

# La musique des marges. L'iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens dans les manuscrits enluminés du XIIe au XIVe siècle

Martine Clouzot

## Abstract

In the margins of the illuminated manuscripts of the XIIIth and XIVth centuries, a loads of animals hybrids are playing differents music instruments. Regarded as *ministri satanae* from the moralists, musicians partake of the new forms of Mendiants predication. There music fits in the limits of and monstrosity, silent and cacophony, life and death. Combining humor and sacrilège, their contributes to integrate the human imperfection in a scholastic vision of the divine Cosmos.

## Résumé

Dans les marges des manuscrits enluminés des XIIIe et XIVe s., une foule d'animaux et de personnages hybrides joue de toutes sortes d'instruments de musique. Considérés par les moralistes comme des *ministri satanae*, ces instrumentistes des marges participent des nouveaux modes d'édification morale et de prédication élaborés par les ordres mendiants à la même époque. Musiciens aux frontières de l'humanité et de la monstruosité, leur musique s'inscrit aux limites du silence et de la cacophonie, de la vie et de la mort. Mêlant humour, dérision et sacrilège, leur iconographie contribue à légitimer et à intégrer l'imperfection de l'homme dans une vision scolastique et harmonieuse de la Création divine.

## Citer ce document / Cite this document :

Clouzot Martine. La musique des marges. L'iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens dans les manuscrits enluminés du XIIe au XIVe siècle. In: Cahiers de civilisation médiévale, 42e année (n°168), Octobre-décembre 1999. pp. 323-342;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1999.2762>

[https://www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_1999\\_num\\_42\\_168\\_2762](https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1999_num_42_168_2762)

Fichier pdf généré le 25/03/2019

Martine CLOUZOT

---

**La musique des marges.  
L'iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens  
dans les manuscrits enluminés du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle**

RÉSUMÉ

Dans les marges des manuscrits enluminés des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> s., une foule d'animaux et de personnages hybrides joue de toutes sortes d'instruments de musique. Considérés par les moralistes comme des *ministri satanae*, ces instrumentistes des marges participent des nouveaux modes d'édification morale et de prédication élaborés par les ordres mendiants à la même époque. Musiciens aux frontières de l'humanité et de la monstruosité, leur musique s'inscrit aux limites du silence et de la cacophonie, de la vie et de la mort. Mêlant humour, dérision et sacrilège, leur iconographie contribue à légitimer et à intégrer l'imperfection de l'homme dans une vision scolastique et harmonieuse de la Création divine.

ABSTRACT

In the margins of the illuminated manuscripts of the XIIIth and XIVth centuries, a loads of animals and hybrids are playing different music instruments. Regarded as *ministri satanae* from the moralists, these musicians partake of the new forms of Mendiant's predication. Their music fits in the limits of humanity and monstrosity, silent and cacophony, life and death. Combining humor and sacrilege, their iconography contributes to integrate the human imperfection in a scholastic vision of the divine Cosmos.

Les musiciens les plus connus des manuscrits enluminés sont généralement les anges, le roi David, les ménestrels de cour et les bergers de la Nativité. Or, à côté, ou plutôt en marge, de ces instrumentistes célèbres, une foule plus importante et plus variée d'animaux, de grotesques, d'hybrides — le terme allemand « *Mischwesen* » est plus approprié — animent de leur musique et de leurs gesticulations les bordures marginales des manuscrits des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> s. L'étude des marges ne manque pas de matière, d'autant plus que, parmi les nombreuses thématiques qui les caractérisent, la musique instrumentale n'est pas des moindres.

Il faut toutefois souligner l'importance quantitative et qualitative de ces musiciens dans l'iconographie des manuscrits liturgiques et para-liturgiques du XII<sup>e</sup> s. En effet, les animaux, les monstres et les hybrides instrumentistes se mêlent habilement et en abondance aux entrelacs des initiales ornées de cette époque. Et le jeu iconographique entre leur enveloppe corporelle, leurs contorsions physiques, leurs instruments de musique, la forme de la lettre et le texte sacré, particulièrement dans certains manuscrits cisterciens<sup>1</sup>, établit une filiation directe entre eux et les musiciens des marges des siècles suivants, et les inscrit dans une même perspective anthropologique.

La pratique de la musique au Moyen Âge, comme sa théorisation, occupe en effet une place importante aussi bien dans la vie quotidienne que dans la sphère culturelle. Et si la grande représentativité des instruments dans l'iconographie l'atteste, elle n'autorise pas pour autant à les considérer comme des reproductions organologiques fidèles et réalistes. C'est une première

1. P. ex., la lettre ornée « S » du fol. 5 des *Moralia in Job*, Dijon, Bibliothèque municipale, ms. 169, début du XII<sup>e</sup> s.

démarche à adopter vis-à-vis des images musicales. L'observation critique est donc de rigueur, ainsi que la prise en compte de la classification médiévale des instruments de musique.

En effet, au Moyen Âge, le son est conçu en termes de volume et de timbre, c'est pourquoi les instruments sont classés en fonction de leur intensité sonore, qualifiée de forte et perçante ou faible et douce, ce qui donne un ensemble de *hauts* et un ensemble de *bas* instruments. Le premier rassemble tous les instruments bruyants et dotés d'un timbre nasillard, tels que la trompette, l'olifant et la sacqueboute pour les embouchures, la cornemuse, le hautbois, les bombardes et chalmées pour les anches doubles, et la plupart des percussions. Quant au deuxième, il regroupe les instruments aux sonorités douces, voire aigrettes et elles aussi nasillardes, comme la vièle à archet, le luth, le psaltérion, la harpe pour les cordes, les flûtes à bec et traversière et l'orgue portatif et positif pour les vents, et les petits tambourins à timbres, les clochettes, le carillon pour les percussions. Selon le contexte iconographique et culturel des images, cette classification instrumentale prend une forme hiérarchique, plaçant à son sommet tantôt les hauts, tantôt les bas instruments. Il conviendra d'observer *l'instrumentarium* privilégié par les animaux, ainsi que leurs techniques de jeu.

Du point de vue des sources, les animaux et les « Mischwesen » musiciens sont représentés pour l'essentiel dans les manuscrits bibliques, liturgiques, para-liturgiques, juridiques et les encyclopédies, et dans une moindre mesure, dans les œuvres historiques et littéraires. Leur iconographie n'est pas nouvelle aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> s. Comme à l'époque romane, elle concerne les initiales des psautiers, tout en se déployant de plus en plus dans les bordures marginales qui connaissent un formidable essor au XIV<sup>e</sup> s.<sup>2</sup>. C'est la créativité débordante des marges qui fait qu'elles retiennent particulièrement notre attention dans le présent article.

La place grandissante des animaux et des hybrides dans les marges permet alors de mener une réflexion sur plusieurs axes. Tout d'abord, le terme de « marge », qui vient du latin *margo (-inis)*, signifie la bordure, la limite, la frontière. La question consiste par conséquent à savoir de quoi la marge se fait-elle la séparation, ou plutôt le point de passage. Son statut et son organisation interne invitent à s'interroger sur sa finalité et son sens au regard du texte écrit, de la miniature, de l'ensemble du manuscrit, et par-delà du destinataire. Aussi une marge se pense-t-elle par rapport à un centre, qu'il importe également de définir aussi bien en matière d'iconographie, que d'anthropologie de la musique et des musiciens. Il nous semble que la thématique iconographique d'une part des animaux et des être hybrides, d'autre part de la musique instrumentale, permet de mener cette réflexion sur les marges, au sens large : musicalement, elle fait appel à des sonorités musicales et instrumentales particulières, aux frontières du silence et du bruit musical ; et anthropologiquement, elle concerne des musiciens qui sont eux-mêmes aux marges de l'humanité et de l'animalité. L'interdépendance de ces trois axes de réflexion — l'iconographie, la musique instrumentale et l'anthropologie — permet d'esquisser des modes d'écoute et de perception de la musique au Moyen Âge, définis pour l'essentiel par les autorités ecclésiastiques.

Les notions de marge et de centre peuvent être abordées, non plus en termes de visualisation, mais d'écoute. La musicalité des images paraît être un élément fondamental à la description d'une palette sonore médiévale, significative des manières d'entendre et de juger les volumes et les timbres musicaux. Que les productions sonores des bêtes soient harmonieuses ou cacophoniques, c'est l'organisation des images et le contexte iconographique et culturel du manuscrit qui leur confèrent des significations différentes, voire opposées, aidant ainsi à définir la musique des grotesques et des animaux, c'est-à-dire la musique des marges et ses implications morales et sociales.

#### LES MUSICIENS DES MARGES : ANIMAUX, HYBRIDES ET SIRÈNES

Ce sont les manuscrits liturgiques et para-liturgiques qui contiennent le plus de marges dont les acteurs principaux sont des animaux, des grotesques et des êtres hybrides musiciens. Les enlumineurs

2. Cf. Lilian RANDALL, *Images in the Margins of the Gothic Manuscripts*, Berkeley, 1966.

ont marqué une certaine insistance sur les caractéristiques et les anormalités physiques de ces instrumentistes : leur corps est déjà la marque de leur marginalité dans l'ordre de la Création.

### *Les animaux musiciens*

En dépit des problèmes d'identification iconographique qu'ils posent, les animaux comptent parmi les musiciens les plus représentés dans les manuscrits enluminés médiévaux, notamment l'ours, le renard, le lion, le bouc, l'âne, le cerf, le bœuf, le chien, le lièvre et surtout le singe. Poilus, griffus, à cornes, à sabots, bipèdes ou quatripèdes, herbivores ou carnivores, tous jouent à leur manière d'un instrument de musique. Ils posent néanmoins le problème de la cohérence entre leur iconographie, leur musique instrumentale, la structure de la page enluminée et écrite, le caractère essentiellement sacré du texte, de la miniature et du manuscrit et sa destination.

Leur *instrumentarium* comprend la plupart des instruments connus et utilisés au Moyen Âge, mais les animaux jouent manifestement plus volontiers de ceux de l'ensemble de bas, telles par exemple la harpe et la vièle à archet. Or, l'utilisation de ces instruments aux sonorités douces par des lièvres, des renards, des ours, ou des boucs, peut paraître incongrue : la relation entre ce type d'animal poilu, griffu ou à sabots, leur cri, leur aspect physique et les mélodies discrètes de leurs instruments reste difficile à établir. C'est ce décalage entre la douceur des instruments de bas et les rugissements, les glapissements, les bêlements, les aboiements de leurs utilisateurs, qui constitue un facteur d'anormalité. Celui-ci paraît quelque peu atténué quand les bêtes musiciennes jouent des hauts instruments, car le son perçant d'une trompette correspond *a priori* mieux au cri strident du renard<sup>3</sup>, ou aux braiements de l'âne<sup>4</sup>, voire les amplifie.

Qu'ils soient des musiciens de haut ou de bas, ils dérogent à la pratique « normale » de la musique instrumentale en tenant toujours leur instrument de façon extrêmement maladroite entre les sabots ou les griffes<sup>5</sup>. Mais leur anormalité d'instrumentistes tient surtout à la confusion manifeste entre leur corps animal et celui de leur instrument. La cornemuse se prête particulièrement bien à ce jeu fusionnel grâce à sa poche d'air, à son hautbois et à son bourdon, quand elle en a un : elle est elle-même un animal avec ses pattes en bois et en peau de bête, à l'odeur forte, qui respire au gré des expirations de son outre en produisant des grognements et des couinements, si elle est mal maîtrisée, comme c'est le cas avec ces animaux musiciens<sup>6</sup>. Le taureau en bordure marginale du calendrier d'un livre d'heures à l'usage de Rome datant du xv<sup>e</sup> s.<sup>7</sup> incarne ce dédoublement corporel et sonore : leur enveloppe corporelle est pareillement faite de cuir et de bois ou d'os, et le beuglement de l'un n'a rien à envier aux ronflements de l'autre. L'accent est avant tout mis sur leur animalité à la fois respective et commune.

Qu'il y ait similitude ou opposition entre le cri de la bête et les sonorités de l'instrument, qu'il y ait prolongement du corps de l'animal par l'instrument, dans le cas de la trompette par exemple, ou fusion entre les deux, dans le cas de la cornemuse notamment, la nature de l'un est à l'image de celle de l'autre. Il y a complémentarité entre l'animal et son instrument. Encore faut-il déterminer cette nature et cette complémentarité animales et instrumentales.

En effet, les enlumineurs n'ont semble-t-il pas choisi de peindre au hasard telle ou telle bête musicienne. L'inventaire de ces musiciens particuliers montre qu'aussi bien dans la Bible que dans les bestiaires, les fables, les contes et les recueils d'*exempla*, cinq sources essentielles sur les animaux, ils n'ont pas bonne presse aux yeux des autorités morales de l'époque. Toute protubérance, queue, sabots, cornes, griffes, crocs, langue, tout bariolage, notamment sur la pelure, toute similitude

3. Besançon, Bibl. mun., *Pontificale ad usum Bellovacensis*, ms. 140, ff. 26v, 40v, 62 et 95, XIII<sup>e</sup> s.

4. Copenhague, ms. Thott, 143. Reproduit dans Jurgis BALIRUSAITIS, *Réveils et prodiges, le gothique fantastique*, Paris, 1982, p. 17.

5. Comme p. ex. le lion qui joue de la vièle à archet dans la marge du fol. 243v du *Bréviaire de Pacy*, Paris, BNF, ms. lat. 1026.

6. Cf. Pierre BÉC, *La Cornemuse. Sens et histoire de ses désignations*, Toulouse, 1996 (Cahiers d'ethnomusicologie régionale, 4), p. 27-30.

7. New York, Pierpont Morgan Library, ms. 358, fol. 7, xv<sup>e</sup> s.

humaine telle que la position debout sur les pattes arrière, tout cri sauvage, constituent autant d'indices de parenté diabolique<sup>8</sup>. Le lièvre par exemple est considéré comme une bête impure dans la Bible<sup>9</sup>, image que l'étymologie de son nom ne revalorise pas, puisque *conin*, *cuniculus* signifient « trou » et *cunitilare* « copuler », en référence à sa grande capacité à se reproduire, faisant ainsi de lui un symbole de la tentation de la chair<sup>10</sup>. Le renard, que cela soit dans les bestiaires, en particulier celui de Guillaume le Clerc, ou dans les romans, notamment le plus célèbre, le *Roman de Renart* et ses branches du xiv<sup>e</sup> s., comme *Renart le Contrefait* et *Renart le Bestourné*, compte parmi les bêtes diaboliques. Sa fourrure, dont la couleur rousse est un symbole de désordre et de folie<sup>11</sup>, sa ruse et sa perfidie incarnent « celui qui tourmente la foule des hommes, à savoir le Diable qui sans cesse nous fait la guerre »<sup>12</sup>. Avec l'âne, symbole diabolique de bêtise et de paresse<sup>13</sup>, le bouc est l'animal qui ressemble le plus physiquement à Satan et qui est souvent au centre des descriptions médiévales du sabbat<sup>14</sup>.

Néanmoins, si ces animaux présentent des caractéristiques physiques diaboliques et des techniques de jeu marginales, ils correspondent à des créatures réelles dont la musicalité imagée évoque des mélodies plausibles. Ce qui n'est pas le cas des êtres hybrides et de leurs instruments de musique.

### *La musique des êtres hybrides*

Comme les animaux musiciens, les êtres hybrides sont principalement situés dans les bordures marginales et les lettrines des manuscrits du même genre, dont nous retiendrons les plus remarquables : les *Grandes Heures du duc de Berry*<sup>15</sup>, les *Heures de Jeanne d'Évreux*<sup>16</sup>, le *Bréviaire de Jeanne d'Évreux*<sup>17</sup>, le *Bréviaire de Belleville* [fig. 1]<sup>18</sup>. Les grotesques et les êtres hybrides ne sont pas plus habiles que les animaux pour jouer des instruments de musique, à la différence que leur pratique instrumentale semble volontairement et ostensiblement inexacte. En effet, dans la lettrine du folio 149 des *Heures de Jeanne d'Évreux* par exemple, le grotesque joue d'un soufflet à feu comme s'il s'agissait d'un luth. Sur le folio 166 de ce même manuscrit, le luth et le triangle des hybrides sont de surcroît tenus à l'envers.

L'*Instrumentarium* des hybrides compte aussi et surtout ce que l'on serait tenté de qualifier « des instruments qui n'en sont pas », à savoir une vièle à archet fabriquée dans une mâchoire d'animal et frottée avec un rateau, comme dans la marge du folio 183 des *Heures de Jeanne d'Évreux* et dans celles du folio 13v des *Grandes Heures du duc de Berry*, à moins que cela soit une botte de paille que tente de faire vibrer un rateau de bois comme dans le *Bréviaire de Jeanne d'Évreux*. Le grill et le soufflet frottés avec une paire de pincées à feu sont également des instruments très utilisés par les grotesques, comme par exemple ceux des marges du *Psautier Ormesby*<sup>19</sup> et d'un bréviaire à l'usage de Saint-Vaast<sup>20</sup>.

8. Cf. Michel PASTOUREAU, « Le bestiaire iconographique du Diable. Animaux, formes, pelages, couleurs », dans *Démons et merveilles du Moyen Âge*, Nice, 1990, p. 185-193.

9. « Le Seigneur dit à Moïse et Aaron... le lièvre qui rumine, mais n'a pas l'ongle fendu, vous le tiendrez pour impur », Lévitique 11, 6.

10. Cf. Robert DELORI, dir., *Les animaux en Occident aux X<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> s. Le monde animal et ses représentations*, Toulouse, 1984.

11. Cf. Michel PASTOUREAU, « Le bestiaire... », *op. cit.* (voir n. 8).

12. GUILLAUME LE CLERC, *Le bestiaire divin*, dans Gabriel BIANCIOTTO, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, 1980.

13. « L'âne... symbole du Diable car il sent que le jour et la nuit sont égaux, c'est-à-dire quand il voit le peuple qui demeure dans la nuit, c'est-à-dire dans le péché, se tourner vers Dieu... c'est alors qu'il braie... », PIERRE DE BLAUVAIS, *Bestiaire*, dans G. BIANCIOTTO, *op. cit.* (voir n. 12).

14. Cf. JOHANNES TINCOR, *Le crime de Vauderie*, Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 11029, fol. 3, xiv<sup>e</sup> s.

15. Paris, BNF, ms. fr. 18014, fol. 13v, xiv<sup>e</sup> s.

16. New York, Cloisters Coll., ms. 54.1.2., fol. 149, xiv<sup>e</sup> s.

17. Chantilly, Musée Condé, ms. 1887, fol. 7, 19v, 27v, 189v, 211, 285v, 297v, 300v, 307, 345, xiv<sup>e</sup> s.

18. Paris, BNF, ms. lat. 10483, fol. 24, xiv<sup>e</sup> s.

19. Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 366, fol. 24, xiv<sup>e</sup> s.

20. Arras, Bibliothèque municipale, ms. 229, fol. 187v, xiv<sup>e</sup> s.

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 1. — Bréviaire de Belleville. Paris, BNF, ms. lat. 10483, fol. 24.

*(Cliché BNF, Paris.)*

Le manuscrit para-liturgique dont le programme iconographique des initiales présente une grande cohérence instrumentale est sans conteste le *Bréviaire de Jeanne d'Évreux*, enluminé par Jean Pucelle pour la reine Jeanne à l'occasion de son mariage avec Charles IV en 1325. Chacune des initiales est peinte en grisaille et renferme un centaure, c'est-à-dire un personnage mi-homme mi-cheval, soufflant dans des sortes de cruches et de chaudrons. L'omniprésence de ces centaures en grisaille dans un manuscrit de prières destiné à la reine de France est pour le moins paradoxale et ne prête pas autant à rire que la plupart des animaux musiciens. Cependant, les cruches et les chaudrons sont également les instruments du charivari de Fauvel<sup>21</sup>, décrits et peints dans le *Roman de Fauvel*<sup>22</sup>, contemporain des *Heures de Jeanne d'Évreux*, également originaire et destiné à la cour de France où il a été rédigé par un clerc, Gervais du Bus. Les personnages masqués qui frappent sur les cruches et les chaudrons dans les folios 34v et 36 incarneraient la troupe des morts menée par Hellequin qui, par son vacarme, « symbolise rituellement la protestation des morts de la communauté du conjoint défunt et les droits des enfants du premier lit »<sup>23</sup>. Or, le contexte politique et moral de la cour favorise un rapprochement entre le manuscrit du *Roman de Fauvel* et celui des *Heures de Jeanne d'Évreux* : Jeanne a été convaincue de complicité d'adultère à la tour de Nesle. On peut alors émettre l'hypothèse que les centaures de son livre d'heures auraient comme finalité, non pas de faire rire, mais de renforcer la satire de l'immoralité qui règne à la cour et, par conséquent, servir de miroir du prince.

Trois constats émanent de cette iconographie particulière. Tout d'abord, les instruments semblent porter en eux leur propre parodie. Les matériaux de fabrication que sont les os des mâchoires, le bois du rateau, la paille de la botte, le cuir du soufflet, la terre cuite des cruches, le métal du grill, les mettent d'autant plus en cause qu'ils sont très mal joués. En effet, l'utilisation d'un rateau ou d'une pince à feu en guise d'archet, ou d'une mâchoire en guise de vièle, annihile l'identité et la fonction musicale de l'instrument. De là, découle le second constat qui rend compte de la parodie à laquelle participent les hybrides dans chaque page enluminée. L'hybride de la lettrine du folio 149 des *Heures de Jeanne d'Évreux* adresse en effet de façon insolente la « musique » de son soufflet à un ecclésiastique qui le rappelle à l'ordre d'un air sévère du haut de la lettrine. Plus loin, dans la marge inférieure du folio 154 du même manuscrit, une sorte de roi-grotesque gratte les cordes d'une harpe avec ses griffes, contrastant ainsi avec les deux anges musiciens qui entourent la Vierge dans la miniature.

Plus qu'une parodie des instruments de musique et un irrespect des marges à l'égard des miniatures religieuses et centrales, ces images marginales pourraient être porteuses d'une musicalité macabre. Car qu'y-a-t-il de plus mort que la mâchoire d'un squelette, un rateau, un soufflet ou une cruche ? Il est flagrant que ces « instruments » sont dans l'incapacité d'émettre un son et encore moins une musique : tenus à l'envers, ils sont en plus dépourvus de cordes, de trous ou de véritable archet. Leur seule musique est celle du râchement macabre d'un rateau contre les dents d'une mâchoire, d'un souffle qui se perd dans une cruche, d'un bruit de paille ou plus sûrement d'un silence. Or, dans un tel contexte iconographique, l'absence de musique, de vibrations sonores, donc de vie, signifie la mort.

Ces « instruments qui n'en sont pas » ne sont toutefois pas anodins, ni choisis au hasard par les enlumineurs. La plupart d'entre eux appartiennent à l'attirail infernal du diable et de ses démons en enfer : les soufflets, le grill, les pinces à feu, la paille, les cruches qui rappellent les marmites ou gueules d'enfer des miniatures de la même époque<sup>24</sup>, évoquent les instruments de torture à l'usage des damnés et sont liés de près ou de loin au feu.

21. Le charivari est une manifestation collective de dérision à l'égard du remariage d'un veuf avec une jeune fille. La coutume veut que, face à la dérogation aux principes moraux de la communauté, le groupe des jeunes manifeste sa désapprobation en faisant beaucoup de bruit jusque devant la maison des nouveaux mariés. Cf. Claude GAUVARD et Altan GORALP, « Les conduites de bruit et leurs significations à la fin du Moyen Âge : le charivari », *Annales ESC*, 1974, n° 3, p. 693-704.

22. Paris, BNF, ms. fr. 146, fol. 34v-36, début xiv<sup>e</sup> s.

23. Jean-Claude SCHMEL, *La raison des gestes en Occident*, Paris, 1990.

24. P. ex., le *Psautier dit de Marguerite de Bourgogne* (Amiens, Bibliothèque municipale, xiv<sup>e</sup> s.) montre l'image d'un enfer dans lequel Satan opère aux côtés d'une grande marmite.

Les utilisateurs de ces instruments infernaux sortent eux aussi du monde des enfers et des morts. Les centaures, hérités de la mythologie grecque et romaine, seraient des êtres de l'au-delà remplissant la fonction de « passeurs d'âmes » comme les sirènes psychopompes, incarnant tantôt les âmes des morts, tantôt les démons gardiens ou bourreaux des âmes pendant les cavalcades de la fin de l'hiver<sup>25</sup>. Ces êtres sans âme viennent du monde des morts et pénètrent jusqu'aux franges de l'univers chrétien. Leurs cruches et autres instruments à cavité creuse, vide et pleine d'air, ne sont pas sans évoquer la circulation des airs et des âmes commune à l'ouïe de la cornemuse, comme nous le verrons plus loin.

### *Une musique de séduction : les sirènes musiciennes*

Les sirènes font également partie de ce groupe de musiciens aux marges de l'humanité et de l'animalité et incarnent elles aussi une musique de la mort. Leur iconographie appartient d'une part aux encyclopédies, sous la forme de vignettes, en particulier les bestiaires dont le *Bestiaire de Pierre le Picard*<sup>26</sup> et celui de Richard de Fournival, qui est le plus copié au XIV<sup>e</sup> s.<sup>27</sup>, d'autre part aux marges des psautiers comme le *Psautier de la reine Mary*<sup>28</sup>. À l'opposé de l'*instrumentarium* des centaures, il ne semble pas que cela soit l'instrument en tant qu'objet qui soit porteur de mort, mais plutôt ses mélodies et la nature ambivalente de ces femmes poissons. En effet, dans le chant XII de l'*Odyssée* d'Homère, Circé interdit à Ulysse et à ses marins d'écouter le chant et la musique des sirènes car ils les précipiteraient dans la mort. À la suite d'Isidore de Séville, Richard de Fournival reprend cette légende antique dans son *Bestiaire d'amour rimé* en évoquant à son tour le danger de mort qu'encourt celui qui se laisserait séduire par les mélodies harmonieuses de leurs instruments et de leur voix.

Par rapport au texte homérique, les sirènes des sources médiévales ne font pas que chanter et jouent principalement de deux instruments de musique, la harpe et la flûte, ou un autre instrument à vent tel que la trompette<sup>29</sup>. Dans ce contexte iconographique, la harpe présente des caractéristiques organologiques et sonores significatives. En effet, la symbiose figurée dans les images entre le corps de la harpe et celui de la sirène rend compte en quelque sorte du caractère tentateur de ses mélodies, passant outre la réalité de la pratique instrumentale. En tant qu'objet instrumental, la harpe incarne depuis l'Antiquité les relations entre le ciel et la terre, symbolisées par la tension entre son cadre en bois et ses cordes, c'est-à-dire entre la matérialité et la spiritualité<sup>30</sup>. La lyre d'Orphée est également considérée dans la culture grecque comme le symbole de la mort à cause de ses origines terriennes contrairement à la cithare<sup>31</sup>.

La sirène elle-même a une nature ambivalente à la fois humaine et animale, spirituelle et charnelle, aquatique et terrestre comme le montre la sirène, dont la queue est immergée dans la mer, dans un manuscrit enluminé du *Bestiaire d'amour rimé* de Richard de Fournival. Or, les mélodies suaves et séduisantes de la harpe paraissent d'autant plus malfaisantes et pernicieuses que l'élément aquatique est un facteur supplémentaire de féminité, ainsi que son corps serpentin et sinueux. Ces éléments féminins réprouvés par les autorités morales de l'époque concernent également l'iconographie de Salomé et des jongleresses<sup>32</sup>.

25. Cf. Georges DUMÉZIL, *Le problème des centaures. Étude mythologique comparée indo-européenne*, Paris, 1929, p. 167.

26. Paris, Arsenal, ms. 3516, vers 1285.

27. Nous citons en référence entre autres l'exemplaire conservé à la Bibliothèque municipale de Dijon, ms. 526, fol. 23, XIV<sup>e</sup> s.

28. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. gall. 16, XIV<sup>e</sup> s.

29. « ... Car il ont trois manieres de seraines dont les i.j. sont moitié femes et moitié poisson, et le tierce moitié feme et moitié oiseau...; et est lor melaudie tant plaisans, ke nus hom ne les ot, tant soit loins, k'il ne lui conveigne venir. Et quand il est pres, Si s'endort; et quand la seraine le trouve endormi, Si l'ocist. », RICHARD DE FOURNIVAL, *Le Bestiaire d'amour rimé*.

30. Cf. Emmanuel WINTERLIZ, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, Londres, 1967.

31. PLAION, *Le Phédon*, 85c, 95a, quand Philolaos estime que : « quant à la lyre elle-même et à ses cordes, ce sont des corps et des choses qui ont de la corporéité, qui sont composées, terreuses, apparentées à la nature mortelle... ».

32. Torsten HAUSMANN, *Die tanzende Salome in der Kunst von der christlichen Frühzeit bis um 1500. Ikonographische Studien*, Zurich, 1980.

Les rapports de la féminité avec la musique et la mort ont une origine antique. Les sirènes détiennent avec les Muses le titre d'inventrices de la musique, comme le rappelle au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> s. le théoricien de la musique Jean de Grouchy<sup>33</sup>. Cette distinction les associe à la mort et à l'au-delà, dans le sens où, d'après les sources antiques, elles auraient eu pour mission d'accompagner en musique les âmes au cours de leur ascension vers la vie éternelle<sup>34</sup>. Cette fonction psychopompe fait d'elles les principaux agents moteurs de l'harmonie des sphères, que Platon décrit dans le Mythe d'Er de la *République*<sup>35</sup>, et que la culture médiévale attribue aux Muses. Mais, si dans l'Antiquité grecque les sirènes ne sont pas systématiquement des êtres malfaisants, au Moyen Âge, leur symbolisme a tendance à devenir univoque et à incarner les vices de l'envie, de l'orgueil et de la volupté.

#### LA THÉMATIQUE MARGINALE : ENTRE DÉRISION ET SACRILÈGE

L'iconographie de ces êtres aux marges de l'animalité et de l'humanité participe de thèmes, dont le mode de représentation parodique en décale le sens aux frontières de la moralité, pour le ramener au centre de cette même moralité et en faire le thème central de l'image. Les images qui vont être analysées se rattachent à une thématique musicale à consonance parodique.

#### *La farandole d'une bible latine du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle*

Les farandoles d'animaux dansant au son de plusieurs instruments de musique sont un thème récurrent dans les bordures marginales des manuscrits sacrés et, dans une moindre mesure, dans les œuvres littéraires. Leur organisation interne, leur mise en scène et en mouvement, le rythme de leurs couleurs, l'équilibre sonore des instruments choisis, font de ce thème iconographique une représentation animée, bruyante et colorée de la musique et de la fête. L'intérêt de ce type de figuration est qu'elle atteste du statut particulier et volontairement significatif de la musique instrumentale dans les marges, loin de se limiter à une simple illustration amusante et plaisante.

Parmi les nombreuses farandoles animales et musicales, celle qui prend place en bordure inférieure du premier folio d'une bible en latin des années 1310/20, conservée à Bruxelles<sup>36</sup>, retient notre attention en raison de sa grande cohésion interne et musicale [fig. 2].

D'un point de vue instrumental, les deux ensembles de haut et de bas sont mis en scène dans cette marge, celui de haut exerçant néanmoins une participation plus active et organisée dans l'animation de la farandole. À sa gauche en effet, les percussions composées d'un grand tambour et d'une flûte, d'un tambour à grelots et, sous toutes réserves, d'une grande cloche, rythment les mélodies de deux longues trompettes droites qui leur font face à droite. Les tambours arrondissent l'ensemble en formant un fond sonore plus grave et plus rond à l'éclat des trompettes que viennent tempérer les grelots et la petite flûte.

L'apparent désordre instrumental de la farandole est organisé en réalité selon une répartition harmonieuse des volumes sonores et des timbres instrumentaux. L'enlumineur a en effet choisi d'animer la farandole avec des instruments de haut, particulièrement bien adaptés aux divertissements de plein air et à la danse. Cependant, même si l'équilibre sonore des instruments est respecté dans cette marge, d'une part leur fonction consiste avant tout à faire du bruit, harmonieusement ou non, d'autre part, les instrumentistes sont des animaux, par nature dénués

33. « Ceux qui parlent en termes de fables ont dit que la musique avait été découverte par les Muses vivant près de l'eau et qu'elles tirent leur nom de cette circonstance ». JEAN DE GROUCHY, *Tractatus de musica*, Colorado Springs, 1967.

34. Cf. Kathi MEYER-BAER, *Music of Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*, Princeton, 1970, p. 260.

35. PLATON, *La République*, X 616d - 617e : « Sur le haut de chaque cercle se tient une sirène qui tourne avec lui en faisant entendre un seul son, une seule note; et ces huit notes composent ensemble une seule harmonie ». Paris, 1966, p. 382.

36. Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 9157, fol. 1, 1310/20.

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 2. — Bible latine. Début xiv<sup>e</sup> s. Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 9157, fol. 1r.  
(Cliché Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>, Bruxelles.)

de raison et, dans la culture médiévale, souvent considérés comme diaboliques, aussi humoristiques soient-ils.

Ces animaux semblent appartenir au bestiaire du diable. Ils recèlent les mêmes caractéristiques physiques que lui et dominent les danseurs par leur taille imposante : debout sur ses sabots de derrière, le bouc noir frappe sur le grand tambour et souffle dans la petite flûte ; le renard a la même taille que lui et agite le tambour à grelots ; enfin, les deux singes trompettistes portent une sorte de cape sur les épaules, ce qui va dans le sens d'une nature hypocrite et fourbe<sup>37</sup>. Les danseurs qu'ils encadrent sont au nombre de neuf et portent une sorte de bracelet à grelots autour de leurs chevilles, marquant ainsi de leurs tintements chaque pas et chaque saut. Cependant, concrètement, neuf paires de grelots saturent inévitablement l'audition de sonorités aiguës et métalliques, agressant l'oreille et perturbant l'écoute. Si désordre il y a dans cette farandole, à première vue désordonnée, ce serait plus sûrement dans les grelottements agités de ces clochettes. Les danseurs forment une farandole qui commence à gauche par un petit singe à bonnet blanc, suivi de quatre couples alternés de chiens et de lièvres, avec peut-être parmi eux un renard. Ils se regardent les uns les autres, tandis que les deux derniers s'embrassent sur le museau. À cette alternance animale s'ajoute celle des couleurs. Elle n'est pas binaire comme la disposition des bêtes, mais ternaire : noir-blanc / noir-blanc-roux (?) / blanc-noir-roux (?) / noir. Il y a comme un dédoublement du rythme qui se fait binaire pour les races animales et ternaire pour la couleur de leur pelage. Si ce mélange fait la richesse musicale, chorégraphique et iconographique de cette marge, il se rapporte néanmoins à une forme de bigarure, de farandole bariolée et rayée.

Ainsi, l'ensemble de la marge donne une impression de tintamarre et d'agitation, alors qu'en fait il repose sur un juste équilibre des couleurs instrumentales et animales. Or, ce bariolage pourrait être porteur de connotations diaboliques dans le sens où il crée le trouble et trompe par son désordre apparent. Sous l'apparence d'une paramusique, c'est-à-dire une musique inversée et anormalement bruyante, l'enlumineur aurait judicieusement orchestré une musique de danse. Faut-il voir derrière cette habile tromperie une inspiration satanique ?

En effet, en dépit de la frénésie qui l'anime, cette danse est également bien structurée. Les animaux forment une chaîne en se déplaçant de la gauche vers la droite et croisent leurs pattes en sautant, certainement au rythme des tambours, des cymbalettes et des trompettes. Au-delà des pas de danse, une insistance particulière est portée dans cette marge sur le corps et l'enveloppe charnelle des danseurs. Leur agitation ressemble à une exhibition sans pudeur de leur corps nu et velu. Plus qu'une simple imitation parodique des danses humaines, ils feraient ainsi l'apologie du corps humain dans ce qu'il a de plus animal, en renvoyant au monde des sens, de la vue, de l'ouïe, du toucher et peut-être de l'odorat.

Toujours dans la partie inférieure de cette page, une marge a été enluminée juste au-dessus de celle qui vient d'être décrite. Elle représente une scène d'amour courtois en musique, mettant en scène un viéliste qui joue à côté d'un couple enlacé. Une corrélation existe manifestement entre cette marge supérieure où coexistent hommes et femmes de l'aristocratie, et celle qui lui est inférieure pleine d'animaux : sous des formes différentes, elles ont en commun de mettre en scène le thème de la corporéité débridée et animale de l'homme et du péché de chair qui l'accompagne et auquel est associée la musique instrumentale.

Aux deux extrémités de la marge inférieure, d'autres animaux jouent des instruments de bas. La tentation a d'abord été de traiter ensemble les hauts et les bas instruments, afin d'écouter leurs associations sonores et de conclure à un grand mélange musical et bruyant. Or, deux scènes musicales se côtoient dans cette même bordure marginale, distinguant les musiciens de bas de ceux de haut exclusivement occupés à animer la farandole. La trilogie des couleurs remarquée précédemment confirme cette hypothèse. Les animaux spécialisés dans les bas instruments forment à leur tour une association ternaire basée sur le blanc (gris)-noir-roux (ou ocre), définissant ainsi trois trios distincts de bas.

37. Cf. H.W. JASSON, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and Renaissance*, Londres, 1952.

Le premier trio, situé à l'extrémité gauche de la marge, comprend un luth, une mandore difficilement visible, un tambourin à grelots et *a priori* une longue flûte. Musicalement, cette association instrumentale est équilibrée, respectant la particularité sonore de chaque instrument : l'instrument à cordes pincées, la mandore, accompagne discrètement ou alterne avec les mélodies de la flûte, tandis que le tambourin rythme et soutient l'ensemble par un fond sonore grave que vient éclaircir la clinquance des grelots. C'est un grand animal de couleur sombre difficile à identifier qui joue du luth : un lièvre blanc frappe sur le tambourin à grelots et un grand âne gris souffle dans l'espèce de longue flûte. Chacun de ces musiciens porte une attention particulière à la musique de son voisin, puisque tous se regardent, et par conséquent semblent s'écouter mutuellement, en jouant de leur instrument.

À côté de ce premier trio se trouve le second, formé d'une vièle à archet, d'un luth ou d'une mandore et d'une harpe-psaltérion, concluant aux mêmes remarques acoustiques que le premier trio. Le peintre s'est également appliqué à organiser une trilogie des couleurs : l'ocre de la vièle se détache sur la blancheur du pelage du chien ; la pâleur de la mandore jure avec le brun du poil du second chien ; la harpe-psaltérion ocre contraste avec le pelage gris d'un autre chien. L'harmonie des couleurs alternées forme une communion de corps entre les trois canins et leurs instruments. Serrés les uns contre les autres et tournant le dos aux autres musiciens, ils semblent jouer entre eux dans une sorte d'entente musicale. Leur isolement, apparemment recherché, montre alors qu'il n'y a pas à proprement parler de liens musicaux entre les ensembles de hauts et de bas de cette marge.

Un troisième trio tricolore joue également des instruments de bas à l'extrémité droite de la bordure. Un chien blanc debout passe la patte sur le clavier d'un petit orgue portatif, tandis qu'à sa droite son compère pratique un instrument non identifiable et un bouc aux longues cornes pince les cordes d'une mandore de couleur claire. Reproduisant un paysage sonore identique à celui des deux autres groupes, ces trois musiciens parachèvent l'unité musicale des trois trios de bas de cette marge, nettement distincts des musiciens de l'ensemble de haut.

Ainsi, cette farandole marginale fonctionne selon un système triple. Musicalement parlant, elle oppose tout d'abord les deux ensembles de haut et de bas en mettant en scène séparément leurs timbres et volumes sonores respectifs. Ensuite, elle juxtapose deux activités : les musiciens de haut animent la danse, tandis que ceux de bas se consacrent exclusivement à la musique instrumentale. Enfin, elle joue sur l'alternance des couleurs donnant du rythme à la figuration des animaux musiciens et danseurs et de leurs instruments. La bordure marginale de cette bible latine montre que l'iconographie peut paraître *a priori* inorganisée et fantaisiste, alors que l'enlumineur a, au contraire, savamment et consciemment donné une structure équilibrée et plausible tant aux ensembles instrumentaux qu'aux musiciens et aux danseurs. L'organisation interne de cette marge consiste néanmoins en une bigarrure acoustique, iconographique et animale haute en couleurs, peut-être révélatrice des modes d'écoute musicaux médiévaux, mais plus sûrement empreinte d'un certain diabolisme. En effet, comme l'a montré Michel Pastoureau<sup>38</sup>, la bigarrure, la rayure, le bariolage, l'alternance des couleurs sont souvent porteurs de satanisme dans des contextes précis. Dans le cas de cette bible latine et de son premier folio, la présence des animaux en marge du texte sacré et de la page peut être considérée comme une extrapolation joyeuse et ambiguë du texte sacré de la Genèse, qui relate notamment la création des bêtes.

Mais, plutôt que d'opposer en négatif, et un peu schématiquement, l'iconographie des animaux musiciens et marginaux à ceux créés dans la Genèse, pourquoi ne pas considérer que la Création divine n'interdit pas l'ambivalence de ses créatures, aux franges de l'humanité et aux marges du monde des enfers. L'apologie du corps à laquelle se livrent les bêtes à travers la musique instrumentale et la danse est certes réprouvée par la morale chrétienne et a quelque chose de sacrilège, mais elle n'exclut pas pour autant ses protagonistes du monde créé par Dieu. Deux éléments permettent d'émettre cette hypothèse. D'une part, en tant que manuscrit de luxe, cette bible latine est passée entre les mains des ducs de Bourgogne, sans doute plus pour être regardée

38. Michel PASTOUREAU, *L'étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, 1991.

que lue, car ils comprenaient mal le latin, comme le montrent les nombreux ouvrages en langue vulgaire de leur librairie<sup>39</sup>. Ces joyeuses bêtes évoquent peut-être les divertissements des cours princières et rappellent l'iconographie marginale des manuscrits littéraires comme par exemple l'*Histoire du Saint-Graal* ou le *Roman d'Alexandre*. D'autre part, les traitements de faveur et la justification morale dont, paradoxalement, le jongleur bénéficie à la même époque de la part des autorités ecclésiastiques, rappellent que la condamnation morale ne signifie pas l'exclusion. Compte tenu des profondes similitudes physiques, instrumentales et morales existant entre les jongleurs et les animaux, leur iconographie ne peut pas être interprétée comme un simple versant négatif de l'humanité et des créatures divines. Elle apparaît plutôt comme une figuration des franges de la Création, rappelant ainsi qu'en tout être humain, il y a une part d'animalité qui le pousse à s'éloigner du centre pour se retrancher dans les marges.

### ***Résonances diaboliques et parodie de la nature humaine***

Les images marginales et musicales mettent l'accent sur le caractère charnel de leurs musiciens et de leurs instruments. Dans le contexte religieux du Moyen Âge, ces images sont à vocation moralisatrice, mais peut-être pas seulement. L'insistance portée sur le corps des instrumentistes évoque à bien des égards le diable, ce qui n'exclut ni la fantaisie, ni l'humour des figurations. Le singe est sans aucun doute l'animal qui incarne le mieux à la fois l'aspect moralisateur, satanique, humoristique et culturel de ce type d'iconographie. De plus, le nombre élevé de ses représentations aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> s. explique qu'il mérite une étude distincte des autres animaux.

Le singe est l'animal le plus représenté dans les marges musicales des manuscrits sacrés des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> s.<sup>40</sup>. S'il lui arrive de jouer des instruments de bas, tels que le paslérion, la vièle à archet<sup>41</sup>, la harpe<sup>42</sup> ou l'orgue portatif<sup>43</sup>, ses deux instruments de prédilection restent incontestablement la cornemuse et la trompette, deux instruments de l'ensemble de haut. L'iconographie du singe joueur de cornemuse ou de trompette occupe surtout les bordures marginales des manuscrits para-liturgiques, tels qu'un livre d'heures à l'usage de Paris<sup>44</sup>, le *Psautier Gorleston*<sup>45</sup>, le *Psautier de Louis le Hutin*<sup>46</sup>, le *Speculum historie* de Vincent de Beauvais<sup>47</sup>, ou l'*Histoire de saint Graal* de Gautier Map [fig. 3]<sup>48</sup>.

Au Moyen Âge, le singe a mauvaise presse et ses représentations s'en font l'écho. Physiquement, il adopte la posture de l'homme, comme dans un missel romain<sup>49</sup>, et porte parfois une sorte de cape comme dans le *Psautier de la reine Mary*, signe de son hypocrisie et de sa similitude troublante avec l'homme<sup>50</sup>. La Bible, la première, met en garde contre le singe *similitudo hominis*; puis, c'est au tour de Cicéron de considérer le singe comme *simia quam similis turpissima bestia nobis*<sup>51</sup>, avant que les Pères de l'Église ne le qualifient définitivement de *figura diaboli* et d'ennemi de Dieu.

Certains enlumineurs le représentent en effet grimaçant et hideux<sup>52</sup>. Or, au Moyen Âge, l'aspect physique étant le reflet de son âme, le singe, jugé laid comme le diable, suscite alors la méfiance

39. Cf. Patrick DE WINTER, *La bibliothèque de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne (1364-1404) : étude sur les manuscrits à peinture d'une collection princière à l'époque du « style gothique international »*, Paris, 1985.

40. Cambridge, Fitz William Museum, ms. Fitz 242, fol. 55v, XIV<sup>e</sup> s. Cambrai, Bibl. mun. 133 (129), fol. 55 et 275v, XIV<sup>e</sup> s. Paris, BNF, ms. lat. 14284, fol. 21v, XIV<sup>e</sup> s.

41. Londres, British Library, ms. Royal 2 B VII, fol. 180, *Psautier de la reine Mary*, XIV<sup>e</sup> s.

42. Manchester, ms. fr. 1 et 2, fol. 23v, *Bestiaire d'amour rimé* de Richard de Fournival, XIV<sup>e</sup> s.

43. Paris, BNF, ms. lat. 1178, fol. 100, livre d'heures à l'usage de Rouen, XIV<sup>e</sup> s.

44. Paris, BNF, ms. lat. 1393, fol. 139v, XIV<sup>e</sup> s.

45. Londres, British Library, ms. Add. 49622, fol. 43v, XIV<sup>e</sup> s.

46. Tournai, Bibl. mun., ms. Ps., fol. 236, XIV<sup>e</sup> s.

47. Liège, Bibl. univ., ms. 61 E, fol. 1, XIV<sup>e</sup> s.

48. Paris, Arsenal, ms. 5218, fol. 10, XIV<sup>e</sup> s.

49. Toulouse, Bibl. mun., ms. 90 (I. 74), fol. 21v, XIV<sup>e</sup> s.

50. Cf. H.W. JANSON, *op. cit.* (voir n. 37).

51. *Ibid.*

52. P. ex., dans la marge du *Psautier de la reine Mary*.

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 3. — *Histoire de saint Graal*. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5218, fol. 10.

(Cliché BNF, Paris.)

chez les moralistes et les théologiens<sup>53</sup>. Les contours de cette image diabolique se dessinent nettement dans les bordures marginales du *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais et du missel romain, où le singe souffle dans le postérieur de son compagnon, ou inversement, lui plaque l'embouchure de sa trompette au même endroit, ou encore fait les deux à la fois, c'est-à-dire joue de la trompette avec la bouche et avec l'anus. Les formes de la cornemuse évoquant les parties génitales de l'homme, les allusions sexuelles, voire homosexuelles<sup>54</sup>, de ces images ne font guère de doute, comme l'a très justement souligné Pierre Bec dans son ouvrage sur la cornemuse<sup>55</sup>. Le son de la trompette ainsi ventilée ne peut ressembler qu'à un pet amplifié proche des couinements de la cornemuse. Et en soufflant ainsi dans sa trompette par les deux extrémités, le singe les assimile de façon frappante dans la marge du livre d'heures de Maastricht où l'enlumineur les a mis l'une et l'autre en valeur<sup>56</sup>. Cette assimilation pourrait évoquer par ailleurs la pratique satanique et sabbatique du baiser anal<sup>57</sup>. Ainsi, cette première lecture des images simiesques souligne la vulgarité et l'obscénité des pratiques instrumentales du singe, ridiculisant le corps humain par le jeu des ressemblances entre le singe et l'homme.

### *Vents de folie et parodie de la raison humaine*

L'iconographie des singes se soufflant dans le derrière avec une trompette nous projette dans le monde scatologique de la circulation des airs. Elle peut également être rattachée à la représentation des singes joueurs de cornemuse et de soufflet, comme ceux d'un bréviaire de Tournai<sup>58</sup> ou de la marge inférieure des *Décrétales* de Jean XXII. La trompette, la cornemuse, et en quelque sorte le soufflet à feu, appartiennent à l'ensemble de haut et ont en commun d'être à vent. Le caractère venteux de ces instruments et de leurs utilisateurs est mis en scène par le souffle qui circule des premiers aux seconds, et *vice versa*, et par les joues gonflées et les fesses rebondies des instrumentistes. Quant aux soufflets, ils insufflent de l'air dans les fesses et le ventre du singe, renversant doublement les rôles puisque, d'une part ils transforment l'animal en instrument de musique, et que d'autre part c'est au contraire le singe qui, dans l'ordre normal, devrait actionner les soufflets.

Une circulation des airs s'effectue entre les entrées et les sorties des musiciens (la bouche et l'anus) et des instruments (de l'embouchure de la trompette à son pavillon; du bouffoir au hautbois en passant par l'outre de la cornemuse; des plis du soufflet à son embout). Tantôt ces deux pôles, alimentant en air deux petites trompettes, remplissent la même fonction insufflatrice, comme le montre le singe de la marge du missel romain; tantôt ils sont pris l'un pour l'autre, comme dans les *Cantiques de la Vierge*,<sup>59</sup> où c'est par l'anus que le singe souffle dans sa trompette; tantôt encore leur fonction d'insufflation de l'air est inversée, comme dans les *Décrétales* de Jean XXII où le postérieur du singe ne laisse pas échapper de l'air, mais au contraire en reçoit du soufflet, son ventre ne constituant alors plus une réserve d'air en se vidant, mais plutôt en se remplissant<sup>60</sup>. Tous ces déplacements venteux entre les deux extrémités du corps suivent un sens de circulation vertical entre le haut et le bas, couple caractéristique des thèmes d'inversion et de dérision<sup>61</sup>.

53. Au début du XIII<sup>e</sup> s., Guillaume le Clerc décrit ainsi le singe dans son *Bestiaire divin* : « Il existe une bête déplaisante, pleine de laid et repoussante : c'est le SINGE (...). Le singe est laid et difforme, vous l'avez vu bien souvent. Il a une tête, mais pas de queue; il est en train d'imaginer quelque mauvais tour... Cette bête, à mon avis, a des rapports avec le Diable, et lui ressemble. (...) Il n'y a rien qui ne convienne dans le singe, car c'est un être trop mauvais et trop repoussant... », dans G. BIANCIOTTO, *op. cit.* (voir n. 12).

54. Cf. Michael CAMILLE, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Paris, 1997 (« Le temps des images »).

55. Cf. Pierre BEC, *op. cit.* (voir n. 6), p. 28.

56. Londres, British Library, ms. Add. 24686, fol. 17v, XIV<sup>e</sup> s.

57. Cf. Claude GAIGNEBEL, *Art profane et religion populaire*, Paris, 1985, p. 206-207.

58. Cambrai, Bibl. mun., ms. 104, fol. 89, 1407.

59. Paris, coll. privée Rothschild, fol. 134, XIV<sup>e</sup> s.

60. À ce propos, l'expression populaire « jouer des soufflets », c'est-à-dire « avoir des flatulences », illustre assez justement cette iconographie... Cf. Claude DUNLION, *Le bouquet des expressions*, Paris, 1990, p. 175.

61. Cf. Jacques LE GOFF, « Corps et idéologie dans l'Occident médiéval », dans *L'imaginaire médiéval*, Paris, 1985, p. 123-126.

La marge du livre d'heures de Maastricht met en scène une production sonore humoristique, le « pet amplifié ». Un singe souffle dans une cornemuse, tandis que son compère danse sur ses deux pattes avant, la tête en bas et les pattes en l'air. Cette image établit un parallèle entre les fesses du singe et la tête de son compagnon, qui les fixe d'un air rieur. Les deux bêtes flatulent ensemble avec humour, à la différence que l'un le fait avec son ventre, et l'autre avec sa cornemuse. Cette correspondance entre le corps, l'instrument et la production sonore, trouve son prolongement dans la nourriture<sup>62</sup>. Avec justesse, l'iconographie donne effectivement à l'outre de la cornemuse la forme d'un haricot sec, légume ayant la particularité bien connue de provoquer des ballonnements gastriques et des flatulences. Ces bruits sont les mêmes que ceux de la cornemuse. De plus, ce rapport alimentaire fait référence à la légende de saint Blaise, patron du vent, du souffle anal et buccal<sup>63</sup>. Les rapports de la cornemuse avec les fonctions digestives trouvent également leur écho dans l'histoire du « pet de l'ours » : l'animal mange une herbe qu'il rejette par un pet à la fin de l'hibernation<sup>64</sup>.

L'iconographie du pet et de la circulation des souffles vise explicitement la nature humaine en la tournant en ridicule. L'homme est ainsi humilié, atteint dans sa dignité humaine et réduit à ce qu'il a en commun avec l'animalité, à savoir son enveloppe corporelle. En accordant autant d'importance aux corps des singes musiciens et des instruments, l'iconographie met le doigt sur la difficulté de l'homme à dominer sa part d'animalité, à se détacher des choses terrestres et charnelles, et à élever son esprit vers plus de spiritualité. Par le choix des instruments et des musiciens, ces bordures marginales du *xiv<sup>e</sup>* s. donnent une image dérisoire et humoristique de la déchéance humaine.

Les singes qui jouent des instruments à vent trouvent leur prolongement dans l'iconographie du fou musicien, qui peut être un singe déguisé en fou comme dans la marge d'un manuscrit du *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais conservé à Liège. L'une des marges d'un livre d'heures à l'usage de Paris<sup>65</sup> est quant à elle significative des liens entre l'animalité démoniaque, le musicien marginal qu'est le fou, et les instruments à vent. Elle met en scène un fou soufflant dans sa cornemuse devant un chat couché sur un soufflet, instrument à vent et objet utilisé dans l'iconographie de l'enfer. De plus, le soufflet et le chat redoublent la symbolique diabolique du fou et de la cornemuse. Ces deux marges, ainsi que celles vues plus haut, sont organisées autour du souffle, celui qui circule à l'intérieur des corps animaux et humains et par les instruments et les soufflets, appelés *follis*. Or, qu'est-ce que ce souffle qui emplit les ventres et les têtes sinon la folie personnifiée ? De même, qu'est-ce qu'une tête gonflée d'air comme une outre de cornemuse sinon l'esprit éventé du fou ? La définition du terme « bête » complète cette parodie instrumentale de la nature et de la raison humaines dans l'iconographie religieuse des *xiii<sup>e</sup>* et *xiv<sup>e</sup>* s. L'auteur du *Bestiaire* conservé à Oxford part du mot *bestia*, qui signifie à l'origine la bête sauvage, puis qui « en est arrivé à désigner l'animal considéré dans ses liens de familiarité, voire d'identité avec l'homme, surtout quand celui-ci se prive de la raison qui le distingue »<sup>66</sup>.

Le thème de la circulation des airs et, à travers lui, celui de la folie, semblent étendre la dérision et la parodie à l'âme humaine. Car si le souffle, y compris instrumental, incarne l'esprit, le *spiritus*, il symbolise également l'âme, *anima*. Et les souffles que les singes font circuler à l'intérieur de leur corps et de leurs instruments seraient alors comparables aux âmes des défunts. La figuration des trompettes, des cornemuses, des soufflets, voire des tambours dont la peau est mise en vibration par le souffle des coups au-dessus d'une cavité creuse, évoquerait la fonction psychopompe, non pas des anges, mais des singes guidant les âmes des morts au cours de leur voyage vers l'au delà. Les animaux rempliraient en négatif le même rôle de passeurs d'âmes que les anges

62. Cf. Pierre BEC, *op. cit.* (voir n. 6), p. 28.

63. Cf. Claude GAIGNEBEL, *op. cit.* (voir n. 57).

64. L'ours mange une herbe qu'il rejette par un pet à la fin de l'hibernation. Or, les encyclopédistes du Moyen Âge l'ont toujours éliminé de leurs commentaires, à l'exception de Vincent de Beauvais. Cf. Daniel FABRI, « Le monde de Carnaval », *Annales ESC*, 1976, n° 2, p. 389-406.

65. Paris, BNF, ms. lat. 1393, fol. 139v, *xiv<sup>e</sup>* s.

66. Daniel PORION, *Le Bestiaire d'Oxford*, ms. Ashmole 1511, introduction.

musiciens ou Orphée. Cependant, ces *figurae diaboli* mènent plus sûrement les âmes vers la damnation éternelle au son de leur musique venteuse et satanique.

Enfin, l'imitation simiesque de l'homme ne se réduit pas aux mimiques physiques et à la pratique de la musique. Elle traduit véritablement le diable et ses vices. Le singe prétend en effet lui aussi au statut d'homme en l'imitant aussi fidèlement que possible, y compris dans son jeu instrumental. À l'image de Satan qui, plein d'orgueil, a voulu égaler Dieu, causant en conséquence la chute des anges et l'apparition du Mal dans le monde, le singe musicien pêche également par orgueil, par *superbia* et porte avec dérision la marque de la chute de l'homme<sup>67</sup>. Cette *turpissima bestia simillima nobis* renvoie une image de l'homme dégénéré, le *naturae degenerantis homo*<sup>68</sup>, et devient une double imitation, celle de l'homme et celle de Satan.

Ainsi, l'iconographie du singe musicien met bien en évidence l'insistance vulgaire et vile portée sur le corps des instrumentistes et des instruments, dans le but de parodier l'âme et la raison humaines. Tant la musique que les instruments et surtout les bêtes musiciennes, ils possèdent toutes les caractéristiques physiques, morales et musicales du diable. Aussi convient-il de définir le sens et la finalité d'un tel répertoire iconographique dans les bordures marginales des manuscrits des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> s.

## LA MORALE DES BORDURES MARGINALES ET MUSICALES

### *La musique des animaux et le sacré*

À l'exception du singe, l'*instrumentarium* des animaux est surtout constitué d'instruments de bas. Or les bruyants instruments de haut paraissent plutôt associés au diabolique dans l'imaginaire médiéval, comme le montre l'iconographie de l'enfer<sup>69</sup>. La nature diabolique, à plusieurs égards, des animaux musiciens aurait laissé croire à une pratique quasi exclusive des instruments de haut. Toutefois, les enlumineurs semblent avoir suivi le texte des Psaumes qui énumère une quantité importante d'instruments de musique de bas, à cordes et à vent. Composés par David, roi de l'Ancien Testament, les Psaumes sont le symbole de la musique vocale et sacrée et des louanges dédiées au Créateur. *A priori*, la douceur et la discrétion de ces instruments sont appropriées à la psalmodie, permettant de soutenir la voix sans la couvrir et honorant la beauté du texte. Par la suite, les Pères de l'Église leur ont également prêté un grand symbolisme mystique dans leurs commentaires des Psaumes<sup>70</sup>.

Les vertus mystiques des instruments de bas accentuent dans un premier temps le contraste avec les instrumentistes, dont la nature vile et dégradante est sans cesse évoquée par les moralistes. Il est alors difficile de faire correspondre les instruments des Psaumes aux animaux du diable. Dans un deuxième temps, le contraste est d'ordre sonore, car le cri bestial, primitif et instinctif, n'a rien de commun avec la spiritualité du chant des Psaumes. Il serait facile d'opposer le texte des Psaumes au centre, c'est-à-dire la culture savante et écrite, la musique vocale et religieuse, aux singeries marginales, lieu de la culture orale et profane, de la musique instrumentale et non savante. Or, dans ces pages enluminées, le texte et les marges évoluent à la fois de façon autonome et sous la forme d'un dialogue : la musicalité des Psaumes fait autorité spirituellement et musicalement sur les animaux musiciens des marges, mais c'est à partir de cette référence centrale que ceux-ci s'inspirent, s'organisent et produisent une symbolique de la dérision. Le texte et les bordures marginales fonctionnent musicalement selon un système de complémentarité, et non de domination. Et la parodie se logerait dans ces écarts : ce sont bien les instruments des Psaumes qui sont représentés, mais leur pratique par les *ministri satanae* est détournée à des fins dont la nature est difficile à définir.

67. Cf. Jérôme BASCHEL, « Diavolo », dans *Enciclopedia dell'Arte medievale, Enciclopedia italiana*, Rome, t. 1 [à paraître].

68. C'est Bernard Silvestre au XII<sup>e</sup> s. qui le nomme ainsi. Cf. H.W. JASSON, *op. cit.* (voir n° 37).

69. Cf. Jérôme BASCHEL, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'Enfer en France et en Italie (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> s.)*, Rome, 1994.

70. Cf. Théodore GEROLD, *Les Pères de l'Église et la musique*, Genève, 1973.

En effet, cette iconographie marginale et animale reste pour le moins paradoxale à l'intérieur des manuscrits bibliques, liturgiques et para-liturgiques destinés à édifier les âmes dans le Bien et l'amour de Dieu. Plusieurs hypothèses peuvent être émises. Cette thématique iconographique est peut-être consciemment et volontairement conçue comme dérisoire et parodique par les enlumineurs, qui travaillent souvent de façon indépendante vis-à-vis des copistes. Dans ce cas, leurs motivations et leur inspiration peuvent être de plusieurs ordres, mais on remarquera qu'elles s'inscrivent toujours dans un vide laissé par un décalage, un écart de sens. Soit les enlumineurs participent du message spirituel et mystique des Écritures et font de cette iconographie, apparemment incongrue, un moyen visuel et sonore de placer côte à côte le Bien et le Mal, dans le but d'édifier les fidèles, en s'adressant simplement à leurs sens et à leur sensibilité. Ces animaux seraient alors une façon de marquer la frontière entre les marges de l'animalité et l'humanité au centre, entre la piété et l'impiété, entre le « haut spirituel » et le « bas corporel », sur une même page enluminée, à l'intérieur d'un même manuscrit. Ils seraient une zone transitoire et intermédiaire à laquelle un sens moral peut être donné.

Soit les enlumineurs privilégient l'amusement et le comique en mettant en images certains thèmes de la littérature facétieuse et des fables, dans des manuscrits dont le texte est inapproprié. C'est dans ce décalage, dans cet écart de sens, que s'inscriraient à la fois le sacrilège et la dérision. L'hypothèse de l'inspiration littéraire des enlumineurs n'est pas à exclure, puisque les histoires de Renard<sup>71</sup> et les fables ne leur sont pas inconnues, ne serait-ce que par le récit oral et par les manuscrits les relatant qu'ils enluminent. Néanmoins, ces manuscrits littéraires sont nettement moins nombreux que les livres d'heures et les psautiers. Déplacer les bêtes musiciennes des œuvres littéraires aux bordures marginales des manuscrits sacrés, c'est-à-dire de la source d'inspiration vers un autre support *a priori* inapproprié, reviendrait alors à jouer de ce déplacement, de cet écart, de ce décalage pour y placer la raillerie, le contraste, l'inversion.

Cependant, ces deux hypothèses ne s'opposent pas, puisque les motivations morales n'ont pas lieu d'exclure l'inspiration comique et satirique; au contraire, elles sont complémentaires dans les visées de ce type d'iconographie.

### *Aux frontières de l'animalité et de l'humanité*

L'iconographie animale et musicale invite à considérer ces bêtes musiciennes autrement que comme de simples *ministri satanae*. Leur quasi omni-présence en marge des Psaumes, des Écritures ou des prières, implique de s'interroger sur le statut de l'animal et de l'hybride dans l'iconographie sacrée. Promue au rang d'instrumentiste, non seulement la bête (animal et personnage hybride) triomphe sur l'homme, mais en plus elle renvoie une image ironique de la bête humaine. C'est, d'un côté, une façon d'instaurer une connivence entre l'homme, en l'occurrence le lecteur du manuscrit, et l'animal. Mais, d'un autre côté, c'est un moyen de maintenir une distance entre l'homme et la bête. Car accorder à l'animal la capacité à faire de la musique revient à mettre en cause la hiérarchie des créatures, telle qu'elle est admise par les encyclopédistes et les théologiens du Moyen Âge, notamment Jacques de Voragine dans la *Légende Dorée*. Au chapitre de la Nativité de Notre-Seigneur Jésus-Christ selon la chair, il classe les créatures en cinq catégories<sup>72</sup>. Parmi les trois dernières, qui comprennent les animaux, puis les hommes et les anges, seul l'homme est mû par la raison et doué de langage. L'être humain est alors à la frontière des êtres parlants et des êtres non-parlants, portant en lui la marque à la fois d'un manque — l'intelligence angélique — et d'une supériorité rationnelle sur l'animal.

71. Cf. JOHN FLINN, *Le Roman de Renard dans la littérature française et dans les littératures étrangères au Moyen Âge*, Toronto, 1963.

72. JACQUES DE VORAGINE, *La Légende Dorée* : « Celles qui ont seulement l'être, sont purement corporelles : les pierres; celles qui ont l'être et la vie : les végétaux et les arbres; celles qui ont l'être et la vie et le sentiment : les animaux; celles qui ont l'être, la vie, le sentiment et le discernement : les hommes; celles qui ont l'être, la vie, le sentiment, le discernement et l'intelligence : les anges », Paris, 1967, p. 68-69.

Or, la capacité de l'homme à communiquer et à s'exprimer est usurpée par l'animal qui, en brisant la barrière entre l'animalité et l'humanité, réalise une inversion : l'homme régresse à l'état de bête et l'animal est promu à celui d'être doué de raison<sup>73</sup>. L'instrument de musique se fait alors à la fois symbole de la raison et du langage humains et de l'inversion, du travestissement parodique. C'est en quelque sorte par lui que, en marge des manuscrits sacrés, se joue le jeu ambigu de va-et-vient entre l'animalité et l'humanité. Il est à la fois le point limite et l'écart parodique où se rencontrent la musique — langage rationnel propre à l'homme — et le cri animal.

### *Morale de l'iconographie des animaux musiciens*

Il convient de replacer les représentations animales hybrides dans le contexte historique et moral des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> s. C'est à cette époque que s'organisent les ordres mendiants et, avec eux, un nouveau mode de prédication et de confession. En 1215, le Concile de Latran IV rend en effet obligatoires pour tous les chrétiens la confession auriculaire et l'aveu individuel des péchés une fois par an. Ces décisions importantes ont permis la diffusion des manuels de confession, qui incitent les prêtres à interroger les fidèles en utilisant une grille des péchés capitaux. Incarnant par nature le Mal, chacun des animaux musiciens correspondrait alors à l'un des sept péchés capitaux, afin de servir d'exemple et d'édification morale.

Pour rendre l'apprentissage des péchés capitaux plus accessible à tous, les ordres mendiants ont mis au point un système mnémotechnique de personnification des vices par les animaux. Dans l'iconographie des manuscrits sacrés, il a été noté précédemment combien les enlumineurs insistent sur l'aspect physique des animaux et des grotesques, mettant en évidence leurs poils, leur ventre, leurs cornes, leur corps féminin mi-poisson mi-femme, c'est-à-dire ce qui à la fois les différencie et les rapproche de l'homme, ce qui les éloigne de la beauté angélique et les rapproche de la laideur et de la monstruosité. Or, cette insistance portée sur leur corps difforme s'inscrit dans la réflexion scolastique du corps et de l'âme. En effet, les grotesques et les animaux musiciens ne sont ni vraiment des hommes, ni vraiment des bêtes, ni vraiment le diable, mais ils agissent comme des hommes et des animaux. En cela, ils sont non seulement une référence douteuse à la Création divine, mais surtout leur corporalité blessée et anormale apparaît comme la marque du triomphe de la chair sur l'âme.

Les scolastiques, empreints d'aristotélisme, de platonisme et reprenant les Pères de l'Église, notamment saint Augustin, interprètent le corps comme une prison de l'âme et condamnent en conséquence la non-subordination du corps à l'âme. Les animaux et les grotesques étant des créatures uniquement charnelles et sans âme, des « êtres-frontières » aux franges du monde chrétien, ils sont un moyen de mettre en garde contre les dangers du corps et contre l'impudeur de laisser libre cours aux mouvements « de la volonté de la chair et des sens »<sup>74</sup>.

Cependant, la laideur du corps animal et grotesque prête plus à rire qu'à faire peur, peut-être en raison de cet « entre-monde » qu'il incarne<sup>75</sup>. En effet, au caractère mnémotechnique de l'animal et de l'être hybride s'ajoute une composante essentielle et commune au nouveau mode de prédication des Mendiants et au développement, également sans précédent, des marges des manuscrits sacrés : l'humour et son expression sensible, le rire. Or, dès l'origine, le rire pose problème, d'une part, parce que la question est de savoir si le Christ a ri ou non<sup>76</sup>, d'autre part parce qu'il s'oppose fondamentalement à l'une des principales vertus monastiques : l'humilité<sup>77</sup>. Le rire est un phénomène incontrôlé qui s'empare du corps et est associé au bruit immodéré, à

73. Cf. Jean SCHEIDEGGER, *Le Roman de Renard ou le texte de la dérision*, Genève, 1989.

74. Éphésiens 3, 3.

75. Cf. Katrin KRÖLL, « Die Komik des Grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters », dans Katrin KRÖLL et Hugo SIEGER, *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Die groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, Fribourg-en-Br., 1994, p. 11-105.

76. Évangile de Luc XIX, 42 et Évangile de Jean XI, 35.

77. « Le dixième degré d'humilité est que l'on ne soit pas facile et prompt à rire, car il est écrit : "le sot élève la voix pour rire". Le onzième degré d'humilité est que quand le moine parle, il le fasse doucement et sans rire », *Règle de saint Benoît*, VII, 59, 60, Paris, éd. Adalbert DE VOGÜÉ et Jean NEUVILLE, 1972 (Sources chrétiennes, 181), vol. 1, p. 461.

la cacophonie<sup>78</sup>. C'est pourquoi les singes de l'une des marges du *Psautier de la reine Mary*<sup>79</sup> paraissent encore plus sacrilèges et impudiques : ils rient la gueule ouverte en jouant de la harpe et de la vièle à archet aux marges des Psaumes, commettant sans honte le péché d'orgueil. De plus, ils viennent semer la confusion et l'ambiguïté dans la théorie d'Aristote qui différencie l'homme de l'animal par le rire.

Mais avec Thomas d'Aquin, le « rire honnête »<sup>80</sup> et modéré est réhabilité. Il inaugure au XIII<sup>e</sup> s. l'acceptation et la justification du rire et du divertissement, mais pas n'importe lesquels. Son éthique du rire s'appuie sur la notion aristotélicienne d'*eutrapelia* qui vise à ériger le rire, le divertissement et le plaisir, en vertu<sup>81</sup>. L'honnête homme, l'*eutrapelus*<sup>82</sup>, rit avec tempérance et ne se dégrade pas au rire des sots et des personnages grossiers, car son rire n'émane pas d'une passion corporelle, comme les leurs, mais de la seule *apprehensio mentis*<sup>83</sup>.

La justification du rire par Thomas d'Aquin consiste à le considérer comme une détente vertueuse et utile et recouvre forcément celle des professionnels du rire, les jongleurs et autres amuseurs. À condition de pratiquer la musique et le divertissement avec modération, humilité et dévotion, c'est-à-dire avec vertu, avec *eutrapelia*, leur activité est en effet utile au « bien commun » et à la paix sociale<sup>84</sup>. Le compromis thomiste consiste à donner une légitimité théologique à un vice originellement condamnable, tout en l'inscrivant dans le concept chrétien traditionnel du pardon des péchés<sup>85</sup>.

Enfin, cette iconographie montre l'association du comique et de la laideur au Moyen Âge. Or, dès les Pères de l'Église, la laideur a sa place dans la hiérarchie divine, elle est partie prenante de la Création divine, car celle-ci comprend des degrés différents de perfection et le laid met en valeur sa beauté<sup>86</sup>. Cette attitude tolérante vise à reconnaître l'insuffisance humaine et à intégrer cette tension entre le Mal et le Bien dans une vision harmonieuse du monde divin<sup>87</sup>.

Ainsi, les motifs animaliers et hybrides introduits dans les bordures marginales des œuvres para-liturgiques des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> s. ont tout d'abord en commun d'exhiber un corps aux franges de l'anormalité, de l'animalité, de la monstruosité et de l'humanité. Ensuite, ils jouent des instruments de musique qui sont eux aussi des « instruments-limites », à la frontière du silence et de la cacophonie, de la mort et de la vie. Enfin, leur figuration en marge des manuscrits sacrés ne manque pas d'ambiguïté et de paradoxes.

Tous ces êtres musiciens ont, semble-t-il, en commun d'incarner des êtres-frontières, aux limites de la rationalité et de la déraison, de l'humour et de la peur et surtout aux marges du monde des morts et du monde des vivants. Tous en effet sont à la fois musiciens, animaux, hommes, monstres, sans l'être vraiment : tous sont des êtres sans âme qui, d'après leurs instruments, leurs pratiques instrumentales et la circulation des airs qu'ils assurent, ont charge d'âmes. Mais surtout, tous s'inscrivent dans des décalages et des écarts où tantôt le rire, tantôt la parodie, tantôt la peur de la mort, tantôt le sacrilège se logent, toujours de façon confuse. Ils se trouvent là où on ne les attend pas, le plus souvent en marge des Psaumes et des prières, plus en décalage avec le texte sacré qu'en opposition.

78. « Le rire est la façon la plus horrible, la plus obscène de rompre le silence ; par rapport à ce silence monastique qui est une vertu existentielle, fondamentale, le rire est une rupture d'une extraordinaire violence », cf. Jacques LE GOFF, « Rire au Moyen-Âge », *Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, E.H.E.S.S., 1992.

79. Londres, British Library, XIV<sup>e</sup> s.

80. Jacques LE GOFF, *op. cit.* (voir n. 78).

81. THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, trad. H.F. DONIAINE, Paris, 1943/46, vol. 2, IIa, Ilae, 150, ad resp., 153, 5, 168 ad resp.

82. Selon Thomas d'Aquin, l'*eutrapelus* est « is qui cum moderatione jocatur : comis atque urbanis (eutrapelus) vocatur ».

83. Cf. Edgar DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, nouv. éd., Paris, 1998, t. II, p. 286.

84. Cf. Christopher PAGE, *The Owl and the Nightingale. Music life and ideas in France (1100-1300)*, Londres, 1989.

85. Cette notion se manifeste à la même époque à travers les confréries naissantes de jongleurs ou de prostituées, placées sous le patronage et la protection de la Vierge, et dans la littérature mariale, en particulier les *Miracles de la Vierge* (et le Miracle du jongleur Pierre Siglar et de la chandelle) de Gautier de Coincy et le *Tombreur de Notre-Dame*.

86. SAINT BONAVENTURE : « Malum auget decorum in universo », dans Edgar DE BRUYNE, *op. cit.* (voir n. 83), p. 198.

87. SAINT AUGUSTIN : « Dieu a orné l'ordre du monde avec l'aide des contraires », dans Edgar DE BRUYNE, *op. cit.* (voir n. 83), p. 198.

---

Cependant, leurs différentes significations, parodique, humoristique, mystique, ne renseignent guère sur les raisons fondamentales de leur présence dans les manuscrits religieux. Seule la nature sacrée de ces manuscrits et leur fonction spirituelle et dévotionnelle ont en commun avec ces êtres marginaux de servir aux hommes à communiquer avec l'au-delà, avec la mort, la leur et celle de leurs proches, et par conséquent d'assurer leur salut éternel par la prière, moment de spiritualité où ils tendent à être de purs esprits aux marges du monde d'ici-bas et du royaume des cieux.

Martine CLOUZOT  
La Croix  
F-71250 BUFFIÈRES