Comment occuper un dimanche dans les Alpes à la fin du Moyen Âge? : la leçon des images

Autor(en): **Rigaux, Dominique**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Histoire des Alpes = Storia delle Alpi = Geschichte der Alpen**

Band (Jahr): **11 (2006)**

PDF erstellt am: **02.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-11828

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Comment occuper un dimanche dans les Alpes à la fin du Moyen Âge?

La leçon des images

Dominique Rigaux

Zusammenfassung

Was tun an einem Sonntag in den Alpen am Ende des Mittelalters? Die Lektion der Bilder

In den östlichen Alpen erscheint im dritten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts zwischen der Steiermark im Süden Österreichs und Slowenien eine erstaunliche, neue Darstellung des Feiertagschristus auf den Mauern der Kirchen und der Kapellen. Es handelt sich um die Darstellung des «vir dolorum», verletzt durch die an Sonntagen und an Feiertagen verbotenen Aktivitäten. Diese grossflächigen Darstellungen, oft auf den Aussenseiten der Gebäude angebracht, verbreiteten sich während der nächsten zwei Jahrhunderte über den ganzen Alpenbogen und darüber hinaus. Die Botschaft dieser Bilder ist klar: sie sollten auf die verbotenen Aktivitäten an den Tagen des Herrn hinweisen. Einerseits forderten sie auf, zum Gottesdienst zu gehen und wohltätige Werke zu tun, und andererseits mahnten sie, mehr Zeit zu erübrigen, um Gott zu loben, auf ein sündiges Leben mit Unzucht, Wein und Spiel zu verzichten. Sie erinnerten also daran, was nicht gemacht werden durfte! Die ikonografische Analyse dieses Korpus gibt einen Hinweis auf die Kohärenz der gesellschaftlichen Diskurse von einem Ende des Alpenbogens zum anderen. Gleichzeitig ist der Korpus ein deutlicher Ausdruck der lokalen Dynamik und vom allgemeinen Wandel des Geschmacks.

Dans le second quart du 14e siècle apparaît sur les murs des chapelles et des églises paroissiales des régions alpines à peu près simultanément en Slovénie et en Autriche méridionale, puis dans les Grisons et en Frioul, une étonnante représentation du *vir dolorum* blessé par les activités défendues le dimanche

et les jours de fête. Ce thème iconographique insolite et complexe, auquel j'ai choisi de conserver l'appellation médiévale de «Christ du dimanche» – qui figure sur les quelques didascalies qui accompagnent les fresques ou dans de rares mentions au sein des visites pastorales – se diffuse dans tout l'arc alpin et au-delà pendant deux siècles.[1] 90 représentations, murales pour la plupart, grandeur nature et fréquemment situées à l'extérieur de l'édifice ont pu être recensées.[2]

Ces peintures médiévales aux accents rustiques relèvent bien souvent davantage de l'artisanat que de l'œuvre d'art proprement dite, ce qui ne signifie pas qu'elles soient dépourvues de qualité plastique. Elles exercent même une sorte de fascination sur celui qui les regarde, en raison de la force de leur composition, de l'inventivité de la mise en scène, de l'habileté du montage et de leur puissance d'expression qui joue sur différents registres depuis l'émotion la plus pure jusqu'à la dérision. Mais surtout elles constituent un formidable témoignage historique sur la culture des communautés qui les ont commanditées pour peu qu'on ne cherche pas à leur faire dire davantage que ce qu'elles sont.

Prémices méthodologiques

La signification de ces images, même si elle a pu donner lieu à des interprétations contradictoires dans les très rares études qui s'y sont intéressées, reste claire: les plaies du Christ se rouvrent chaque fois que l'homme contrevient, d'une façon ou d'une autre, au respect du troisième commandement. Et les occasions de péchés sont innombrables comme le sont aussi les objets, les outils, et les personnages, mimant la faute, qui agressent le corps du Christ dans une iconographie foisonnante et pas toujours bien lisible.

C'est le cas à Rhäzüns dans le canton des Grisons où l'église paroissiale dédiée à saint Georges abrite parmi d'autres scènes, sur le mur nord de la nef, l'une des plus anciennes représentations du thème (fig. 1).

On la date autour de 1350.[3] Le Christ montre ses plaies dans une attitude caractéristique, bras levés, paume des mains ouvertes. Son corps est criblé de flèches symboliques qui relient chacune de ses blessures à un objet ou une action matérialisant l'acte peccamineux qui l'a provoquée. Car le «saint dimanche» peut être bafoué de deux manières: passive en s'abstenant d'assister à la messe, d'entendre la prédication et de pratiquer les œuvres

Fig. 1: *Christ du dimanche, peinture murale vers 1350. Rhäzüns (Grisons) église Saint-Georges, nef, mur nord. Photo: Archives Rigaux.*

de miséricorde, et active en commettant un péché grave comme s'adonner au jeu ou à la luxure, ou bien en se livrant à des travaux manuels défendus dont la liste ne cesse de s'allonger au fil du temps, ou encore à diverses occupations lucratives.

C'est principalement la pratique de ces activités prohibées que dénoncent les images du Christ du dimanche dans une profusion de détails qui n'est pas sans complaisance. Comme dans l'iconographie des Vices, qui se développe à la même époque, on apprend à connaître le péché par ses effets. Ainsi sous couvert de rappeler à chacun ce qu'il ne doit pas faire – plutôt que le contraire! – ces peintures offrent un tableau relativement bien daté des activités pratiquées un dimanche ordinaire dans une vallée alpine à la fin du Moyen Âge, avec une précision remarquable à condition cependant de prendre quelques précautions d'usage pour l'interpréter.

Il ne faudrait pas, en effet, considérer ces œuvres comme des «photographies» d'un monde artisanal et rural disparu, ou de la vie quotidienne de l'époque. Si la représentation se pare d'effets de réel pour mieux convaincre celui qui la contemple – le souci de vraisemblance participe pleinement de son efficacité –, l'image médiévale est toujours une construction symbolique qui combine plusieurs réalités. Il n'en reste pas moins vrai que la représentation religieuse se prête plus souvent qu'on ne le croit à des interrogations plurielles sur les conditions matérielles de sociétés dont elles sont à la fois des témoins et des acteurs.[4]

Il ne s'agit pas de dresser ici la liste des activités dominicales préférées dans une sorte d'inventaire à la Prévert, mais de proposer une réflexion autour de trois motifs récurrents dans l'iconographie du Christ du dimanche: le lit, la taverne et le jeu, pour appréhender quelles formes culturelles sont en cause et comment elles se diffusent d'un bout à l'autre de l'arc alpin.

Le lit et la «circonstance de temps sacré»

Le lit figure déjà sur l'une des plus anciennes peintures connues du Christ du dimanche, celle de l'église Sainte-Elisabeth à Oberzeiring en Styrie (fig. 2).[5] Peu d'objets y sont représentés, mais ils évoquent les plus vieux interdits: la pelle pour cuire le pain, les ciseaux pour coudre ou raccommoder les vêtements, le soc de charrue pour labourer les champs, la hache de charpentier, la truelle et le marteau pour bâtir ou réparer, la quenouille, son fuseau et les forces pour

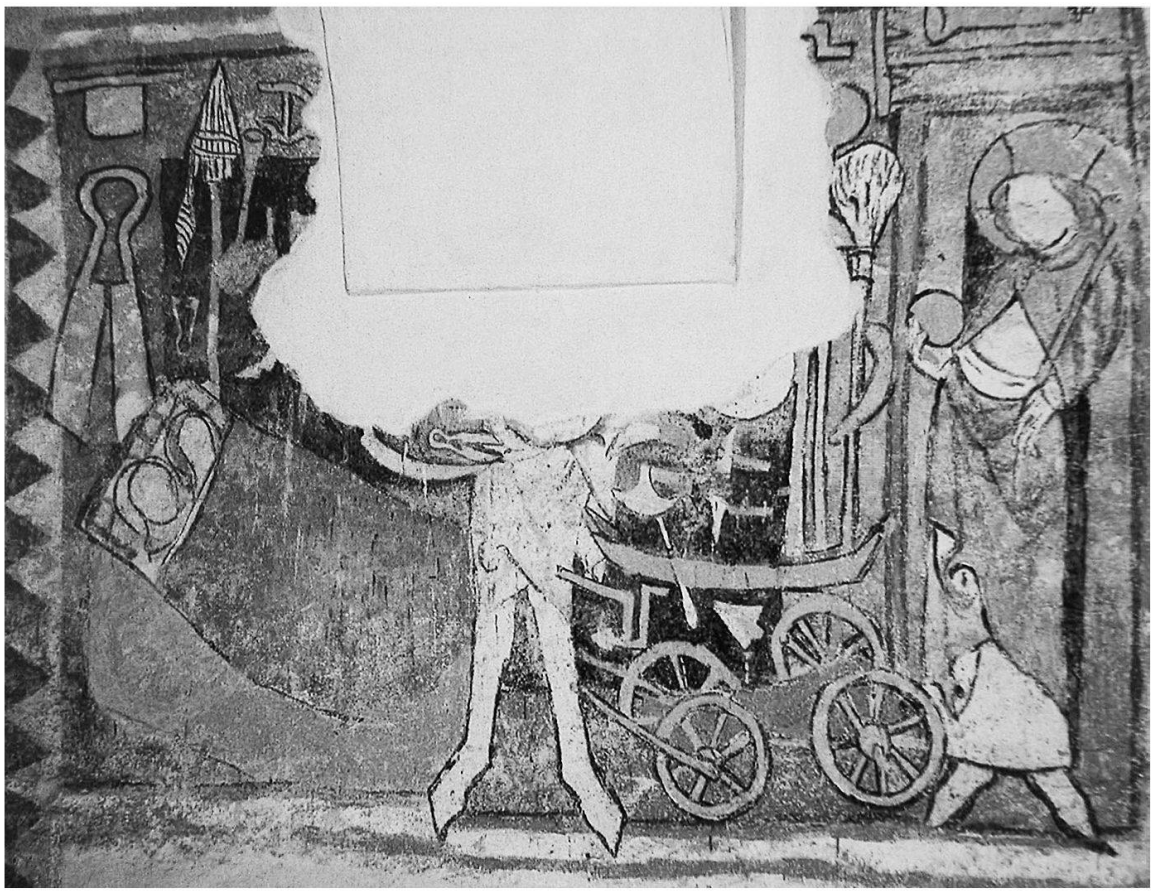

Fig. 2: *Christ du dimanche, peinture murale vers 1340–1350. Oberzeiring (Styrie), église Sainte-Elisabeth, nef, mur sud. Photo: Archives Rigaux.*

filer et tondre. En dessous, sur la droite du Christ, dans la partie inférieure de la composition, le grand lit à la couverture rouge sombre soigneusement bordée occupe une place et une orientation souvent reprises dans un corpus iconographique très homogène où l'on retrouve les mêmes formes à près d'un siècle de distance. Ainsi le motif du lit sur la peinture extérieure de l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul d'Oberwöllan (Carinthie), pour rester en Autriche méridionale, semble copier sur celui d'Oberzeiring.[6] Un homme et une femme y sont sagement couchés côte à côte. Ils semblent dormir: à Oberzeiring, les traits du visage n'ont pas été peints.

On pourrait comprendre ce motif comme une dénonciation de la paresse, cette paresse spirituelle bien connue des auteurs du Moyen Âge qu'ils désignent sous le nom d'acédie. Péché de moines à l'origine, l'acédie se traduit par la négligence dans l'accomplissement des devoirs chrétiens.[7] Ne compte-t-elle pas parmi les péchés capitaux? Justement, Gerson l'évoque au sens littéral du terme dans son

Examen de conscience selon les péchés capitaux vers 1400: «si tu as perdu ton temps par trop dormir ou demeurer en ton lit».[8]
Mais ce n'est pas ainsi que l'iconographie médiévale la dépeint généralement. De plus un seul dormeur suffirait à stigmatiser le péché en question en évitant tout risque d'ambiguïté. Certes l'un des grands intérêts de cette iconographie n'est-il pas précisément de cultiver ambivalences et ambiguïtés qui favorisent la pluralité des niveaux de sens et donc de lecture?
Mais en fait, l'accent mis sur le couple invite à une autre interprétation, tout en restant dans le registre de la faute bien sûr, car l'image du démon à la tête du lit que le Christ foule aux pieds sur quelques autres exemples – tel celui de l'église Sankt-Oswald près de Bad Kleinkircheim, en Carinthie – ne laisse aucun doute sur la portée négative de la scène.[9]
Plutôt qu'une dénonciation générique des péchés de la chair, c'est la morale conjugale qui semble visée ici, comme l'indique l'absence d'ébats amoureux. Les images du Christ du dimanche ne sont pas l'illustration des vices capitaux, même si les deux iconographies se rejoignent souvent. Elles ont pour but de dresser un catalogue des manquements à l'observation dominicale – manquements qui concernent aussi les fêtes chômées. L'exercice de la vie conjugale en fait partie.
Ce que les hommes d'Église condamnent comme étant un péché de luxure pour les couples mariés ce n'est pas l'union charnelle en tant que telle, mais la manière dont elle est pratiquée et surtout le moment. Dans son sermon de Carême sur la pudeur des époux, le grand prédicateur de l'Observance franciscaine, Bernardin de Sienne – canonisé en 1450 –, qui a largement parcouru l'Italie du Nord, tonne contre les époux qui s'aiment avec trop de fougue, s'unissent trop fréquemment et ne respectent pas les circonstances de temps, rendant ainsi leur union coupable.[10] En clair c'est un problème de mesure. Comme l'expliquent bien les théologiens le poids de la faute est aggravé par la violation du troisième commandement. Le franciscain Nicolas de Lyre († 1349) dans son *Commentaire* sur le chapitre 20 de l'Exode écrit: «Celui qui, le dimanche, commet un adultère transgresse deux préceptes: celui qui défend l'adultère et celui qui ordonne la sanctification du dimanche.»[11] Le dominicain, saint Antonin, archevêque de Florence († 1459) un siècle plus tard dans le long du développement qu'il consacre aux «violateurs du dimanche» dans sa *Somme théologique* surenchérit: «Le péché mortel commis un jour de fête est beaucoup plus grave que le même péché commis un autre jour, car, en plus de sa propre difformité par exemple de vol ou de fornication et

chose semblable, il comporte encore une difformité spéciale en raison de cette circonstance de temps sacré par laquelle une fête est violée.»[12]

Dans le cas des époux, c'est la circonstance du temps sacré qui crée la faute! Reste que le calendrier de la continence conjugale imposée par l'Église depuis le 6e siècle est particulièrement contraignant. Les Pénitentiels du haut Moyen Âge rappellent que le mari ne doit pas s'approcher de sa femme entre autres jours, tous les dimanches, les jours de fête principales et les jours de jeûne, notamment durant le Carême. On peut se demander si les fidèles ont réellement observé ces prescriptions, lorsqu'un Thomas de Chobham, au début du 13e siècle, conscient de la difficulté de la chose, recommandait prudemment, dans son manuel pour les confesseurs, aux époux de préparer des lits séparés.[13] Du reste ces interdits sont répétés jusqu'à la fin du Moyen Âge, à quelques variantes près, dans les sources normatives et dans les sermons comme dans les images du Christ du dimanche qui participent de la même culture, signe de la difficulté à les faire appliquer.

Cependant, il est frappant de constater que le motif du lit dans le corpus des représentations du Christ du dimanche figure seulement dans une aire culturelle, vaste mais bien définie: les Alpes orientale. Elle couvre la Styrie, la Carinthie, la Slovénie et le Frioul, où s'entrecroisent de nombreuses expériences artistiques, façonnées par la permanence de traditions païennes et folkloriques propres à ces régions.[14] Peut-être faut-il voir aussi la trace, dans ce motif du couple au lit, d'un habillage chrétien de pratiques païennes encore vivaces? L'importance du folklore, des proverbes et de la culture festive – carnavalesque notamment – est déterminante sur l'iconographie chrétienne même si il n'est pas toujours aisé de la mettre en évidence.

Quoi qu'il en soit, cette morale sexuelle n'est pas dépourvue de relents de superstition. Ne croit-on pas depuis Grégoire de Tours que les monstres, les estropiés et les enfants graciles sont ceux qui ont été conçus dans la nuit du dimanche? Frère Berthold de Ratisbonne († 1272), un des prédicateurs franciscains les plus connus dans toute l'Allemagne du Sud vers le milieu du 13e siècle, reprend les mêmes propos en rappelant que «les enfants conçus dans de telles périodes apportent rarement de la joie».[15]

De la morale conjugale à la dénonciation de la luxure

À Crngrob, en Slovénie, près de Skofja Loka sur la façade de la très célèbre église de pèlerinage dédiée à la Vierge, il n'est pas seulement question de morale conjugale dans les petites scènes qui se déroulent en haut à gauche de la figure du Christ du dimanche attribué à l'atelier de Jean de Ljubljana (entre 1455 et 1460).[16] La composition fait clairement allusion à l'adultère et à la luxure (fig. 3).

Si dans le registre supérieur, le lit est trop largement détruit pour que l'on puisse voir ses occupants, on distingue à côté un démon entraînant une femme qu'il tire par les cheveux. En dessous un autre démon, vert, juché sur un coffre montre son postérieur à une femme horrifiée tandis qu'un de ses congénères jette un jouvenceau dans les bras d'une femme d'âge mûr dont le voile signale qu'il s'agit d'une femme mariée.

Comme l'indiquent couleurs et attributs, l'image obéit à des conventions iconographiques bien ancrées dans la culture du temps et assez largement partagées pour être aisément identifiables. Ainsi le vert est-il la couleur habituelle des démons dans la culture germanique. On le retrouve aussi bien sur des œuvres rurales comme ces peintures du Christ du dimanche que sur des œuvres savantes tel le fameux retable d'Issenheim peint par Grünewald et conservé au musée d'Unterlinden à Colmar.

Un motif est particulièrement révélateur: le miroir que le petit démon vert tient du bout de sa queue pour refléter son derrière au visage de la femme devant laquelle il s'exhibe. Ce miroir est l'attribut ordinaire de l'allégorie féminine qui représente la luxure dans un thème à succès sur les murs des églises et des chapelles des Alpes occidentales au 15e siècle: la cavalcade des sept péchés capitaux. Sur la trentaine de représentations murales répertoriées pour un territoire alpestre qui va de la Savoie aux Alpes ligures et provençales, la luxure apparaît généralement comme une femme aguichante vêtue d'une robe rouge qu'elle retrousse de la main pour dénuder sa jambe. Elle chevauche un bouc ou une chèvre aux longues cornes et contemple son visage aux longs cheveux blonds parfois dénoués – comme les prostituées – dans un miroir rond qui souvent le reflète.

Parmi les représentations ironiques et moralisatrices à dimension catéchétique, cette Cavalcade des vices, enchaînés les uns aux autres par le cou et souvent tirés par les démons, qui la précipitent vers la gueule de l'enfer, ne s'impose pas dans la peinture murale des Alpes orientales. Mais le traitement de la

Fig. 3: *Christ du dimanche, détail. Peinture murale extérieure, atelier de Jean de Ljubljana, entre 1455 et 1460. Crngrob (Slovénie), sanctuaire Sainte-Marie, façade. Photo: Archives Rigaux.*

luxure dans le Christ du dimanche de Crngrob qui associe les motifs hautement signifiants – véritables codes symboliques – du miroir, de la robe rouge, des cheveux dénoués, atteste que ces sujets étaient largement connus et faisaient partie du langage des artistes d'une extrémité à l'autre de la chaîne alpine. S'il restait le moindre doute sur la circulation intra-alpine de ce vocabulaire, la présence du motif de la gueule de l'Enfer – un *unicum* dans l'iconographie du Christ du dimanche – qui conclut la composition de Crngrob, le dissiperait. Un demi-siècle plus tard, le Christ du dimanche peint sur le mur méridional de l'église Sainte-Elisabeth de Pristava (près de Polhov Gradec) développe avec les mêmes termes la dénonciation de la luxure.[17]

La taverne: un lieu de perdition

Les peintures slovènes de Crngrob (fig. 3) et de Pristava montrent un lien de continuité entre la débauche et la boisson. Sur le même registre où sont dénoncés luxure et adultère, sans transition, la représentation se poursuit avec la figure d'une femme, accompagnée d'un démon, venue tirer du vin pour remplir sa cruche.

C'est bien parce qu'elle conduit à toutes les débauches que la taverne est considérée comme le lieu de perdition par excellence; un lieu si familier que l'on ne se donne même pas la peine d'en camper le décor dans la plupart des représentations. Le plus souvent une table sur des tréteaux avec quelques buveurs autour suffit à l'évoquer. À Crngrob cependant l'auberge avec l'enseigne au-dessus de la porte est dessinée dans le dernier registre à la hauteur du pied gauche du Christ, mais toutes les tables sont dehors et l'on peut voir une femme buvant avec des hommes.

Le vieux topos de la fréquentation de la taverne au détriment de l'église s'impose largement dans ces peintures. Celle de Tesero en Trentin (fig. 4) superpose habilement à la droite d'un Christ vigoureux, la table et les joueurs, le couple au lit et finalement les fidèles, qui assistent à genoux à l'élévation de l'hostie, dans une gradation d'attitudes et de personnages qui forment une gamme expressive continue plutôt qu'une succession dénombrable de types distincts.[18]

Mais ce que l'Église condamne d'abord et avant tout dans la fréquentation de la taverne, lieu de sociabilité par excellence surtout en milieu rural, c'est l'usage immodéré de la boisson. À en croire tous les prédicateurs du temps, l'ivresse est mère de la colère, du blasphème et de la luxure. Echauffés par le vin – et aussi la musique et la danse –, les esprits et les corps sont réputés tomber dans toutes les turpitudes, et aller jusqu'au crime. De fait les scènes de bagarre à la taverne sont fréquemment représentées.

Le pichet et le verre de vin reviennent avec insistance dans l'iconographie du Christ du dimanche d'un bout à l'autre de la chaîne alpine. Même s'ils visent aussi les aubergistes et les marchands de vin, qui vivent du revenu de ce plaisir maudit, ils dénoncent avant tout l'ivresse à laquelle cède l'homme désœuvré qui préfère fréquenter la taverne plutôt que l'église. C'est ce que montre le buste de profil d'un homme en train de boire avidement sur la fresque de Rhäzüns (fig. 1).

Ces images font écho aux propos des théologiens tel l'humaniste Nicolas

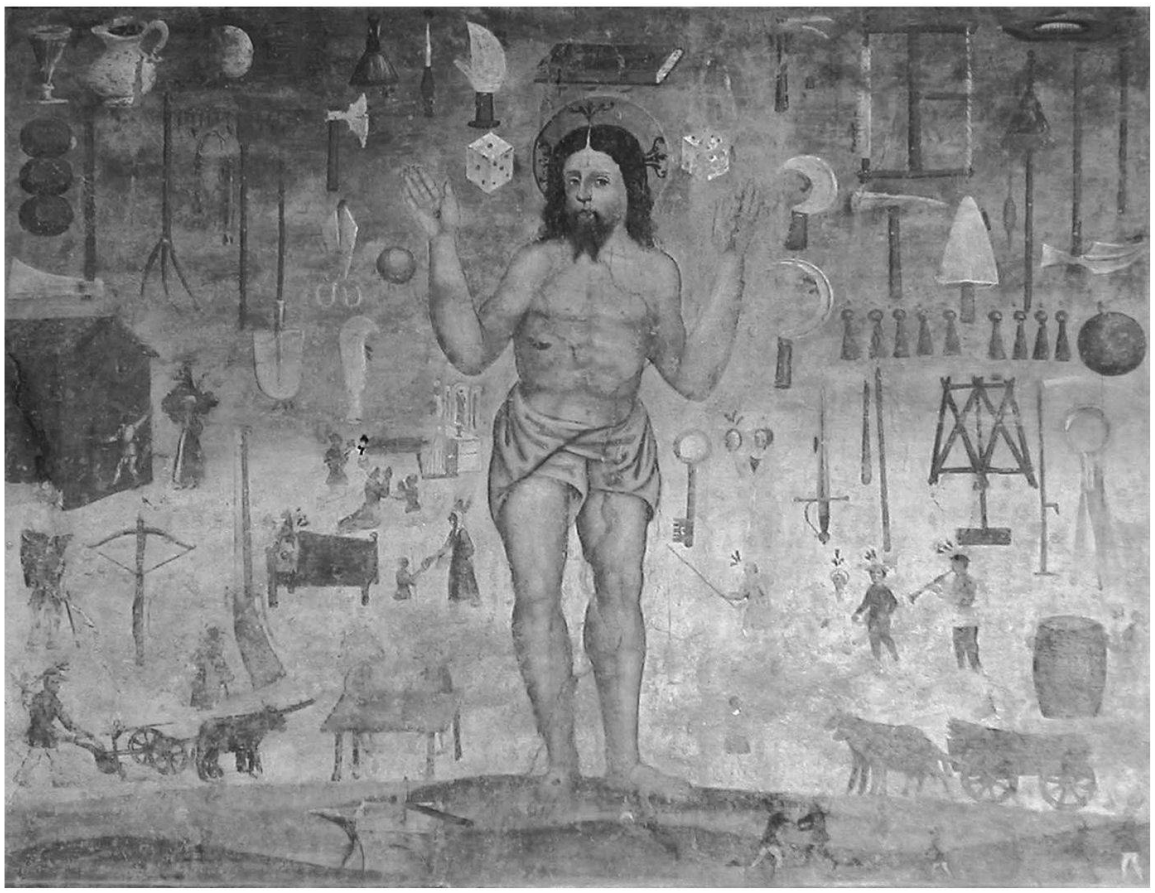

Fig. 4: *Christ du dimanche, peinture murale extérieure, 1557. Tesero (Trentin), chapelle Saint-Roch, façade. Photo: Archives Rigaux.*

de Clamanges, prenant la plume en 1413 pour écrire un traité *Contre l'institution de fêtes nouvelles* dont il dénonce vigoureusement les effets: «Aussi pour eux, les fêtes ne se célèbrent-elles pas à l'église, non plus qu'à la maison. C'est à la taverne que se déroulent toutes les solennités de leur célébration. C'est là qu'on se rassemble dès le lever du soleil; c'est là qu'on s'attarde souvent jusqu'à la tombée de la nuit; qu'on jure, qu'on parjure, qu'on blasphème, qu'on maudit Dieu et tous les saints; qu'on crie, qu'on se chamaille, qu'on se dispute. Les hommes chantent, hurlent, trépignent, se bousculent, et semblables à des forcenés ont l'air de perdre la tête. Ils trafiquent en outre, passent des marchés, louent leur travail, se disputent, font la paix, entament des procès, se tendent des pièges à tour de rôle, à coup de mensonges et de fraudes. Celui qui a roulé l'autre par les ruses les plus grandes ou les marchés les plus trompeurs, est, par toute la bande, proclamé le plus sage. Chaque

contrat se voit abondamment arrosé de vins dont souvent le prix dépasse la mise principale. On lutte ainsi à qui boira plus que l'autre; on se paie mutuellement des tournées; on se provoque et s'entraîne à qui mieux mieux.»[19]

Les dés: un objet au symbolisme polymorphe

Les buveurs sont aussi des joueurs. Le même Nicolas de Clamanges poursuit: «Puis quand ils ont bien ingurgité et se sont enivrés, alors ils se lèvent pour jouer. Selon le mot de l'Ecriture: ‹ils commencèrent à manger et à boire, et se levèrent pour jouer›.»[20]

De tous les jeux évoqués par les images du Christ du dimanche: cartes, quilles, boules, ce sont les dés qui remportent tous les suffrages. D'abord attribut des Trois Grâces, les dés désignaient les hasards du sort. Leur origine se confond avec les pratiques magiques et divinatoires et ils perpétuent une sorte de lutte entre le joueur et les forces invisibles de la Fortune. Sur les six faces du dé se lisaient les symboles du monde qui se manifestaient respectivement sous un aspect minéral, végétal, animal, humain, psychique et divin, le jeu prenant des allures de science initiatique.

Au Moyen Âge, ils représentent l'un des amusements les plus populaires à tel point que de véritables académies de dés *(scholae deciorum)* s'étaient constituées et que dans de nombreuses villes leurs fabricants s'étaient regroupés en corporations. Les dés médiévaux sont identiques à ceux que nous connaissons aujourd'hui: de petits cubes à six faces égales portant chacune un chiffre de un à six plus ou moins décoré. Dans l'iconographie étudiée, ils sont figurés selon l'usage: blancs avec des points noirs soigneusement reproduits comme on peut le voir à Tesero (fig. 4). Toutes les couches de la société, tous les âges, toutes les conditions sont concernés par ce jeu. Les clercs et les femmes ne sont pas les moins prompts à s'y livrer. Ce sont elles qu'apostrophe Bernardin de Sienne: «Toi femme qui sait si bien manier une paire de dés et en rit, attend-toi à pleurer en ce monde et dans l'autre.»[21]

Cet engouement est, en effet, source de nombreux débordements. À la taverne, les joueurs sous l'excitation de la victoire ou le dépit de la défaite que décuple l'emprise du vin, se laissent aller à blasphémer. Bien des bagarres ont aussi pour motif une perte de jeu. À l'extérieur, devant l'église, par exemple, comme cela arrive souvent durant les dimanches et les fêtes, les conséquences peuvent être pires encore. L'hagiographie est remplie de récits de miracles punitifs contre

des joueurs mauvais perdants qui s'en sont pris violemment aux images saintes se trouvant à la portée de leur colère. Mais plus encore que ces actes sacrilèges ce sont les effets pervers et les conséquences désastreuses du jeu que condamne l'Église: la ruine économique d'un individu, voire de toute sa famille. Ainsi on comprend les nombreux interdits tant ecclésiastiques que civils qui frappent les jeux de hasard en général et les dés en particulier. Partout on rencontre les mêmes condamnations, les mêmes peines pour les contrevenants. Préoccupation constante des autorités communales, la réglementation pointilleuse des activités ludiques qui distingue soigneusement les *ludi taxillorum,* principalement les dés relevant du pur hasard, des *ludi tabularum* requerrant de l'habileté ou de la tactique tels les échecs, fait l'objet d'une importante documentation normative. Elle retient aussi largement l'attention des moralistes.
Cette réprobation unanime n'empêche pas le succès du jeu de dés qui n'est pas seulement un phénomène urbain comme on l'a peut-être un peu trop cru: il n'est guère d'images du Christ du dimanche qui n'y fasse allusion. Il est vrai qu'en matière de dés, cette iconographie est tout autant l'expression de pratiques sociales et mentales avec ses besoins et ses peurs ses fantasmes, que celle d'une culture complexe qui associe les images de l'Ecriture – les dés ne font-ils pas aussi allusion au tirage au sort de la tunique du Christ que décrivent les Apocryphes? – et celle de la *phantasia*. Le motif prend sa pleine dimension dans des peintures murales placées au seuil de l'oratoire, comme à Tesero, dans cet espace hautement symbolique où s'effacent et se confondent les limites entre profane et sacré, intérieur et extérieur et s'affichent les évidences. Il y aurait un certain anachronisme à vouloir séparer dans une représentation médiévale le profane du sacré. Au cœur de l'image religieuse, le profane sert à dire le sacré. Ni confondus, ni opposés, mais distingués, hiérarchisés et associés dans une unité forte, fruit d'une acculturation souvent réussie, ces deux principes s'inscrivent dans une logique générale d'articulations des contraires qui joue aussi sur la dualité entre le spirituel et le charnel, l'humain et le divin, le détail et le tout.

La parodie d'un monde

Images, textes, paroles, procèdent d'un même climat de réprobation contre la multiplication des fêtes et leurs effets désastreux, sans qu'il soit pour autant nécessaire de parler d'influence directe des uns sur les autres ou de liens de

dépendance. Ces différents moyens de communication relèvent en fait d'un même souci d'encadrement pastoral qui touche largement le monde rural et les régions montagneuses à partir du milieu du 14e siècle et tout au long du 15e siècles comme cela a déjà été souligné.[22] Mais ils le traduisent différemment. La leçon des images, car c'est bien d'une leçon qu'il s'agit, utilise la parodie. Quoi que le concept de parodie[23] soit ignoré au Moyen Âge, les procédés parodiques d'imitation et de renversement abondent dans l'art et la littérature médiévale. J'entends ici la notion de parodie au sens large, c'est-à-dire l'imitation d'une figure réelle ou allégorique, d'une situation ou d'un état en la détournant ou en la travertissant afin de la rendre comique ou dérisoire. Dans cet esprit, une représentation parodique offre le reflet déformé voire inversé d'une situation de référence.

Ainsi la parodie à dimension satirique est-elle souvent instrumentalisée dans une perspective catéchétique. Le texte comme l'image parodiés sont mis au service de la dérision «dont le but est, selon les traités médiévaux, de provoquer chez le public une prise de conscience morale».[24] «L'Antiquité a légué des figures rhétoriques *per contrarium,* comme l'antithèse ou l'ironie et les clercs médiévaux sont conscients qu'un discours peut être renversé, que là où il y a un endroit, il y a aussi un envers.»[25] Mais on ne saurait apprécier la portée réelle de ces procédés sans accorder une attention particulière au contexte thématique et à l'emplacement de l'œuvre.

L'utilisation de l'inversion satirique des thèmes chrétiens, comme on peut le voir avec les images de l'enfer n'a rien d'exceptionnel et ne constitue absolument pas, soulignons-le, une négation de ces mêmes thèmes. Loin d'être assimilée aux conceptions des hérétiques qui nient le dimanche, elle permet bien souvent de dire l'indicible, d'établir un lien entre l'ici-bas et l'au-delà. Le christianisme médiéval non seulement admet la parodie en son sein mais l'utilise à des fins pédagogiques.

Avec les images du Christ du dimanche, l'intention parodique n'est pas préméditée en tant que telle, véritable jeu collectif démonstratif, elle résulte de la rencontre des raisons des clercs et des besoins des fidèles. Les premiers l'utilisent comme un instrument de pouvoir symbolique pour inculquer des valeurs collectives et exercer leur contrôle sur leurs ouailles, assumant un rôle de régulateur de la société. Les seconds – qui sont majoritairement les commanditaires de ces œuvres – la retiennent pour les exorciser subtilement par la dérision après s'être réappropriés idéologiquement et culturellement le message ecclésial.

Au terme de cette rapide évocation, il apparaît clairement que ces images ne sont pas vraiment dissuasives. Elles délivrent très peu de menaces, mais jouent au contraire plutôt le rôle d'exutoire. Ce monde insensé est surtout dénoncé comme tel et il est parfois ridicule. Il n'est jamais l'expression d'une quelconque contestation. C'est le principe même du Mal qui est identifié c'est-à-dire le péché à l'origine de tous les dysfonctionnements de l'ordre naturel et social. Si les figures de la déviance sont montrées majoritairement à côté de quelques scènes d'obéissance, c'est aussi pour mieux les exorciser, selon le principe rappelé par Bernardin de Sienne: «l'ignorance ne saurait servir d'excuse au péché».[26]

Conclusion

L'analyse de ces peintures montre à la fois la cohérence du discours d'une extrémité à l'autre de la chaîne alpine, et la circulation des modèles iconographiques en son sein. Comme la représentation des Vices et des Vertus, du Décalogue ou des œuvres de miséricorde, l'image du Christ du dimanche appartient à une iconographie moralisatrice et catéchétique dont l'usage se répand à partir de la seconde moitié du 14e siècle dans tout l'Occident chrétien sous l'impulsion du grand élan d'encadrement pastoral entrepris par l'Église. Mais les éléments qui la constituent, leur agencement, l'organisation du discours sont proprement «alpins» à l'instar du motif du lit. En prise directe avec un milieu régional donné, ces peintures en soulignent les particularités matérielles et sociales – l'importance de l'artisanat en milieu rural par exemple – et les préférences.

Les conditions même de la production de ces images, fruits du travail d'ateliers itinérants qui se spécialisent souvent dans ce type de sujets, expliquent à la fois leur diffusion et la cohérence thématique de motifs empruntés aux mêmes sources, qu'ils s'agissent de modèles xylographiques ou des cartons des artistes. L'intense circulation des hommes, des modèles et des formes, pas seulement le long des grands axes de communication mais à l'intérieur même de la chaîne alpine par les chemins muletiers et les voies d'eau, trouve un écho dans les images avec un thème transversal lui aussi récurrent: celui du voyage.

Ce succès est porté par l'existence d'une dynamique régionale de création qui ne se limite pas à la reproduction figée d'une image mais l'adapte pour répondre à des besoins nouveaux en accord avec l'évolution des formes dans la représentation. Cela est particulièrement manifeste dans la représentation des

objets qui donne une dimension du recul de la tendance idéographique: il n'en est pas deux qui soient identiques et on constate la multiplication des formes singulières au point que le vocabulaire spécifique ne suffise plus à la désignation des outils qui valent tantôt pour eux-mêmes, tantôt comme emblème de métiers ou de confrérie.[27]

En dernier ressort, si la force d'acculturation du christianisme transcende les frontières linguistiques et politiques médiévales, elle n'impose pas pour autant une expression uniforme. Dans les régions alpines, l'image du Christ du dimanche en donne une vision festive et démonstrative alors que la Réforme gagne une partie de ses terres. Elle dessine les contours d'un christianisme coloré et expansif, bruyant et joyeux qui pratique l'image sur le mode jubilatoire et sait rire de lui sans perdre pour autant sa vocation première à la conversion.

Notes

1 On le rencontre également en Europe centrale et en Angleterre, mais je privilégie ici les exemples des régions alpines qui sont les plus anciens et les plus nombreux.

2 D. Rigaux, *Le Christ du dimanche. Histoire d'une image,* Paris 2005 (Collection La librairie des Humanités) qui donne la totalité du corpus avec la bibliographie afférente.

3 Rigaux (voir note 2), notice 3, pp. 250–251.

4 Voir tout particulièrement J. Horvat, «Rappresentazioni artistiche di oggetti nella pittura murale gotica slovena», *Histoire des Alpes,* 7, 2002, pp. 187–199.

5 Rigaux (voir note 2), notice 1, pp. 246–247.

6 *Ibid.,* notice 62, pp. 370–371.

7 C. Casagrande, S. Vecchio, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge,* trad. fr., Paris 2003, surtout pp. 127–151.

8 J. Gerson, *Examen de conscience selon les péchés capitaux* (1400), d'après *Œuvres complètes*, éd. Mgr. P. Glorieux, VII, Paris-Tournai, p. 397.

9 Rigaux (voir note 2), notice 22, pp. 292–293.

10 Bernardin de Sienne, «Sermo XVIII. De pudicitia coniugali», *Quadragesimale,* de *christiana religione. Opera omnia,* I, Quaracchi, Collegio San Bonaventura 1950, pp. 217–226.

11 *Biblia Sacra cum glossa interlineari ordinaria et Nicolai Lyrani Postilla atque Moralitatibus …*, Venise, 1, 1588, p. 164 v.

12 B. Antonini, *Archiepiscopi Florentini, O. P. Summae Sacrae Theologiae*, Juris Pontificii et Caesari Secunda Pars, tit. 9 *De Acedia,* cap. 7, Venise 1582, fol. 311, présentée par L. Vereecke, «La théologie du dimanche selon saint Antonin de Florence», *Sciences ecclésiastiques,* XI, 1959, pp. 345–363.

13 Thomas de Chobham, *Summa Confessorum,* VII, d. II, q. II, 1–3, éd. F. Broomfield, Louvain, Paris, 1968, pp. 333–339.

14 Les travaux récents montrent bien les liens artistiques qui unissent les œuvres produites en Autriche méridionale et en Slovénie notamment: J. Höfler, «Il gotico internazionale in Slovenia e in Carinzia», in: E. Castelnuovo, F. de Gramatica (sous la dir. de), *Il gotico nelle Alpi 1350–1450,* catalogue de l'exposition, Trente 2002, pp. 383–390.

15 Berthold de Ratisbonne, *Péchés et vertus. Scènes de la vie au XIIIe siècle*, textes présentés, traduits et commentés par C. Lecouteux et Ph. Marcq, Paris 1991, p. 104.

16 Rigaux (voir note 2), notice 43, pp. 334–335.
17 *Ibid.*, notice 65, pp. 374–375.
18 *Ibid.*, notice 74, pp. 388–390.
19 Cité d'après la traduction française de Mgr. P. Glorieux, «Mœurs de chrétienté au temps de Jeanne d'Arc. Le traité *Contre l'Institution de fêtes nouvelles* de Nicolas de Clemenges», *Mélanges de Sciences Religieuses,* 23, 1966, pp. 16–20.
20 Glorieux (voir note 19), p. 17.
21 San Bernardino, *Le prediche volgari,* I (Quaresimale fiorentino del 1424), predica XXVII, «Del danno di bestemmiare», p. 456.
22 Par exemple Z. Vseteckovà, «Ikonographische Aspekte zur Moraldarstellungen der Wandmalereien in der Kirche in Zdêtin», *Umêni,* 40, 1992, pp. 290–297, qui explique la diffusion importante de cycles moraux et catéchétiques en Europe centrale par l'impact du développement des manuels de catéchisme au tournant des 14e et 15e siècles.
23 Au sens littéral du terme: un registre littéraire qui consiste à reprendre certains caractères d'une autre œuvre généralement de façon plaisante ou dérisoire.
24 J.-C. Mühlethaler, «Préface: à la recherche de la parodie médiévale», in: J.-C. Mühlethaler (éd.), *Forme de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales,* Paris 2003, p. 8.
25 Mühlethaler (voir note 24), p. 7.
26 G. Miccoli, «Bernardino predicatore: problemi e ipotesi per un'interpretazione complessiva», *Bernardino predicatore nella società del suo tempo* (Convegni del centro di studi sulla spiritualità medievale XVI, Todi 9–12 ottobre, 1975), Todi 1976, p. 15.
27 V. Husa, J. Petràn, A. Subrotovà, *Hommes et métiers dans l'art: du XIIe au XVIIe siècle en Europe centrale,* Prague 1967.

Leere Seite
Blank page
Page vide