver sous un voile romanesque les préjugés religieux si solidement acquis et si durement justifiés par l'Église.

Nous comprenons que le langage iconographique s'est maintenu au cours du Moyen Âge, bien qu'il se soit transformé, mais que la symbolique des couleurs s'est estompée durant la période gothique pour laisser la place en grande partie à un code vestimentaire, dans l'évolution de la mode vestimentaire, qui a permis de distinguer les individus selon leur « état » social et religieux. Toutefois, ce qui a marqué de façon indélébile la symbolique de la couleur au Moyen Âge a persisté jusqu'à nos jours, et se retrouve non pas dans la vêtue, mais dans les médias. Il nous plaît toujours de donner comme exemple la couleur la plus manipulée, adulée et frappée d'ostracisme au cours des siècles : le rouge. Aujourd'hui, le rouge est encore un symbole d'une ambivalence étonnante. Ce rouge – la couleur des cardinaux et de la richesse de l'Église – symbolisant la sensualité féminine et la liberté de mœurs, a persisté encore longtemps et sa signification n'a pas perdu de sa valeur. Dans l'iconographie contemporaine des médias et la garde-robe des femmes de toute condition, le rouge a le même pouvoir et la même force de condamnation religieuse et sociale envers la femme que celle du Moyen Âge, mais avec une touche, ô combien subtile!, d'indulgence et de laxisme qui le fait entrer en catimini dans les mœurs intempérantes et banalisées de notre société moderne.

Il ne saurait donc y avoir de conclusion sans modestie et réserves²²⁴, a écrit le Père Philippe-Martin Hubert. Nous en convenons. Si suivant cette analyse des représentations religieuses et sociales quelques doutes persistent quant à la véracité des codes iconographiques et de la symbolique afférant aux représentations de la femme médiévale, nous souhaitons préciser, comme nous l'avons souligné tout au long de ce mémoire, en validant notre recherche par l'expertise des historiens et médiévistes, que ces codes peuvent procéder à la fois de la réalité et de l'imaginaire de la société, et nous croyons avoir démontré de façon objective que :

[...] non seulement l'étude des symboles nécessite de ne pas projeter tels quels dans le passé, sans précaution aucune, les savoirs qui sont les nôtres aujourd'hui parce qu'ils n'étaient pas ceux des sociétés qui nous ont précédés, mais elle invite également à ne pas établir une frontière trop nette entre le réel et l'imaginaire. Pour l'historien – et pour l'historien du Moyen Âge peut-être plus que pour aucun autre – l'imaginaire fait toujours partie de la réalité, l'imaginaire est une réalité²²⁵.

L'enluminure gothique nous a donc légué de la femme un trésor de représentations inestimables, qu'il soit réel ou imaginaire, qui nous éclaire sur la condition de la femme au Moyen Âge et, par voie de conséquence, sur la condition de la femme aujourd'hui. Un héritage du christianisme et du regard inquisiteur de sa société masculine, à une période de l'histoire où les relations entre les hommes et les femmes étaient en émergence et où la société architecturait avec « *ars* » ses plans religieux et sociaux.

« *L'histoire, ce n'est pas seulement ce qui a été, c'est aussi ce que l'on en a fait*²²⁶. »



²²⁴ G. DUCHET-SUCHAUX, *op. cit.*, page 9.

²²⁵ Citation de Marc Bloch. Puisée à l'ouvrage de Michel PASTOUREAU, *Une histoire symbolique du Moyen Âge Occidental*, Éditions du Seuil, Lonrai, 2004, page 19.

²²⁶ *Ibid.*, page 338.

BIBLIOGRAPHIE

Études iconographiques

- BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale*, Éditions Gallimard, Collection Folio Histoire Inédit, Saint-Amand, 2008, 468 pages.
- BASCHET, Jérôme. *5 L'image, Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Actes du 6^e « International Workshop on Médiéval Societies », Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992), sous la direction de Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt, Éditions Le Léopard D'or, Paris, 1996, 310 pages.
- BARTHOLEYNS, Gil, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet. *Image et transgression au Moyen Âge*, Presses Universitaires de France, Paris, 2008, 196 pages.
- BELTING, Hans. *L'image et son public au Moyen Âge*, Gérard Monfort, Éditeur, Paris, 1981, 283 pages.
- BIGHAM, Stéphane. *Les images chrétiennes, Textes historiques sur les images chrétiennes de Constantin le Grand jusqu'à la période posticonoclaste (313-900)*, Éditions Médiaspaul, Montréal, 2010, 477 pages.
- BLANC, Odile. *Parades et parures, L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Éditions Gallimard, NRF, Collection Le temps des images, Torino, 1997, 237 pages.
- BOULNOIS, Olivier. *Au-delà de l'image : Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V^e et XVI^e siècles*, Éditions du Seuil, Paris, 2008, 496 pages.
- DUBY, Georges. *Art et société au Moyen Âge*, Éditions du Seuil, Points Histoire, Manchecourt, 1997, 137 pages.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston (sous la direction de). *Iconographie médiévale, Image, texte, contexte*, CNRS Éditions, St-Just-La-Pendue, 2002, 209 pages.
- FAURE, Philippe. *Approche de l'image médiévale*, Maître de conférence en histoire du Moyen Âge à l'Université d'Orléans, Conférence lors de la journée APHG Centre, organisée à Bourges, conférence de Bourges, 2000. <http://www.ac-orleans-tours.fr/hist-des-arts/boruges/faure.htm>
- GAUNT, Simon. *Trouble Vision : Gender, Sexuality, and Sight in Medieval Text and Image*, Chapter 4, *The Look of Love : The Gender of the Gaze in Troubadour Lyric*, Edited by Emma Campbell and Robert Mills, New York, 2004, 256 pages.

- GARNIER, François. *Le Langage de l'image au Moyen Âge, Signification et Symbolique*, Édition Le Léopard d'or, Tours, 1995, 179 pages.
- GARNIER, François. *Le Langage de l'image au Moyen Âge II, Grammaire des gestes*, Édition Le Léopard d'or, Le Poiré-sur-Vie (Vendée), 2003, 423 pages.
- GERVEREAU, Laurent. *Voir, comprendre, analyser les images*, Collection Grands repères, Éditions La Découverte, Saint-Amand-Montrond, 2009, 198 pages.
- GUIETTE (Gand), Robert. *Symbolisme et « senefiance » au Moyen Âge*, Communication de M. Robert Guiette au V^e congrès de l'Association, à Paris, le 3 septembre 1953, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, année 1954, Volume 6, N^o 6, pages 107-122.
- KATZENELLENBOGEN, Adolf. *Allegories of the Virtues and vices in Medieval Art, From Early Christian Times to the Thirteenth Century*, University of Toronto Press, in association with the Medieval Academy of America, Toronto, 1989, 102 pages, illustrations page I à XLVIII.
- LE GOFF, Jacques. *Un Moyen Âge en images*, Bibliothèque des arts, Paris, Éditions Hazan, 2007, 303 pages.
- PASTOUREAU, Michel. *Une histoire symbolique du Moyen Âge Occidental*, Éditions du Seuil, Lonrai, 2004, 449 pages.
- PASTOUREAU, Michel. *Noir, Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, Collection Points Histoire, Lonrai, 2008, 277 pages.
- PASTOUREAU, Michel. *Bleu, Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, Collection Points Histoire, Lonrai, 2006, 220 pages.
- PASTOUREAU, Michel et Dominique Simonnet. *Le petit livre des couleurs*, Éditions du Panama, Points Histoire, Lonrai, 2005, 123 pages.
- RANDALL, Lilian M. C. *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1966, Index : 235 pages, plus plates.
- WIRTH, Jean. *L'image médiévale : naissance et développement VI^e - XV^e siècles*, Éditions Méridiens Klincksieck, Paris, 1989, 395 pages.

Représentations sociales

- CAMPBELL, Emma and Robert Mills. *Trouble Vision : Gender, Sexuality, and Sight in Medieval Text and Image*, Edited by Emma Campbell and Robert Mills, New York, 2004, 243 pages.

KAUFMANN, Jean-Claude. *L'invention de soi, Une théorie de l'identité*, Hachette Littératures, Armand Colin, Paris, 2009, 352 pages.

MANNONI, Pierre. *Les représentations sociales*, Collection Que sais-je?, Presses universitaires de France, mai 2010, France, 127 pages.

Enluminure

ALEXANDER, Jonathan J. G. *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, Yale University Press, New Haven and London, 1992, 214 pages.

BALL, Philip. *Histoire vivante des couleurs, 5000 ans de peinture racontée par les pigments*, Éditions Hazan, Paris, 2010, 512 pages.

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie. *Le livre au Moyen Âge*, Éditions Ouest-France, Rennes, 2009, 153 pages.

CLEMENS, Raymond and Timothy Graham. *Introduction to Manuscript Studies*, Cornell University Press, Ithaca & London, 2007, 301 pages.

BUCKLOW, Spike. *The Alchemy of Paint*, Marion Boyars Éditions, London, 2010, 335 pages.

DÉRIBÉRE, Maurice. *La couleur*, Éditions Presses Universitaires de France, collection Que sais-je?, Paris, 2008, 128 pages.

GAMESON, Richard. *The scribe speaks? Colophons in early English manuscripts*, H.M. Chadwick Memorial Lectures 12, Department of Anglo-Saxon, Norse, and Celtic, University of Cambridge, Printed by the Reprographics Centre, University of Cambridge, 2001, 54 pages.

ROBB, David M. *The Art of the Illuminated Manuscript*, South Brunswick and New York : A. S. Barnes and Company, London : Thomas Yoseloff Ltd., 1973, 356 pages.

THEOPHILUS. *On Divers Arts*, Dover Publications, Inc., Mineola, N.Y., 1979, 216 pages.

VALENTINE, Lucia N. *Ornament in Medieval Manuscripts*, Faber and Faber, London, 1965, 108 pages.

WATSON, Rowan, *Les manuscrits enluminés et leurs créateurs*, Éditions Grégoriennes, Méolans-Revel, 2004, 154 pages.

La femme au Moyen Âge

AMT, Emilie. *Women's Lives in Medieval Europe*, A sourcebook, Routledge Editors, London, New York, 1993, 347 pages.

- BENNETT, Judith M. and Elizabeth A. Clark, Jean F.O'Barr, B. Anne Vilen, Sarah Westphal-Wihl (Edited by). *Sisters and Workers in the Middle Ages*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1989, 299 pages.
- DUBY, Georges et Michelle Perrot. *Histoire des femmes en Occident, II. Le Moyen âge*, Carla Casagrande : La femme gardée, sous la direction de Christiane Klapisch-Zuber, Éditions Perrin, Paris, 2002, 701 pages.
- LETT, Didier. *Hommes et femmes au Moyen âge*, Histoire du genre XII^e - XV^e siècles, Éditions Armand Colin, Cursus Histoire, Paris 2013, 213 pages.
- ROUSSEAU, Constance M. and Joel T. Rosenthal. *Women, Marriage, and Family in Medieval Christendom*, Essays in Memory of Michael M. Sheehan, C.S.B., Studies in Medieval Culture XXXVII, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, Kalamazoo, Michigan, 1998, 431 pages.
- ROUSSET, Paul. *Yves Lefèvre - La femme au Moyen Âge en France dans la vie littéraire et spirituelle dans « Histoire mondiale de la femme »*, Cahiers de civilisation médiévale, Année 1967, Volume 10, Numéro 30, 1 page (page 487).
- TENENBAUM, Sylvie. *Les hommes naissent libres et égaux, et les femmes?*, Éditions Albin Michel, Paris, 2014, 311 pages.
- VERDON, Jean. *La femme au Moyen Âge*, Éditions Jean-Paul Gisserot, Luçon, 2006, 127 pages.

Histoire médiévale

- FOSSIER, Robert. *Ces gens du Moyen Âge*, Librairie Arthème Fayard, Collection Pluriel, Paris, 2010, 409 pages.
- GOUGUENHEIM, Sylvain. *Le Moyen Âge en questions*, Éditions Tallandier, Paris, 2012, 409 pages.
- SCHMITT, Jean-Claude. *Le corps, les rites, les rêves, le temps*, Essais d'anthropologie médiévale, *La notion de personne au Moyen Âge*, Éditions Gallimard, nrf, Bibliothèque des histoires, St-Amand, 2001, 446 pages.

Art et architecture

- TOMAN, Rolf. *L'Art Roman – Architecture, Sculpture, Peinture*, Éditions Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Neue Stalling, Oldenburg, 1997, 481 pages.

TOMAN, Rolf. *L'art gothique – Architecture, Sculpture, Peinture*, Éditions Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Neue Stalling, Oldenburg, 1998, 521 pages.

Documentation biblique

BASLEZ, Marie-Françoise. *Saint-Paul, Artisan d'un monde chrétien*, Paris, Fayard, 2008, 479 pages.

BIBLE de Jérusalem. Traduction française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Desclée de Brouwer, Paris, 2000, 2175 pages.

ENCYCLOPEDIA of religion and nature (a sample entry), Edited by Bron Taylor, London & New York : Continuum, 2005, 8 pages.
<http://www.religionandnature.com/ern/sample/Hobgood-Oster--Ecofeminism.pdf>

VOCABULAIRE DE THEOLOGIE BIBLIQUE. Publié sous la direction de Xavier Léon-Dufour, Deuxième édition, Les Édition du Cerf, Paris, 1970, 1404 pages.

Divers – Arts et littérature

BASSET, Lytta. *Oser la bienveillance*, Éditions Albin Michel, Paris, 2014, 426 pages.

DE FRANCE, Marie. *Lanval, Lais de Marie de France*, Le Livre de Poche, Collection Lettres Gothiques, traduits, présentés et annotés par Laurence Harf-Lancner, Paris, 1990, 352 pages.

LUSSIER, Pierre. *Promenade dans les pensées d'un peintre*, Éditions Fides, Carnets, 2014, 189 pages.

Publications

DENOËL, Charlotte, conservateur, Bibliothèque Nationale de France. *Trésors enluminés des musées de France, Exposition au Musée des beaux-Arts d'Angers : Découverte expositions de Lille et Toulouse / Musées d'Angers*, Revue Dossier de L'ART, N° 213, 2013, Éditions Faton, Dijon, 97 pages.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Entre la figue et la pomme : l'iconographie romane du fruit défendu*, Université de São Paulo, Brésil, Revue de l'histoire des religions [En ligne], 1 / 2006, mis en ligne le 18 janvier 2010, 8 pages.

FRUGONI, Chiara. *L'iconographie de la femme au cours des X^e - XII^e siècles*. In : Cahiers de civilisation médiévale. 20^e année (n° 78-79, Avril-septembre 1977), 21 pages (pages 177 à 188).

HISTOIRE ET IMAGES MEDIEVALES, N° 30, *Les secrets de la mode féminine*, Thématique, août-septembre-octobre 2012, 82 pages.

LAMY, Claire. *Loin des yeux, près de Dieu, Le Moyen Âge libère la femme*, Historia Spécial, no 17, mai-juin 2014, 6 pages.

SILHOUETTE, Marielle. *Le grotesque entre la marge et le cadre*, Publications de la Sorbonne, Sociétés & Représentations, 2000/2, N° 10, 21 pages. CAIRN. INFO : <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2000-2-page-0.htm>

SCHMITT, Jean-Claude. *Le miroir du canoniste, Les images et le texte dans un manuscrit médiéval*, In: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations, 48^e année, N. 6, 1993, pages 1471-1495.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1993_num_48_6_279226



LISTE DES FIGURES

Figure de la page titre

- *Femme en prière*, initiale A. Psautier-heures, Bibliothèque municipale d'Avignon, ms. 0121, f. 071v, vers 1330-1340.

Fig. 1 *Codex Purpureus Rossanensis* (photographies des peintures du manuscrit conservé à Rossano, Calabre, Italie).

<http://www.calabria.org.uk/calabria/arte-cultura/CodexPurpureusRossanensis/CodexPurpureusRossanensis.htm>

Fig. 2 *Vergilius Augusteus* :

http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Vergilius_Augusteus

Fig. 3 Façade de la cathédrale d'Amiens (reconstitution) SommeTourisme :

http://www.somme-groupes.com/groupes/dans_l_amienois/la_cathedrale_en_couleurs

Fig. 4 Façade de la cathédrale d'Amiens (reconstitution) SommeTourisme :

http://www.somme-groupes.com/groupes/dans_l_amienois/la_cathedrale_en_couleurs

Fig. 5 Maître Honoré : *Bréviaire de Philippe Le Bel*.

http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&q=Bréviaire+Le+Bel&lang=FR&n=15&f_provenance=bnf.fr&p=1&f_typedoc=manuscrits

Fig. 6 Jean Pucelle: *Heures de Jeanne d'Evreux*, reine de France. The Metropolitan Museum of Art : <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/470309>

Fig. 7 Maître de la Cité des dames : *La Cité des dames* de Christine de Pizan. Bibliothèque impériale, Département des Manuscrits, *Catalogue des manuscrits français. I : Ancien fonds*, Paris, 1868, p. 61, n° 607. J.C. Laidlaw, « Christine de Pizan : A Publisher Progress », dans *The Modern Language Review*, 82, n° 1, 1987, p. 35-75. *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, Paris, Musée du Louvre, 2004, n° 146.

Fig. 8 Les frères Herman, Paul et Johan de Limbourg : *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*. <http://www.art-gothique.net/freres-limbourg.html>

Fig. 9 Jean Fouquet : *Sainte Marguerite et Olibrius, dit aussi Marguerite gardant les moutons. Heures d'Étienne Chevalier*. Paris, musée du Louvre, département des Miniatures et Enluminures, M. I. 1093. Photo RMN.

Site de la BNF : <http://expositions.bnf.fr/fouquet/grand/f122.htm>

- Fig. 10 a)** *Le Christ et l'Eglise* : Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1273, f. 001-183, f. 113v / Psautier / 13e s. (deuxième quart ?).
- b)** *Sagesse, Vérité et Justice* : Paris. Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1130, f. 159-229/ Pèlerinage de Jésus Christ (Le) / 14e s. (troisième tiers) /
- Fig. 11** Écriture gothique primitive
Initiale E du prologue du livre 2 des Chroniques. Bibliothèque Mazarine, ms. 0038, f. 304v.
- Fig. 12** Écriture gothique
Initiale filigranée, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 0102, f. 010 - 184v.
- Fig. 13** Écriture bâtarde
Initiale filigranée, Paris, bibliothèque Mazarine, ms. 1335, f. 027v.
- Fig. 14** Lettre enclavée
Initiale A du Livre de Daniel, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 0031, f.187v.
- Fig. 15** Lettre champie
Initiale Q (XVe s.), Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 0245, f. 045.
- Fig. 16** Initiale historiée – Représentation personnifiée de l'Église
Initiale O du Cantique des Cantiques, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 0009, f. 258v.
- Fig. 17** *Femme en prière* – Heures à l'usage de Thérouanne, vers 1280-1290, Marseille – BM – ms 0111, f. 030.
- Fig. 18** *Donatrice priant la Vierge à l'enfant*. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1278, f. 201, XVe siècle, Miniature au début des *Quinze joies de la Vierge*, Heures à l'usage de Troyes.
- Fig. 19** *Bénédition d'une reine* – Miniature – Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 0143, f. 237.
- Fig. 20** *Bénédition d'une veuve* – Miniature – Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 0143, f. 076 v.
- Fig. 20** *Baiser de Judas et essorillage de Malchus* - Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 0323, f. 001.
- Fig. 21** *Trahison de Judas* – Miniature - Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1130 (f. 159-229), f. 205v.

Fig. 22 *Breviarium ad usum fratrum Predicatorum*, dit Bréviaire de Belleville. Vol. I (partie hiver). Manuscrit de la Bibliothèque Nationale de France, Paris, folio 7r., 1336-1340 (XIV^e siècle).

Fig. 23 *Adam et Ève*. Façade de la cathédrale Notre-Dame de Paris.
http://fr.wikipedia.org/wiki/Cathédrale_Notre-Dame_de_Paris

Fig. 24 *Femme tenant un miroir*, Initiale I du *Decretales*, Droit canon. Bibliothèque municipale d'Avranches, ms. 0150, f. 067v, vers 1260-1280.

Fig. 25 *Saint Augustin dénonçant aux Romains leurs dieux qui mènent aux vices*. Miniature au début du livre 8. Bibliothèque municipale de Mâcon, ms. 0001, f. 260, vers 1480.

