

## A la table du rapt et au festin des noces, la convive est-elle consentante ? Iconographie de la cause 36 du Décret de Gratien

---

David-Jonathan Benrubi

La dernière des trente-six causes du *Décret* de Gratien, très courte, traite du rapt<sup>1</sup>. Comme toutes les causes, elle commence par un récit fictif à partir duquel l'auteur formule des *quaestiones*, qui à leur tour donnent lieu, par référence aux autorités canoniques, à des développements contradictoires. Le récit dit à peu près :

Quelqu'un a attiré une fille à l'insu de son père par des cadeaux. Il l'a invitée à un repas. A la fin du repas, il l'a efforcée. L'ayant découvert, les parents mènent la jeune fille au jeune homme, et selon la coutume nuptiale, le jeune homme la dote et la prend publiquement pour femme<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cet article doit beaucoup aux remarques et critiques de Sylvie Joye, auteur d'une thèse sur *La femme ravie. Le mariage par rapt dans les sociétés occidentales du Haut Moyen Âge*, thèse soutenue en 2006 à Lille 3, sous la direction de R. Le Jan et C. La Rocca. Je la remercie de son amicale lecture.

<sup>2</sup> E. FRIEDBERG (éd.), *Corpus iuris canonici*, t. I, *Decretum magistri Gratiani*, Leipzig, 1879, C. 36 : « Filiam patre ignorante quidam muneribus illexit. Ad convivium invitavit. Finito convivio, juvenis virginem oppressit. Quo comperto, a parentibus juveni traditur puella, ac more nubentium a juveni dotatur et publice in uxorem ducitur ». La *dos ex marito* est issue des pratiques du haut moyen âge. Elle désigne à la fois un objet (le cadeau fait au père) et un rite central dans la cérémonie du mariage (pour une synthèse sur la dot, J.-C. BOLOGNE, *Histoire du mariage en Occident*, Paris, 1995, p. 116-119). Quant au terme d'*opprimere*, il exprime bien sûr l'idée de violence, mais il est malaisé d'en dégager les dimensions sexuelle, physique, familiale... La traduction française du Décret sans doute réalisée dans l'entourage de Thomas Becket vers 1170 propose « la prist a force » (pour *oppressit*), et « la prist et doua » (pour *dotatur et publice in uxorem ducitur*) ce qui ne lève pas l'ambiguïté lexicographique. L. LÖFSTEDT (éd.), *Gratiani Decretum. La traduction en ancien*

Le problème traité par Gratien est de savoir si l'Église doit ou non valider le mariage. Si le repas du récit paraît éloigné de ces préoccupations, c'est lui que la première et la plus importante tradition iconographique du texte a retenu pour l'illustration de la cause 36, avant que lui soit substitué un autre repas, le festin de noces dont, pour le coup, l'éventualité est discutée – et *in fine* approuvée – par le juriste. Nous souhaitons montrer que ces images d'agapes construisent autour de l'événement – le rapt d'abord, puis le mariage – des récits différents, qui induisent parfois des options variées quant au problème du consentement de la femme pour la validité du mariage<sup>3</sup>.

L'illustration juridique, et plus particulièrement celle du *Décret*, est un objet d'histoire relativement récent, et aucune étude d'ensemble sur l'iconographie proprement dite n'a à ce jour été réalisée<sup>4</sup>. Un article consacré à l'ensemble du corpus imagé d'un manuscrit toulousain a montré que le peintre pouvait intentionnellement prendre position par

*français du Décret de Gratien*, t. IV, Helsinki, 1997, p. 161. En revanche, la table des matières du manuscrit 9084 de la Bibliothèque Royale de Belgique (daté de 1280, il sert de référence à l'édition de Leena Löfstedt) annonce la question *quaeritur primo an ille raptum admiserit* par la question suivante (au prix d'une lecture « sexualisante » du texte ?) : « la première question demande se celui a fait fornication qui a esforchié la vierge ».

<sup>3</sup> La rédaction du *Décret* a été marquée par des désaccords sur la nécessité de l'accord du père, dont témoignent deux états du texte, deux traditions qu'Anders Winroth rattache à deux auteurs différents. « Gratien 1 souligne fortement le rôle de la mariée et du marié et de personne d'autre, dans la réalisation d'un mariage », tandis que « Gratien 2 introduisait dans le *Décret* la nécessité du consentement parental, absente de la première version ». A. WINROTH, « Marital Consent in Gratian's *Decretum* », dans M. BRETT et K. G. CUSHING (dir.), *Readers, Texts and Compilers in the Earlier Middle Ages. Studies in Medieval Canon Law in Honour of Linda Fowler-Magerl*, 2009, p. 111-122.

<sup>4</sup> Les données générales concernant d'un genre iconographique propre au Moyen Âge (dès la Renaissance, le droit cesse de générer des images) sont connues grâce aux travaux de Robert Jacob, notamment, *Images de la justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Âge et de l'âge classique*, Paris, 1994 et « Peindre le droit ou l'imaginaire du juriste », dans *Le Moyen Âge en lumière*, dir. J. DALARUN, Paris, 2002, p. 207-234, ainsi que S. L'ENGLE et R. GIBBS, *Illuminating the Law: Legal Manuscripts in Cambridge Collections*, Londres/Turnhout, 2001. Sur la représentation du juriste comme « grand personnage » de l'image, cf. J.-C. SCHMITT, « Le miroir du canoniste. Les images et le texte dans un manuscrit médiéval », *Annales H.S.S.*, 1993, p. 1471-1495.

rapport au texte<sup>5</sup>. Démontrant ponctuellement la possibilité d'un discours critique de l'image sur l'ensemble du droit canonique (du moins sur la partie principale du *Décret*), les analyses de Christiane Raynaud justifient l'approche choisie, à savoir l'étude d'un ensemble dispersé d'images illustrant un même point de droit. On considère ici en effet toutes les images d'une seule cause. Selon la terminologie proposée par Jérôme Baschet<sup>6</sup>, notre source n'est ni «un réseau d'images associées au sein d'une même œuvre», ni à proprement parler une «série thématique», car ce sera une visée que de montrer que les artistes ont créé au moins trois thèmes pour illustrer le même texte. Ce qui fonde *a priori* la cohérence du corpus, et lui donne une homogénéité que ne partagent pas toutes les traditions iconographiques des causes du *Décret*, c'est la présence quasi systématique d'un «motif» (tiré du texte): la table. En outre, cette iconographie étant fidèle au *casus*, qui identifie les différents protagonistes de l'affaire que sont la *puella*, le *juvenis* et les *parentes*, cette étude s'inscrit aussi dans une histoire des représentations de la commensalité<sup>7</sup> et de la jeunesse<sup>8</sup>. Le corpus étudié n'est pas exhaustif: certains manuscrits localisés n'ont pu être consultés et/ou ne sont pas

---

<sup>5</sup> C. RAYNAUD, «Le recours à la juridiction de l'Eglise (ms. 659 de la BM d'Avignon)», dans *L'Eglise et le droit dans le Midi (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*, Toulouse, 1994 (*Cahiers de Fanjeaux*, 29), p. 293-319. Par exemple, l'artiste/commanditaire exprime sa désapprobation face à une décision pontificale en revêtant l'habit rouge du pape d'une doublure marronâtre. De la même manière, Jean-Baptiste Lebigue a pu montrer que le manuscrit du *Décret* ayant été réalisé pour le chanoine normand Jean de Crépon (Bib. Mazarine, ms. 1290) fait une place très avantageuse aux chanoines séculiers, et met en avant leur rôle de «conseiller» juridique. J.-B. LEBIGUE, «L'iconographie du manuscrit du *Décret* de Jean de Crépon», *Revue de l'Avranchin et du pays de Granville*, t. 82, 2005, p. 459-484.

<sup>6</sup> J. BASCHET, «Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie», *Annales E.S.C.*, t. 51/1, 1996, p. 112.

<sup>7</sup> Cet article est un extrait remanié de ma thèse d'Ecole des chartes consacrée aux *Représentations de la table et de la commensalité, 1150-1350, dans la France du nord, l'Angleterre et la Belgique actuelle*, 2009, dir. Bruno Laurioux et Michel Pastoureau.

<sup>8</sup> A cet égard, l'iconographie de la cause 36 constitue un précieux document, tant les images médiévales rechignent à représenter la jeunesse dans son rôle de transgression sociale, cf. M. PASTOUREAU, «Les emblèmes de la jeunesse. Attributs et mise en scène des jeunes dans les images médiévales.», dans G. LEVI et J.-C. SCHMITT (dir.), *Histoire des jeunes en Occident*, t. I, *De l'Antiquité à l'époque moderne*, Paris, 1996, p. 271.

reproduits ou numérisés ; certaines images n'ont pu être vues qu'en noir et blanc<sup>9</sup>. Cet article veut avec modestie proposer des problèmes et des pistes qui pourront être complétées par une étude plus systématique, soit de la cause 36, soit, ce serait à souhaiter, de l'ensemble de l'illustration du *Décret* de Gratien.

## I. — Le problème du viol

Le mariage est conçu par l'Église comme un sacrement où la grâce résulte de l'accord des époux et où même la présence du prêtre ne devrait théoriquement pas être (et n'était pas originellement) nécessaire, *a fortiori* l'avis des familles. Conformément à ce fondement théologique, tant le *Décret* de Gratien que les décrétales d'Alexandre III rappellent avec insistance la nécessité du libre consentement des époux pour la validité du mariage. Si le mariage est l'institution de la bonne sexualité, c'est parce qu'il fait office, comme dit Gratien, de *seminarium caritatis*. C'est-à-dire, pour reprendre des idées chères à Anita Guerreau, qu'à travers le mariage, « l'alliance et la filiation sont un des vecteurs possibles de la *caritas* », forme spirituelle de l'amour fondant la société chrétienne, produisant la *concordia*, et se caractérisant notamment par la gratuité<sup>10</sup>. Le mariage ne peut donc être légitimé par l'espoir d'une dot généreuse ou d'un élargissement du réseau social. Pourtant celui-ci est très présent à l'esprit des familles, et les canonistes doivent composer. Dès lors, la « tension entre le droit et la morale de l'Église d'une part, et d'autre part la pratique des laïcs » (R. Jacob), intériorisée par le discours des canonistes, engendrent une évolution double et contradictoire. Certes, Gratien lui-même met l'accent sur le rôle de la *copula carnalis* dans la validité du mariage, ce qui tend à minimiser l'importance du contexte social : « cette solution qui s'écarte du droit romain (...) est en faveur de la liberté des personnes, puisqu'elle permet de ne pas entrer dans une union charnelle

---

<sup>9</sup> Le corpus iconographique utilisé ici est en partie tiré de A. MELNIKAS, *The Corpus of the Miniatures in the manuscripts of the Decretum Gratiani*, t. III, Rome, 1975, p. 1141-1176. Toutes les miniatures provenant de manuscrits conservés dans des bibliothèques municipales françaises sont en ligne sur le site Enluminures < [www.enluminures.gouv.fr](http://www.enluminures.gouv.fr) >.

<sup>10</sup> A. GUERREAU-JALABERT, « *Spiritus et caritas*. Le baptême dans la société médiévale », dans F. HERITIER-AUGE, E. COPET-ROUGIER (dir.), *La parenté spirituelle*, Paris, 1995, p. 133-203.

dans laquelle on a souvent été engagé par les parents au temps des fiançailles et dont on ne veut pas»<sup>11</sup>. Mais alors que l'âge de raison est fixé à sept ans, le développement d'un droit des fiançailles – d'abord avec le *matrimonium initiatum* de Gratien, puis surtout avec les *verba de futuro* d'Alexandre III<sup>12</sup> –, c'est-à-dire d'un engagement qui ne peut être invalidé que par une cour d'Eglise si est découvert un empêchement ecclésiastique (une parenté trop proche), permet aux familles de pratiquer une stratégie matrimoniale indépendante de toute prise en compte de l'inclination des principaux concernés. Le «réalisme» tend à l'emporter sur le «consensualisme»<sup>13</sup>. L'Eglise ne saurait en effet imposer un droit contraire au fonctionnement d'une société dans laquelle elle est inscrite, ou avec laquelle elle tend à se confondre. Elle s'efforce néanmoins de se ménager des marges, et le rapt lui est de ce point de vue un thème utile.

Défini dans le droit romain comme la soustraction violente d'une fille à son autorité de tutelle, tort privé fait à une famille non nécessairement accompagné d'un acte charnel, le *raptus* devient un crime public passible de mort sous Constantin, et commence à être conçu comme un crime spécifiquement sexuel sous Justinien. Mais ce sont la cause 36 du *Décret* et ses commentateurs du XII<sup>e</sup> siècle qui fournissent la première véritable définition du viol : à la suite de Justinien, le *Décret* souligne la dimension sexuelle du crime, tout en le distinguant d'autres formes de crimes sexuels : « Gratien distinguait le viol d'autres formes de coït illicite. C'est une chose, déclarait-il, de séduire une femme par des avances ; c'est franchement une autre que de lui faire force »<sup>14</sup>. Les canonistes tentent alors de formuler une hiérarchie des crimes sexuels (la séduction est moins grave que l'adultère, qui est moins grave que le rapt), partiellement fondée sur la nature de la victime (femme mariée, vierge, vieille femme...) <sup>15</sup>. Or la définition dans le droit canonique d'un crime de

<sup>11</sup> P. TIXE, « La *copula carnalis* chez les canonistes médiévaux », dans M. ROUCHE (dir.), *Mariage et sexualité au Moyen Age*, Paris, 2000, p. 125.

<sup>12</sup> J. A. BRUNDAGE, « Marriage and Sexuality in the Decretals of pope Alexander III », dans *Miscellanea Rolando Bandinelli*, Sienne, 1986, repris dans BRUNDAGE, *Sex, Law and Marriage in the Middle Ages*, 1993, IX, p. 67.

<sup>13</sup> Pour une présentation rapide des deux courants, l'un remontant au droit romain, l'autre à Hincmar de Reims, voir l'article cité de Philippe Tixé.

<sup>14</sup> J. A. BRUNDAGE, « Rape and Marriage in the Medieval canon law », *Revue de droit canonique*, t. 28, 1977, repris dans Brundage, *op. cit.*, VIII, p. 66.

<sup>15</sup> Le canoniste souligne que toute femme ne peut être violée. En particulier, contrairement au juriste romain, il considère qu'une femme ne peut être violée par son

séduction implique une réflexion accrue sur le consentement de la femme<sup>16</sup>. Yves de Chartres, une des sources de Gratien, indique que le consentement de la femme à l'acte sexuel constitue un élément capital pour déterminer la nature du *raptus* et la sévérité du châtement correspondant<sup>17</sup>. Surtout, alors que le droit romain était hostile à l'idée que le coupable de *raptus* puisse épouser sa victime, la cause 36 de Gratien est plus souple : reprenant une disposition contenue dans la plupart des droits barbares et envisagée par certaines sources carolingiennes, elle indique que si le coupable a fait pénitence, que les parents donnent leur accord après coup, *ainsi que la victime*, le mariage est possible. Or, à l'instar d'Etienne de Tournai et de Rufin, « les commentateurs du *Décret* étaient soucieux de s'assurer que le consentement de la fille au mariage était libre, et en vinrent à considérer le mariage suivant un rapt apparent comme un moyen pour les filles d'épouser des hommes contre l'avis de leurs parents »<sup>18</sup>. Innocent III, dans une décrétale, fait explicitement référence à ce type de mariage sans le condamner. De même que l'Eglise a pris acte des exigences de la société civile (contrôle de la reproduction sociale), elle tolère ou voit d'un bon œil une pratique qui renvoie à sa conception du sacrement de mariage et qui offre à une composante de cette même société civile – la classe des jeunes – une soupape. En 1371, à Busigny, dans le bailliage de Vermandois, le rapt permet à Jean et Jeanne, qui auparavant « d'un commun accord, volonté et courage amoureux, eussent secretement ensemble certaines promesses et convenances de mariage, sans le sceu et volonté d'icelle », de faire célébrer des fiançailles par un prêtre<sup>19</sup>.

---

mari, puisqu'elle lui a donné son consentement lors du mariage, et qu'une prostituée ne peut être violée, sauf en cas d'inceste (liens de parenté trop proche) ou si elle avait fait repentance et désirait quitter son état.

<sup>16</sup> Déjà au Haut Moyen Âge, « les sources présentent cependant le consentement de la femme sous un aspect assez contradictoire. Il est parfois présenté comme une circonstance atténuante pour le ravisseur, et cet accord facilite alors le mariage. Dans d'autres sources, il apparaît au contraire comme un facteur aggravant : le ravisseur a usé de séduction pour parvenir à son but. Il a donc détourné l'esprit d'une personne considérée comme « mineure » ou faible pour l'amener à trahir elle-même sa famille et à consentir au rapt, voire à y participer activement. » (JOYE, *thèse citée*, t. I, p. 12).

<sup>17</sup> YVES DE CHARTRES, *Décret*, 8, 26 = *Panormia*, 5, 63.

<sup>18</sup> J.A. BRUNDAGE, « Rape and Marriage... », *art. cit.*, p. 74.

<sup>19</sup> C. GAUVARD, « *De Grace especial* ». *Crime, état et société en France à la fin du Moyen Âge*, t. I, Paris, 1990, p. 577.

Rien n'interdit de penser que les gens de ce temps étaient aussi sensibles à la douleur d'une fille, même si selon une tradition misogyne remontant à Guillaume de Conches (seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle), la femme prend du plaisir au viol. Mais une fille violée risque de tomber dans la prostitution, et son déshonneur rejaillit sur sa parenté<sup>20</sup>. La fille à marier est avant tout dans les groupes dominants un instrument du positionnement social, car « la restriction du mariage des cadets, la répartition des filles ou plus largement des membres de la fratrie à des niveaux différents de l'aristocratie, le mariage des héritières sont déterminés par la nécessité de maintenir les éléments matériels de la domination et de renforcer ou d'étendre les réseaux de relations sociales »<sup>21</sup>. Aussi bien, du point de vue des familles, la différence est-elle faible entre le dommage causé par un violeur et celui causé par l'auteur d'un rapt, le plus souvent un jeune homme en quête d'hypergamie. « Même si l'honneur de la parenté de [la victime] peut être mis à mal par le viol, les familles n'y sont impliquées qu'indirectement. Il n'en va pas de même pour le rapt, qui est une pratique matrimoniale, ou qui du moins a un but matrimonial : il engage les familles des protagonistes et, en particulier, celle de la victime. Le point central, comme dans le cas de la séduction ou du mariage clandestin, réside donc dans l'absence de consentement des parents »<sup>22</sup>. Le rapt, consenti ou non, est bien un crime social, dont le profit éventuel pour l'un et le tort certain pour les autres s'expriment en termes de stratégie matrimoniale<sup>23</sup>. Une telle vision s'accommode mal des distinctions opérées par les canonistes. Ainsi, les tribunaux ecclésiastiques ayant le monopole du droit matrimonial, les

---

<sup>20</sup> C. GAUVARD, *op. cit.*, p. 813-816.

<sup>21</sup> A. GUERREAU-JALABERT, « Parenté », dans *Dictionnaire Raisoné de l'Occident Médiéval*, Paris, 1999, p. 869.

<sup>22</sup> JOYE, *loc.cit.*

<sup>23</sup> Cette stratégie était-elle opérante ? Robert Jacob estime que « les recherches récentes accréditent l'idée que la pratique du rapt est restée vive tout au long du Moyen Age, parce qu'elle a fonctionné (...) comme un instrument de la promotion sociale du ravisseur. » (R. JACOB, « Rapt », dans *Dictionnaire du Moyen Age*, dir. C. GAUVARD *et al.*, p. 1177). De fait, on a pu noter la grande rareté des affaires de rapt dans les archives judiciaires, le fait qu'elles ne faisaient intervenir que des paysans, qu'elles aboutissaient le plus souvent à l'arrestation de la victime pour faux-témoignage, et déduire de tout cela que la réparation (ou la vengeance privée ?) était chose fréquente (J. M. CARTER, *Rape in Medieval England: An Historical and Sociological Study*, New York/Londres, 1985, p. 153).

pouvoirs laïcs des villes flamandes multiplient les ordonnances sur le rapt de force, afin, par l'amalgame du rapt consenti et du viol dans la catégorie du rapt de force, et en jouant sur la procédure, que les oligarchies puissent mener une « guerre contre la doctrine consensualiste » : « le droit flamand et brabançon se sert des mesures destinées à la répression du rapt violent pour empêcher les femmes majeures de contracter l'union de leur choix »<sup>24</sup>.

Certes, ni le clergé, ni l'aristocratie laïque ne parlent d'une seule voix. Sans doute, il ne s'agit pas là, loin s'en faut, de deux groupes sociaux disjoints. Il demeure qu'on peut opposer, en forçant le trait (et l'image elle-même est par nature simplificatrice), une « morale des guerriers » (ou des oligarchies urbaines) à une « morale des prêtres »<sup>25</sup>. Il y a bien, au moment où apparaissent les manuscrits enluminés du *Décret*, des discours opposés. Un tel constat a d'ailleurs été fait pour les sources littéraires. La poésie anglaise, longtemps marquée par l'héritage anglo-saxon d'un droit « barbare » qui distinguait nettement viol et rapt, a fait une place particulière à la violence sexuelle et au problème du consentement de la femme, avant de rejoindre progressivement une approche supposée plus continentale<sup>26</sup>. La littérature courtoise produit un double discours : la violence sexuelle est fortement associée à la barbarie (le Géant, le Lépreux...), mais dès lors qu'elle est le fait d'un chevalier de la cour (même mauvais, comme Mordret), elle est traitée sur le mode mineur et n'encourt ni châtement, ni condamnation explicite par le narrateur<sup>27</sup>. La coutume du royaume d'Arthur qui veut qu'un chevalier n'ait pas le droit de faire violence à une femme seule, mais ait tous les droits sur une

---

<sup>24</sup> M. GREILSAMMER, *L'envers du tableau. Mariage et maternité en Flandre médiévale*, Paris, 1990, p. 65-85, ici p. 74. Le tribunal ne prend pas en compte les témoignages du ravisseur et de la femme ravie, mais un jugement de « bonne vérité », le rapt devenant un crime public poursuivi *de facto* (p. 77).

<sup>25</sup> G. DUBY, *Le Chevalier, la Femme et le Prêtre. Le mariage dans la France féodale*, Paris, 1981, p. 27-60.

<sup>26</sup> C. SAUNDERS, « A Matter of Consent : Middle English Romance and the Law of Raptus », dans N. J. MENEUGE (éd.), *Medieval Women and the Law*, Woodbridge, 2000, p. 105-124. Corinne Saunders souligne que l'évolution du discours littéraire suit celle du droit, le droit anglais se rapprochant progressivement après la Conquête des droits canonique et romain.

<sup>27</sup> D. RIEGER, « Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale entre norme courtoise et réalité courtoise », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, t. 36, 1988, p. 241-267.

femme dont il a vaincu l'escorte, indique que le problème du consentement de la femme importe moins que celui de sa protection. Pourtant, la littérature arthurienne en prose (plus proche par l'esprit et une partie de son contenu des positions ecclésiastiques que les romans en vers) semble amorcer une évolution sur ce point, comme l'indique un passage non dénué d'humour du roman primitif du *Lancelot* qui évoque, à travers un dialogue, l'initiation sexuelle manquée du jeune héros<sup>28</sup>. Dans *Raoul de Cambrai*, chanson de geste il est vrai pessimiste, la fille de Guerri le Roux choisit elle-même son mari en la personne de Bernier. Alors que celui-ci voulait l'avoir pour dame, elle exige plus : des noces. Après avoir refusé car, bâtard, il ne saurait prétendre à une telle alliance, il finit par accepter de l'épouser si son père le veut. Elle tranche ainsi : « D'or en avant sui je vostre donee, / car je me doing a vos sans demoree »<sup>29</sup>, et le narrateur, qui ne se prive jamais de juger les événements qu'il relate, de conclure : « L'un baise l'autre par bone destinee, / car par aus fu la grant guere finee... »<sup>30</sup>.

## II. — Le corpus iconographique et les moyens de l'interpréter

L'évocation du repas dans le récit de la *causa* est un procédé mnémotechnique destiné à susciter l'intérêt des étudiants<sup>31</sup>. Le texte du *Décret* traduit un imaginaire où les plaisirs de la chair sont fortement associés à ceux de la table. Les référents d'une telle association ne manquent pas, dans la Bible (Balthasar et ses concubines<sup>32</sup>), dans l'Histoire (le festin de Didon et Enée<sup>33</sup>), dans la littérature

<sup>28</sup> A. MICHA (éd.), *Lancelot: roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, XXIII, 12, t. VII, Genève, 1980, p. 295.

<sup>29</sup> S. KAY (éd.), *Raoul de Cambrai*, Oxford, 1992, vers 5562-63 (repris dans le volume des Lettres Gothiques).

<sup>30</sup> *Ibidem*, vers 5567 et 5568.

<sup>31</sup> La forme des *causae* est à rapprocher de celle de l'exemplum des prédicateurs, ce qui suggère combien le *Décret* a pu être conçu comme un support de l'enseignement. Cf. A. WINROTH, *The Making of Gratian's Decretum*, Cambridge, 2000, p. 8.

<sup>32</sup> Daniel, 5 : 1-4. Sur l'iconographie de ce thème, cf. L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, *Iconographie de la Bible*, vol. 1, Paris, 1956, p. 408-409.

<sup>33</sup> JEAN DE SALISBURY, *Policraticus*, éd. C. Webb, Oxford, 1909, lib. VIII, cap. 6. A. PETIT (éd.), *Le Roman d'Enéas*, Paris, 1997, vers 830-871, p. 96-98. Voir F. MORALEBRUN, *L'« Enéide » médiévale et la naissance du roman*, Paris, 1994, p. 80-81. Une miniature du repas offert à Enée par Didon (Paris, BnF, Lat. 7936, fol. 24, publiée

contemporaine<sup>34</sup>. Dans le fabliau *Le Chevalier et le Prêtre*, les viols de la concubine et de la nièce du prêtre sont accolés à la narration d'un long repas<sup>35</sup>, comme dans la séquence iconographique du Lévite dans la Bible Maciejowski<sup>36</sup>. Cela tient certes à l'eschatologie (le Pêché originel) et à la physiologie (la nourriture, surtout carnée, échauffe le corps), mais aussi au fait que la table est un lieu privilégié de la parole et du regard (et à partir de la traduction en français de l'*Art d'aimer* d'Ovide, du toucher), tous sens et organes de la communication érotique. Si l'on étudie un vaste corpus textuel comme le *Lancelot* en prose, on s'aperçoit que toutes les tables ne sont pas également et semblablement associées au délit, et que le texte opère une distinction en fonction des lieux : à la cour, les femmes ne mangent que rarement avec les hommes ; dans l'univers manorial (« maison », « castel », « bretesche », « recet »...), la femme ne craint rien et peut en tout bien et tout honneur être la convive d'un invité ; le déjeuner sur l'herbe est l'espace d'un érotisme de bon aloi ; le pavillon, enfin, est un lieu très suspect, ni intérieur, ni extérieur, où des femmes ravies côtoient des séductrices, et où un homme peut légitimement soupçonner son amie de grands maux, sans entrer pour autant dans la catégorie dépréciée des maris jaloux. En d'autres termes, la table est associée à la luxure là où est faible ou absente l'autorité de tutelle de la femme. « *Filiam, patre ignorante...* » sont les premiers mots de la Cause 36. Dans le corpus, 26 miniatures représentent un repas galant. Ces images s'étalent sur toute la période médiévale, depuis les premières miniatures (fin du XII<sup>e</sup> siècle) jusqu'au XV<sup>e</sup>, mais se concentrent particulièrement entre 1250 et 1350. Ce sujet constitue bien l'illustration majoritaire de la cause 36.

Dans d'autres contextes, pourtant, la table est par excellence un lieu de paix. Claude Gauvard a montré à travers l'étude d'archives de justice des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, qu'« à considérer les chiffres, les liens créés de toutes pièces par les rituels de convivialité ont été aussi efficaces que ceux du

---

dans P. et J. COURCELLE, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Enéide*, t. II *Les Manuscrits illustrés de l'Enéide du X<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1984) compte, avec les premières illustrations narratives de la cause 36, parmi les premières images de repas « profane » repérable dans l'Europe du nord-ouest au XII<sup>e</sup> siècle. Ces images présentent d'ailleurs des caractères formels communs.

<sup>34</sup> A. GUERREAU-JALABERT, « Aliments symboliques et symboliques de la table dans les romans arthuriens », *Annales E.S.C.*, t. 47, 1992, p. 561-594.

<sup>35</sup> MILON D'AMIENS, *Le Prêtre et le Chevalier*, dans *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, n° 103, t. IX, p. 69-123.

<sup>36</sup> New York, Pierpont Morgan Library, ms. M. 638, fol. 16.

sang et de l'alliance, puisque le nombre de crimes entre compagnons n'est pas plus élevé que celui qui oppose les parents»<sup>37</sup>. Or le partage de la nourriture ne se contente pas d'entretenir des affinités : il contribue à les créer, ce que théorise Beaumanoir : « on doit savoir que cil s'acorde a le pes *par fet et par parole*, qui avec celi qui soloit estre ses ennemis boit et mange et parole, et tient compaignie.»<sup>38</sup> Ainsi, «le partage de la nourriture est donc bien un rituel fondateur.»<sup>39</sup> Enfin, lieu de la paix construite ou rétablie, la table est un lieu de l'alliance quand, au cours du festin de noces, les deux familles sortent un peu hors de leurs espaces privés pour aller au-delà des nouveaux amis<sup>40</sup>.

Or, dans le dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle, dans le nord de la France et à Paris, une nouvelle image apparaît dans les manuscrits du *Décret* pour illustrer la Cause 36 : le repas de mariage<sup>41</sup>, et, dès lors, la représentation du repas de la séduction, encore vigoureuse en Flandre, France du Sud et Italie, se raréfie dans cette zone, où l'on préfère parfois ne plus représenter du repas du tout que montrer celui de la séduction<sup>42</sup>. Vers 1320, le repas

<sup>37</sup> C. GAUWARD, « Cuisine et paix en France à la fin du Moyen Âge », dans M. AURELL *et al.* (dir.), *La Sociabilité à table. Commensalité et convivialité à travers les âges*, Rouen, 1992, p. 328.

<sup>38</sup> PHILIPPE DE BEAUMANOIR, *Coutumes du Beauvaisis*, éd. A. Salmon, LIX, 13, cité par GAUWARD, *loc. cit.*

<sup>39</sup> GAUWARD, *art. cit.*, p. 330.

<sup>40</sup> G. DUBY, « Convivialité », dans ID. (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. II, *De l'Europe féodale à la Renaissance*, Paris, 1999 (1995), p. 76-77.

<sup>41</sup> Les premières images du repas de mariage sont : Amiens, BM, ms. 353, fol. 363 (*ca* 1275-90) ; Tours, BM, ms. 558, fol. 323v (Paris, 1288-1289) ; Florence, Laurenziana, ms. Edili 97, fol. 372v (nord de la France, *ca* 1300) ; Londres, British Library, ms. Royal 11. D. IX, fol. 341 (vers 1300, centre de la France). L'image contenue dans Dijon, ms. 341 (Paris, *ca* 1275-1300) représente-t-elle un repas de séduction ou un repas de mariage ? Le doute est aussi possible pour le manuscrit 46 de la BM d'Arras (fol. 166v, nord de la France, *ca* 1300).

<sup>42</sup> Le fait qu'au moins sept manuscrits contemporains de cette nouvelle iconographie (Londres, British Library, Royal D. 10. VIII, fol. 315v et Additional 15275 [italien] ; Paris, BnF, ms. Lat. 3898, Lat. 6883 [français] et Lat. 16899 [espagnol] ; Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, mss. 5668-5669 ; Baltimore, Walters Art Gallery, ms. 135) ; opèrent un retour à un thème du XII<sup>e</sup> siècle, l'offrande des cadeaux du jeune à la fille (sans représentation de la table), lui aussi évoqué dans les premiers mots de la cause, suggère qu'il s'agit dans l'autre cas d'une démarche délibérée soit de substituer l'image d'une table pacificatrice à celle d'une table peccamineuse ou violente, soit d'abandonner la représentation de la commensalité dans l'illustration de

de mariage se diffuse dans le reste de l'Europe<sup>43</sup>, même si le repas de séduction se maintient dans la France du sud et en Italie. Ce changement radical d'iconographie recouvre plusieurs évolutions. Au plan du rapport texte-image, il opère un passage de la dépendance stricte aux premiers mots à un choix plus autonome. Du point de vue de l'illustration juridique, il témoigne d'un déplacement du regard de la *causa* aux *questiones*, d'un pôle à l'autre de cette « tension, perceptible presque dans chaque image, entre la partie narrative de la cause, en principe plus commode à représenter, et ses parties normatives qui n'entretiennent parfois avec le *casus* que des liens ténus »<sup>44</sup>. Enfin, au plan de la problématique assignée à l'image, le péché et la violence laissent la place à la paix et à l'alliance.

L'iconographie de la cause 36 étant très majoritairement une iconographie de la commensalité, son interprétation doit s'appuyer sur la grammaire des images de table aux XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles. On n'en présentera ici que quelques éléments indispensables.

La latéralité n'est ordinairement pas le premier axe de lecture d'une image médiévale<sup>45</sup>. Au festin, cependant, aucun doute ne peut subsister : la table, premier élément de l'image par la taille, la blancheur de la nappe et très souvent le fait qu'elle court d'un bord à l'autre de l'espace pictural, introduit un axe latéral fondamental. Tel convive est nécessairement à

la C. 36. A contrario, l'image la plus tardive de cette illustration (fin du XV<sup>e</sup> siècle) revient au thème de la séduction (Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 1183, fol. 380).

<sup>43</sup> Par exemple, le repas de mariage est illustré dans : Paris, BnF, Lat. 3893 (anglais, daté 1314); Archivio della Basilica di S. Pietro, ms. A 25 (espagnol, vers 1320); Paris, BnF, nouv. acq. lat. 2508 (italien, vers 1340) et Archivio della Basilica di S. Pietro, ms. A. 24 (italien, première moitié du XIV<sup>e</sup> s.); Cambrai, BM, ms. 623 (manuscrit décoré en Italie ou dans la France du sud, mais dont le programme iconographique a été réalisé dans la France du nord, dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle). Le manuscrit de Genève, BPU, ms. lat. 60 (italien, mi-XIV<sup>e</sup> siècle) représente encore le repas de séduction. Il est difficile de dire si le repas du manuscrit Rome (Cité du Vatican), BAV, ms. lat. 2492 (vers 1320) est un banquet de mariage ou un repas de séduction.

<sup>44</sup> JACOB, *Images de la justice*, p. 182. Même si le repas de mariage peut aussi être rapporté à la proposition « publice in uxorem ducitur ».

<sup>45</sup> M. PASTOUREAU, « L'armoirie médiévale : une image théorique », dans G. DUCHET-SUCHAUX (dir.), *Iconographie médiévale : Image, Texte, Contexte*, Paris, 1990, p. 121-138. Dans cette optique, l'image médiévale (jusqu'à la mi-XIV<sup>e</sup> siècle) privilégie l'axe de l'épaisseur, qui commande une lecture par plans successifs. Michel Pastoureau note cependant que l'héraldique elle-même n'ignore pas la « structuration du champ en zones mélioratrices (à gauche) et péjoratrices (à droite) » (p. 129).

gauche ou à droite de tel autre, à plus forte raison s'ils sont peu nombreux et bien distincts.

Or la gauche et la droite sont fortement connotées au plan symbolique. « A la droite tous les honneurs, toutes les prérogatives, à la gauche toutes les disgrâces : c'est là un des plus notables lieux communs de la pensée médiévale(...) Outre que les Ecritures accrédaient largement la discrimination moralisante entre la droite et la gauche, les Pères de l'Eglise s'en firent volontiers de fervents doctrinaires. On ne saurait notamment dénombrer les passages où saint Augustin oppose dans un but didactique les deux côtés du corps ou les deux directions de l'espace... »<sup>46</sup>. Mieux, des idiomatismes français soulignent combien la latéralité peut être vectrice d'un rapport de force : « estre desous la destre » de quelqu'un, c'est lui obéir<sup>47</sup>, tandis que « aller a la destre » de quelqu'un signifie l'emporter sur lui<sup>48</sup>.

Qu'en est-il à table ? Dans le roman en vers de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle *Cléomadès*, aux noces du héros et de Clarmondine, Cléomadès « fit asseoir Clarmondine à coté de lui à sa droite, car la coutume était alors qu'on le faisait ainsi »<sup>49</sup>. Pourtant, Bruno Laurioux, étudiant le rapport des genres dans des images de repas plus tardives (appartenant pour la plupart à une autre ère de l'image que celles observées ici), mentionne « une certaine indifférenciation » entre le côté gauche et le côté droit, avant d'avancer l'hypothèse que le côté gauche est la place normale de la femme<sup>50</sup>. Etendant l'enquête aux récits bourguignons, il observe que la mixité qui doit être plus organisée à mesure qu'on s'élève dans l'échelle sociale, donne lieu à des solutions diverses, excluant généralement l'alternance et ne prenant jamais le pas sur la fondamentale hiérarchie sociale (celle-ci peut d'ailleurs s'y décliner latéralement : à la table

<sup>46</sup> P.-M. BERTRAND, « La Fortune mi-partie : un exemple de la symbolique de la droite et de la gauche au Moyen Âge », *Cahiers de Civilisation médiévale*, 40, 1997, p. 373-379, ici p. 375-376.

<sup>47</sup> G. DI STEFANO, *Dictionnaire des locutions en Moyen français*, Montréal, 1991, cité par BERTRAND, p. 375.

<sup>48</sup> *Roman de Renart*, IV : 23, éd. DUFURNET, 1970, cité par BERTRAND, p. 375.

<sup>49</sup> ADENET LE ROI, *Cléomadès*, éd. A. HENRY, *Les oeuvres d'Adenet le Roi*, t. V, Genève, 1996, vers 17342-17344, p. 513 : « Clarmondine a son destre les / li sist, car la coustume estoit / adont c'om ainsi faisoit ».

<sup>50</sup> B. LAURIOUX, « Le festin d'Assuérus : femmes – et hommes – à table vers la fin du Moyen Âge », *CLIO, Histoire, Femmes et Sociétés*, 14, 2001, *Festins de femmes*, p. 57.

d'Isabelle de Portugal, en 1430, les convives placés à sa droite sont dits « au-dessus » et ceux placés à sa gauche, « au-dessous »<sup>51</sup>). Notre corpus diffère de celui de B. Laurieux par la date, par le contexte (plus encore que le festin d'Assuérus, l'iconographie juridique du rapt met en avant le rapport des genres) et par un caractère iconographique simple : alors que les banquets imagés de la fin du Moyen Âge alignent un grand nombre de convives, le repas galant de la *causa* n'en compte souvent que deux. On peut donc s'attendre à ce que nos images fassent un plus large usage de la latéralité. Or l'observation – qu'on ne peut décrire ici – de plus d'une soixantaine de repas à table où un couple individualisé est observable dans la Bible moralisée conservée à Paris, Oxford et Londres, confirme que la position relative de l'un et l'autre est le plus souvent signifiante : à droite de l'homme (gauche pour le spectateur), la femme ne montre aucun signe de rejet ou de détresse ; quand la femme est à sa gauche, elle projette son corps en arrière, porte la main sur un couteau, fait un geste de dolence, tandis que l'homme est de profil, à la bouche ouverte, fait un geste plein d'agressivité vers la commensale. A droite de l'homme, c'est une femme de bonne société, en compagnie de son mari ou d'un haut prélat fautif. A sa gauche, c'est une prostituée accompagnant un mauvais moine. C'est une observation qui sans être complètement systématique se vérifie dans la plupart des cas. L'image peut d'ailleurs jouer avec les codes de la latéralité. Dans une image<sup>52</sup> illustrant le précepte « melior est bucella panis cum gaudio, quam plena domus victimis cum jurgio » (Prov. 17, 1), le repas (sans table) de l'ermite est opposé à la table de la *domus* : la femme est à la droite de l'homme, plus haute, la tête levée, elle fait un geste de commandement, tandis que l'homme fait un geste d'acceptation. C'est le « *jurgium* » du mari soumis : l'homme est évidemment « sous la dextre » de son épouse.

Les images occidentales du Moyen Âge central assignent-elles une fonction symbolique à l'aliment ? Le codage symbolique alimentaire est loin d'être une évidence. Certes, les romans arthuriens en vers construisent un système alimentaire puissant<sup>53</sup>, mais les romans arthuriens en prose l'abandonnent<sup>54</sup>. Dans le monde de l'image, si le poisson est

<sup>51</sup> B. LAURIOUX, *op. cit.*, p. 60.

<sup>52</sup> Paris, BnF, ms. Lat 11560, fol. 50.

<sup>53</sup> GUERREAU-JALABERT, « Aliments symboliques... », *art. cit.*

<sup>54</sup> Ce qu'a montré une étude systématique des 160 repas du *Lancelot* en prose : D.-J. BENRUBI, *Représentations du repas dans le Lancelot en prose*, mémoire de Master 2

emprunt de connotations christologiques, on le trouve énuméré et peint à la table des pécheurs, et Jésus mange souvent de la viande (et pas uniquement de l'agneau). L'opposition de la viande et du poisson ne rend pas compte de la complexité d'une culture de la nourriture où coexistent avec le couple Carême/Charnage plusieurs traditions médicales et culinaires. Surtout, l'aliment occupe une place subalterne dans la chaîne de production des enluminures<sup>55</sup>.

Le geste de la coupe tendue est très présent dans l'iconographie de la Cause 36. Comment l'interpréter? Opposant le festin de noces du Haut Moyen Âge à celui, plus « christianisé » de la fin du Moyen Âge, Martin Aurell évoque des rites laïcs. « Le banquet, les libations et les divertissements étaient accompagnés d'anciens rites destinés à obtenir sa fécondité. Sur ce point comme sur tous les autres, c'est bien à une cérémonie païenne ou, du moins, laïque du mariage, où les éléments chrétiens brillent par leur absence, que nous avons affaire. »<sup>56</sup> L'historien de la Catalogne considère que dès le XII<sup>e</sup> siècle, l'Eglise s'attache à réformer de telles pratiques. Mais au XV<sup>e</sup> siècle, le terme « noces » désigne encore un ensemble de rites ecclésiastiques et de rites profanes<sup>57</sup>. Peu étudiée, voire occultée<sup>58</sup>, la coupe donnée à boire est un de ces rites, et il occupe une place importante dans les images étudiées ici. Documenté par le *Merlin* de Robert de Boron (début du XIII<sup>e</sup> siècle)<sup>59</sup>, le roman de *Perceforest* (mi-XIV<sup>e</sup> siècle), et sa condamnation par le concile d'Angers en 1277<sup>60</sup>, il est le mieux explicité par un acte dijonnais daté de 1373. Le témoin, Perrin de Liffoul, rapporte que lors du mariage entre Marguerite,

---

soutenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin, dir. Bruno Laurioux et Francine Mora, 2007.

<sup>55</sup> Ce point ne peut être développé ici. Il peut être déduit (entre autres) de l'étude de rares instructions à l'enlumineur relatives à des images de repas conservées.

<sup>56</sup> M. AURELL, *Les Noces du comte: mariage et pouvoir en Catalogne (785-1213)*, Paris, 1995, p. 318.

<sup>57</sup> G. RIBORDY, « *Faire les nopces* »: *le mariage de la noblesse française (1375-1475)*, Toronto, 2004, p. 113.

<sup>58</sup> Par exemple, J.-H. GRISWARD, « Uter Pandragon, Arthur et l'idéologie royale. Structure trifonctionnelle et roman arthurien. », *Europe, revue mensuelle de littérature*, 654, 1983, p. 111-119

<sup>59</sup> ROBERT DE BORON, *Merlin. Roman du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. A. Micha, Genève, 2000, p. 207-210.

<sup>60</sup> Pour ces deux dernières références, cf. J.-B. MOLIN et P. MUTEMBE, *Le Rituel du mariage en France, du XII<sup>e</sup> siècle au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1974, p. 249-254.

filles de Jean, dit le Grand Jean, demeurant à Dijon, et Jeannot de Liffoul, après que les formules ont été dites,

Li, estanz audit hostel, vit et oit ledit Jehan qui prit ung verre et l'impla de vin et puis dit audit Jehannot : « Jehannot, tien cest verre et donne boire ma fille en gaaigne et par léautey de mariaige. » Lequel Jehannot le prit et dit à la fille Marguerite : « tenez et bevez en léaulté de maraiaige ». Et laquelle le prit et but et puis le retendit audit Jehannot, liqueux le prit et but<sup>61</sup>.

Le père donne la coupe à son gendre pour qu'il fasse boire la mariée. Même s'il évoque aussi les rites de réconciliation, en l'occurrence entre deux lignages, qu'a étudiés Nicolas Offenstadt – « le banquet produit du droit et fait tourner les situations »<sup>62</sup> - il semble que par la coupe, symbole ici comme ailleurs du *dominium*, le rite opère un transfert de tutelle.

### III. — Les images de la Causa : le repas de séduction

On ne s'arrêtera pas aux images non narratives, qui sont aussi les plus anciennes, de l'illustration de la Cause 36 : on y trouve profusion de formes hybrides, et d'animaux qui comme le serpent ou le chien sont susceptibles, entre autres significations, d'évoquer la luxure<sup>63</sup>. La plus ancienne illustration narrative de la Cause 36<sup>64</sup> souligne la « nouveauté »

---

<sup>61</sup> Extrait tiré d'un acte du tabellionage de Dijon, AD Côte d'Or, B11271, fol. 46, cité par T. DUTOUR, *Une société de l'honneur. Les notables et leur monde à Dijon à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1998, p. 83. L'auteur ajoute : « Cet échange rituel de promesses avait valeur juridique et ne nécessitait pas le recours à l'écrit. Il suffisait qu'il soit public, et qu'il y ait des témoins ». Je remercie Jean-Baptiste Raze d'avoir attiré mon attention sur ce document.

<sup>62</sup> N. OFFENSTADT, *Faire la paix au Moyen Âge*, Paris, 2007, p. 214 sq. et p. 302 sq. La plupart des exemples cités par Offenstadt ou Gauvard évoquent le « boire ensemble » (ou son refus). Mais le geste de tendre une coupe n'est pas identique à celui de boire à la même coupe, ou de s'offrir mutuellement en don les coupes dans lesquelles on a bu. Le geste de la coupe tendue unilatéralement renvoie sans doute au geste du prêtre qui tend une coupe, ou à celui du Christ qui donne à boire aux Apôtres.

<sup>63</sup> X. R. M. FERRO, *Symboles animaux*, Paris, 1996, p. 89-92 et p. 365.

<sup>64</sup> Troyes, BM, ms. 60, fol. 209.

du texte (le Décret, on l'a vu, « invente » le viol) qu'elle illustre en mettant l'accent sur la dimension sexuelle de l'événement : le jeune homme arrache la ceinture (la virginité) de la jeune femme. Pourtant l'homme est dans l'image deux à trois fois plus petit que sa concubine, et pris en étau par les deux barres du F, que la femme tient dans chaque main. La jeune fille est plus qu'active puisque, littéralement, elle porte le sens de l'image en même temps qu'elle porte sa propre initiale. Faut-il en déduire qu'elle est présentée comme consentante, ou coupable ? Il est certain qu'à regarder l'ensemble du corpus, on est frappé par la modération des artisans dans la représentation du contact physique des deux protagonistes : sauf dans deux cas<sup>65</sup>, on est très loin de la violence des images du viol de Dinah dans la fameuse Genèse d'Egerton (ca. 1350), ou dans la bible moralisée tardive conservée à Paris, ou encore du viol collectif de la femme du Lévitte de la Bible Maciejowski<sup>66</sup>. Plus généralement, hormis l'exception mentionnée plus haut, aucune de nos images ne présente le trait iconographique établi par Diane Wolfthal comme critère principal du viol : la prise du poignet, et seules quelques images représentent un critère second et non exclusif, la chevelure défaits de la victime. Enfin, le geste de la main au menton, fréquent dans les images du repas galant, est un geste charitable (même s'il peut dans certains contextes connoter l'hypocrisie) : c'est celui, dans d'innombrables bibles illustrées, d'Osée embrassant Gomer<sup>67</sup>. Le peintre, quelle que soit son interprétation du problème, comprend qu'il doit représenter une violence inférieure à celle qui caractérise la tradition du « viol héroïque ».

Dès les premières images de la table, apparaissent les principaux protagonistes du repas de séduction. Dans un manuscrit datant de la fin du XII<sup>e</sup> siècle<sup>68</sup>, sont figurés de gauche à droite (point de vue du spectateur) : le jeune homme, la jeune fille, le père. Le jeune homme est donc assis à la

---

<sup>65</sup> Rome (Cité du Vatican), BAV, ms. Ross. Lat. 308, fol. 372v. Il s'agit d'une des rares images qui vers 1300 abandonnent l'illustration du repas pour revenir à celle du cadeau. L'image représente deux temps : à gauche, l'homme offre un présent à la femme qui a le tort d'accepter (elle est vêtue de gris) ; dans un second temps, il révèle sa vraie nature (il est vêtu de gris, alors qu'elle est vêtue d'une couleur pleine ; il a la bouche ouverte) et lui fait violence (elle se débat). L'image de la C. 36 du manuscrit 135 de la Walters Art Gallery présente une configuration très proche.

<sup>66</sup> D. WOLFTHAL, « A "hue and cry" : medieval rape imagery and its transformation », *Art Bulletin*, 75, march 1995, New York, p. 39-64.

<sup>67</sup> F. GARNIER, *Le Langage de l'image au Moyen Âge*, t. II, Paris, 1989, p. 120-126.

<sup>68</sup> Sienne, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms G.V.23, fol. 464v.

droite de la jeune fille, il est de profil, partiellement hors de l'image, il tient un couteau, et son expression est agressive. La jeune fille porte la main gauche sur son bas-ventre, et lève les yeux au ciel. Le père porte une main vers sa fille, tient un couteau de l'autre, et, ce qui lui confère une importance dans l'image, on voit son pied. Le dispositif de l'image colle au texte («*filiam patre... quidam*»), en transposant la primauté du premier mot du texte par la primauté de la place centrale dans l'image. Dès cette image, la figure du jeune violent, assis à la droite de la fille, est en place, avec celle du père.

Dans le manuscrit conservé à Aix-la-Chapelle<sup>69</sup>, qui daterait aussi de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, ne sont représentés que l'homme et la femme ; chacun des convives passe un bras derrière le cou de l'autre, ce qui instaure dans l'image une réciprocité des attitudes. Aucune présence paternelle n'est représentée. Le jeu des expressions est peu contrasté. Certes l'homme tient un couteau, mais sa posture est statique. Cette image, enfin, fait écho à celle du manuscrit de Troyes : chaque barre du F est formée d'un serpent, tandis que la tige est habitée par une jeune fille aux jambes nues, foulant un chien qui s'enroule sur lui-même. Cette image est le prototype d'une tradition où le convive masculin est assis à la gauche de la jeune femme, et où sa violence est peu signifiée. Si la dimension sexuelle de l'événement n'est pas oubliée, le crime ici représenté est séduction, ou adultère (le mauvais chien est-il une subversion du symbole de la fidélité ?), mais pas *raptus*. Notons qu'à l'exception de la mère qui n'apparaît dans aucune des premières images de la Cause 36, tous les protagonistes (fille, homme, juge) et éléments narratifs (repas, acte charnel<sup>70</sup>, jugement<sup>71</sup>) sont installés dès le XII<sup>e</sup> siècle dans la tradition iconographique. Au XIII<sup>e</sup> siècle, cette iconographie se développe, se fait plus nombreuse, et se diversifie autour de deux pôles.

<sup>69</sup> Aix-la-Chapelle, collection I et P. Ludwig, fol. 230v.

<sup>70</sup> Cambridge, Corpus Christi College, ms. 10, fol. 333v. C'est une des représentations les plus explicites de l'acte charnel de tout le corpus. Ce manuscrit est daté de la dernière décennie du XII<sup>e</sup> siècle (cf. *Illuminating the law*, cat. n° 3).

<sup>71</sup> Paris, Bibliothèque Sainte-Genève, ms. 341, fol. 318v. D'une manière générale, la place du juge dans l'illustration du *Décret* de Gratien ne prend une importance primordiale que dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, cf. SCHMITT, « Le miroir... », *art. cit.*

On a vu qu'un rapt était un événement qui *ratione causae* comme *ratione personae* est susceptible de présenter des caractères variés. Rien n'oblige à penser que peintres ou juristes, en 1250 et 1350, avaient les mêmes conceptions du rapt, et encore que les images soient par nature simplificatrices, il est probable qu'une partie du sens dont elles sont vectrices nous échappe, spécialement leurs nuances. Par ailleurs, des spécificités géographiques sont évidentes, il ne va pas de soi de soumettre les images bolonaises aux mêmes critères iconographiques que les parisiennes.

Même s'il est presque certain qu'une partie du sens dont elles sont vectrices nous échappe, et même si des spécificités géographiques sont évidentes, il demeure que l'observation sérielle permet de dégager, sinon deux groupes homogènes, du moins deux tendances fortes dans l'imagerie de la Cause 36. Ces deux modèles correspondent à des faisceaux de caractères communs (chaque caractère pouvant avoir une signification discutable, mais la réunion de ces caractères produisant un effet assez net). Ces caractères sont de natures diverses : la disposition des personnages, les gestes, les couleurs et la narration en sont bien sûr les éléments principaux, mais on ne saurait non plus s'interdire un regard plus subjectif sur l'expression des visages<sup>72</sup>.

Dans l'ensemble, les images s'approchant de ce qu'on nommera le modèle A tendent à présenter les modalités suivantes : les parents sont présents dans l'image, le plus souvent auprès du juge, parfois dans l'espace commensal ; la femme exprime sa désapprobation par un geste associant un couteau<sup>73</sup>, en courbant son corps pour l'éloigner de l'homme, en portant la main sur son sein ou sur son bas-ventre<sup>74</sup>, et en baissant le

---

<sup>72</sup> « Ce n'est qu'à ce moment en effet, qu'on peut déceler dans l'enluminure un détachement progressif de l'idéalisme expressif de l'époque romane au profit d'un art faisant une plus large part aux valeurs proprement humaines et à l'expression de sentiments ». F. AVRIL, *L'Enluminure à l'époque gothique*, Paris, 1998, p. 8.

<sup>73</sup> Il est très difficile d'interpréter l'image d'une main sur un couteau dans une miniature du XIII<sup>e</sup> siècle : tandis que nous sommes tenté de la lire comme une saisie d'un couteau, une image de la Vie de S. Cuthbert (Londres, British Library, ms. Yates Thompson 26, fol. 64) lui donne clairement un sens contraire : la surprise, la peur font qu'un personnage lâche son couteau. Cette seconde interprétation a le mérite d'établir une dualité avec une autre représentation fréquente, celle d'un couteau tenu bien verticalement, l'extrémité du manche touchant la table, image de pouvoir.

<sup>74</sup> Dans l'illustration de la cause 31, qui traite d'une fille mariée à un homme par son père, contre l'avis de sa mère, la désapprobation de la mère est souvent signifiée par

regard ; la violence de l'homme est signifiée par sa position de profil, son sourire, sa chevelure rousse, ou est désignée (au procès) par le doigt pointé du juge ; enfin, la femme est souvent à la gauche de l'homme<sup>75</sup>. On peut comparer ces images à une représentation d'Abstinence dans la *Somme le roi*<sup>76</sup>. Dans les images relatives au modèle B, les parents ne sont guères représentés, le repas est prioritairement associé à l'acte charnel, et la femme manifeste des signes de participation, qu'elle accepte la coupe qui lui est tendue, ne baisse pas le regard ou touche l'homme. Le geste de la coupe tendue, sans être absent, est moins systématique<sup>77</sup>. On constate aussi que dans ces images, quand un couteau est représenté sur la table, il n'est pas nécessairement devant la femme<sup>78</sup>. Dans un cas, l'image associe le motif du cadeau à celui du repas et la jeune femme reçoit le présent sans hostilité<sup>79</sup>. Enfin, la femme est le plus souvent à la droite de

une main portée à son bas-ventre (Paris, BnF, Latin 3893, fol. 300 ; Tours, BM, ms. 558, fol. 276).

<sup>75</sup> Elle est à la gauche de l'homme à la table, et donc représentée à la droite de l'image du point de vue du spectateur. Ceci n'est pas une règle absolue. Une image, qui représente une femme à la gauche de l'homme tout en se rattachant sans doute possible au groupe B, est celle du Montpellier, BM, ms. 34, reproduite dans D. ALEXANDRE-BIDON, « Le repas de mariage au Moyen Âge (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) à travers l'iconographie », dans *Le Mariage au Moyen Âge*, Actes du colloque de Montferrand (3 mai 1997), 1997, p. 118.

<sup>76</sup> Paris, BnF, ms. Français 939, fol. 69. Abstinence, voilée, est assise à table à la gauche d'un roi. Celui-ci fait un geste de commandement de la dextre : il l'enjoint de boire à la coupe que lui présente un serviteur dont la livrée est aux couleurs du roi. Sa main gauche est aussi dirigée vers elle, ce qui produit, selon la typologie de Garnier, un geste à deux mains (plus fort, plus insistant). Son corps est légèrement penché en avant et celui d'Abstinence, en arrière. Mais celle-ci, sans baisser les yeux, porte la main gauche sur un couteau, et arrête de la dextre la main gauche du roi. Le mauve violacé du royal surcot, en regard du beau rouge de la robe de l'allégorie, indique que le roi a le mauvais rôle, et qu'Abstinence, naturellement, n'est pas consentante.

<sup>77</sup> Il est absent de Fitzwilliam Museum 262, Munich Clm 17161.

<sup>78</sup> Dans les images du repas de mariage, en revanche, la position du couteau devant l'homme rappellera le crime antérieur.

<sup>79</sup> Tortosa, Cabildo de la Catedral, ms 239, fol. 380 (Italie, ca 1300). C'est le cas aussi, mais de façon moins nette, dans Cambrai, BM, ms. 626, fol. 316, mais cette image est une quasi exception : le jeune homme y est représenté devant la table, place normalement réservée aux serviteurs ou aux chevaliers (bons ou mauvais) qui dans l'imagerie arthurienne se présentent à la table du roi. On trouvait ce trait dans le manuscrit de Sienne (fin du XII<sup>e</sup> siècle), mais ici le jeune homme est représenté deux

l'homme. Ce modèle peut être rapproché de la représentation du couple riche, du couple nuptial et du couple adultère dans la Bible moralisée<sup>80</sup>.

L'opposition est particulièrement éloquente dans le cas de deux manuscrits d'Italie du nord proches sur le plan artistique. Ils se rapprochent franchement l'un du pôle A, l'autre du pôle B<sup>81</sup>.

Dans les images de la tendance A, l'acte charnel étant moins souvent évoqué, l'importance du rapport imposé dans la violence faite est minimisée<sup>82</sup>, tandis que la fréquente présence des parents dans l'image souligne que la violence leur est faite autant sinon plus qu'à leur fille. Cette présence est si forte que, d'abord localisée près des bords de l'image, ou dans un compartiment de l'image distinct de celui réservé au repas, elle pénètre progressivement l'espace très fermé de la table : c'est d'abord un parent (père ou mère) qui regarde de loin la scène, puis dans un cas, le père est à la table même, derrière la fille<sup>83</sup>. Ici, quand la femme est présentée comme victime non consentante, c'est en fonction de l'argument qui réalise un amalgame de la séduction et du viol dans la

fois, une fois derrière la table (il tend la coupe), une fois devant la table (il tend un cadeau).

<sup>80</sup> Par exemple, Oxford, Bodleian, ms. 270b, fol. 119v (un philistin et son épouse), fol. 130 (une jeune fille caresse la joue d'un mauvais clerc), fol. 195v (noces); Paris, BnF, ms. Lat. 11560, fol. 53v, f° 55v, fol. 195v; Londres, British Library, ms. Harley 1526, fol. 17 (noces); Harley 1527, fol. 14v (la femme tient la coupe); Harley 1528, fol. 23 et 24v (noces de Cana), fol. 29 (gestes réciproques de deux couples de luxurieux à la même table mais de condition sociale différente), fol. 34v, fol. 36v (la mère est à la droite du père du fils prodigue), fol. 39 (un jeune aristocrate tient un couteau vertical et une coupe – emblèmes du *paterfamilias* – et une femme mariée l'embrasse).

<sup>81</sup> Pour le groupe A : Reims, BM, ms. 677, fol. 296v; pour le groupe B : Reims, BM, ms. 679, fol. 301v. Mais toute tradition iconographique ayant ses écarts, inévitables sont les images ambiguës ou difficiles à interpréter. Telle autre miniature italienne représente d'abord le jeune homme à la droite de la jeune fille, mais celle-ci semblant consentante, et ensuite un mariage en présence des parents. Berlin, Staatsbibliothek, ms. Lat. Fol 4., fol. 328.

<sup>82</sup> Cette observation est corroborée par la rareté dans ce corpus d'un symbole de la violée : la « chevelure en folie » (PASTOUREAU, « Les emblèmes... », *art.cit.*, p. 267), qui n'apparaît que deux fois dans des images plus proches du modèle A, et une fois dans une image plus proche du modèle B.

<sup>83</sup> Rome (Cité du Vatican), BAV, ms. Lat 2491, fol. 565 (manuscrit daté *ca* 1260-70). L'intrusion du père dans l'espace commensal prépare peut-être le thème nouveau du repas de mariage, qui apparaît peu après.

catégorie du rapt violent<sup>84</sup>. Une image synthétisant les caractères de ce groupe est par exemple contenue dans un manuscrit flamand daté vers 1290<sup>85</sup>.

Une image particulièrement éloquente de la tendance A ne représente cependant pas les parents<sup>86</sup>. L'image est divisée par les fonds abstraits en deux périodes. A droite (point de vue du spectateur), le repas, à gauche, l'« efforcement ». A table, la fille, voilée, déporte en le tordant un peu son corps vers l'arrière et l'extérieur de l'image, porte la main gauche sur un couteau. Elle est vêtue d'un beau rouge. L'homme, à sa droite, le corps quasi de profil, lui tend une coupe de manière à ce que son bras droit croise son bras gauche. Il est vêtu de gris (ce qui dénote sa condition sociale inférieure). La table est chargée d'une grosse volaille (sa taille disproportionnée souligne qu'ici le plat n'est pas ornemental). Outre celui que la femme saisit (ou lâche), un second couteau est placé sur la table à sa hauteur. Le compartiment de gauche est lui-même divisé en deux fonds distincts, ce qui correspond à une perturbation grave des codes iconographiques : du côté de la jeune fille, qui n'a plus son voile et dont les cheveux sont défaits, et qui porte une main gauche crispée sur son bas-ventre, le fond abstrait est noble. Du côté du garçon, il est grossier ou absent. Dans une image qui n'inclut pas les parents, l'étreinte n'est ici qu'un prétexte à signifier autrement l'écart des conditions sociales, et la violence hypergamique d'un violeur qui est avant tout l'auteur d'un rapt non consenti.

L'image d'un manuscrit toulousain réalisé vers 1340-1360 est aussi très éloquente<sup>87</sup>. Le jeune homme est vêtu d'un rose pâle, teinte non saturée qui le place symboliquement dans une infériorité par rapport au beau rouge vif de la jeune fille. Outre l'expression inquiétante de son visage, sa violence se traduit par sa gestuelle : il tend la coupe dans un geste à deux mains (la main gauche, au lieu de reposer sur la table, dit une parole qui appuie le geste de la dextre). Sa convive a la main gauche sur un couteau dirigé vers l'homme, et déporte sensiblement ses épaules vers

---

<sup>84</sup> Par exemple, Philippe de Beaumanoir définit ainsi le rapt : « Fame esforcier, si est quant aucuns prent a force charnel compaignie à fame contre la volenté de la fame (...) l'en apele rat fame esforcier » (*Coutumes de Beauvaisis*, éd. Salmon, t. I, p. 468).

<sup>85</sup> Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, ms. Hamilton 279, fol. 233v.

<sup>86</sup> Amiens, BM, ms 355, fol. 377.

<sup>87</sup> Avignon, BM, ms. 659, fol. 342.

l'arrière ; sa main droite repose sur son sein, et la jeune fille semble baisser les yeux vers la coupe. Deux serviteurs sont présents. D'un drap vert – couleur du désordre –, leur livrée symbolise le caractère subversif de la scène. Surtout, fait extraordinaire, un des deux domestiques est une femme ! Sa gestuelle improbable évoque celle d'un acrobate qu'elle n'est pas. Servant à la table du côté de la jeune fille, elle fait écho à son angoisse en désignant du doigt le serviteur d'en face, l'homme.

Dans la tendance B, qui véhicule une conception peut-être plus proche du courant de pensée morale clérical, l'image associe le repas à l'acte charnel (la *copula carnalis*) plus qu'au jugement. La femme semble consentante et la présence des parents n'est guère rappelée par l'image. Si quelque chose est critiqué ici, c'est moins le bris de l'ordre social que le péché commis par deux jeunes. Si cette distinction a un sens au Moyen Age, la critique est morale plus que sociale. Ainsi, une miniature<sup>88</sup> représente sans solution de continuité dans le dispositif, d'abord le repas puis l'acte charnel. A table, l'ordre latéral est inversé : l'homme est à la gauche de la femme, et les deux convives ont la main droite sur la table, et la main gauche agissante. Les deux convives sont vêtus de beaux draps bleus et rouges indiquant qu'ils sont tous deux d'une égale bonne condition sociale. L'homme tient un couteau vertical dans la main droite, geste qui caractérise le courtisan ou le *paterfamilias* dans de nombreuses images de repas. Ses pieds débordent le cadre, ce qui le valorise. Il se tient droit, sa posture par rapport à la femme n'est pas agressive : la coupe est tendue avec dignité, sans obliger la femme à reculer. Celle-ci regarde son convive dans les yeux, et si sa main droite se crispe sur la nappe, sa main gauche accepte l'événement. Dans l'autre partie de l'image, la part active prise par la fille à l'acte charnel est signifiée par une réciprocité de gestes portés sur les bas-ventres. L'homme, de profil, est alors représenté bouche ouverte, ce qui souligne son animalité. Il y a bien péché grave, mais il n'y a ni viol, ni crime social<sup>89</sup>.

Particulièrement problématique – et souvent commentée – est la miniature d'un manuscrit français datant de 1300 environ, qui contient un

<sup>88</sup> Baltimore, Walters Art Gallery, ms 133, fol. 310.

<sup>89</sup> Dans l'image du Walters Art Gallery, ms. 133, l'homme est aussi richement vêtu que la femme, ce qui correspond au fait que l'image du groupe B ne traduit pas la peur du déclassement de la jeune fille violée. En revanche, l'image du Amiens, BM, ms. 353 (fol. 363), qui appartient au groupe A, montre un jeune homme vêtu de gris, ce qui le déprécie moralement et socialement.

programme iconographique exceptionnel, constitué de grandes miniatures quadripartites qui explorent « à fond » (Melnikas) les problèmes proposés par les causes<sup>90</sup>. Le premier compartiment représente un père en position de majesté (de face), tenant vigoureusement par la main sa fille, en présence d'un soupirant. La fille est plus petite (mineure). Cette première image évoque par inversion une des images souvent représentées pour illustrer la cause 31, où un père donne sa fille à un homme : ici, il semble la retirer. Le second compartiment représente la fille attablée avec l'homme qui lui passe le bras droit derrière le cou et touche son menton de sa main gauche. En retour, elle prend la main du futur amant entre ses deux mains, et la baise. L'homme est à sa gauche (droite pour le spectateur). Les gestes pourraient bien être ici ceux de la tendresse, même si la présence du vin est plus fortement soulignée que d'ordinaire. Le troisième compartiment représente explicitement l'acte charnel. Fait très rare dans l'iconographie médiévale, le membre de l'homme est représenté (la femme, elle, a les jambes nues). Quelle est la nature du crime sexuel ? L'attitude de l'homme, notamment sa main gauche qui cherche les parties intimes de la femme, est peu délicate. Mais celle de la femme est très ambiguë : certes, d'une main elle semble repousser gentiment son éventuel agresseur, mais elle ne fait pas le geste de l'écartement des bras tendus vers le haut qui caractérise les violées bibliques étudiées par Diane Wolfthal, et, surtout, pourquoi a-t-elle conservé le voile qu'elle portait à table, quand on eût attendu une chevelure défaite, signe iconographique et juridique de l'« efforcement » ? Aucun objet tombant, aucun débris sur le sol, aucun témoin affolé : il n'y a rien de bruyant dans l'image, quand le bruit est la première des conditions juridiques du viol. Et que signifient ces objets de luxe que sont le coussin et le drap ? S'agit-il de souligner la richesse de la jeune femme ? Mais alors, que cela indique-t-il sur ses intentions à elle ?<sup>91</sup> Quoi qu'il en soit, la représentation de la nudité, et du

---

<sup>90</sup> Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 262, f° 137, numérisée et en ligne <[http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/pharos/collection\\_pages/middle\\_pages/Ms.262/F\\_RM\\_TXT\\_SE-Ms.262.html](http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/pharos/collection_pages/middle_pages/Ms.262/F_RM_TXT_SE-Ms.262.html)>.

<sup>91</sup> Cette image a suscité des avis contraires. Pour Anthony Melnikas, la femme est franchement consentante. Susan l'Engle estime au contraire que nous assistons à une scène de la plus grande violence, et insiste, après Melnikas, sur la présence du vin sur la table du compartiment précédent, qui ferait de la scène du viol une scène d'ivresse (S. L'ENGLE, « Legal iconography », dans *Illuminating the law.*, *op.cit.*, p. 91). Mais dans le même ouvrage, la notice du catalogue, tout en soulignant le caractère explicite

sexe lui-même, symbolise la sauvagerie de la scène, indépendamment du plus ou moins net refus de la femme. Le quatrième compartiment montre l'homme trainé par le père devant un juge civil. Tout au long de la séquence, le jeune homme est vêtu d'un habit marron et la jeune fille d'un habit gris, tous deux péjoratifs. Ils sont collectivement dénoncés comme coupables. On sait que dans le droit urbain des Flandres, un rapt de séduction n'est présentable devant une cour laïque que si la victime est mineure<sup>92</sup>. Or aussi bien la petite taille de la *puella* dans le premier compartiment que son absence du dernier compartiment (le procès) indiquent que la jeune fille représentée est mineure.

Ce n'est pas le cas dans une image qui propose un tiers scénario, empruntant aux deux groupes<sup>93</sup>. L'homme tient la coupe de la dextre mais ne la tend pas vraiment. Sa main gauche est sur la table mais crispée ; la femme a la main gauche sur la table et « sur » un couteau, et touche l'homme au menton. Le geste de l'amitié renvoie à la tendance B, et la présence des parents à la tendance A. L'homme semble à peine plus petit que la femme (en général, c'est l'inverse)<sup>94</sup>. Dans ce récit, c'est la femme qui est à l'origine de la faute... Une même lecture – moins nette – peut peut-être être faite de la miniature d'un manuscrit méridional ou italien, où les commensaux ont des gestes corrects, la femme n'a pas l'air forcée, et le juge tourne le regard vers la femme<sup>95</sup>. Rappelons que de nombreuses affaires de viol présentées devant les tribunaux se concluaient sur l'arrestation de la victime pour faux témoignage<sup>96</sup>.

#### IV. — L'image des *Questiones* : le repas de mariage se substitue au repas de séduction

La période qui court de la mi-XIII<sup>e</sup> à la mi-XIV<sup>e</sup> siècle est une période de stabilisation et de consolidation du droit canonique du mariage et de la

du viol, s'interroge sur l'attitude de la fille, qui semble « plus timide que défensive » (p. 150).

<sup>92</sup> GREILSAMMER, *L'envers...*, p. 69.

<sup>93</sup> Angers, BM, ms. 372, f° 358 (Sud de la France, début du XIV<sup>e</sup> siècle).

<sup>94</sup> Une autre occurrence de ce trait dans le manuscrit italien Princeton University, ms. Garrett 97, fol. 303.

<sup>95</sup> Voir n. 81.

<sup>96</sup> Cf. J. M. CARTER, *loc. cit.*, n. 22.

sexualité, pas une période d'innovation<sup>97</sup>. Les compléments à la glose ordinaire de Bartholomé de Brescia, comme le grand commentaire de Guy de Baysio, le *Rosarium*, ne font qu'apporter des précisions à l'interprétation de la cause 36, sans s'écarter de la thèse principale : le rapt est un crime gravissime, mais si le fauteur a fait pénitence, et que les parties sont d'accord, il peut épouser sa victime. Cette continuité interdit de relier le changement de sujet iconographique à une évolution de la position des juristes d'Eglise sur le rapt. C'est l'extérieur qui est cause. Du moins est-ce ce que les images elles-mêmes souhaitent montrer : alors que dans toutes les images précédentes où apparaissait un « grand personnage », le plus souvent en marge du repas, celui-ci était un homme d'Eglise, c'est un juge civil qui semble prendre le plus souvent place au festin des noces<sup>98</sup>. Alors que dans certaines images, à côté du repas fautif, le prêtre réunissait les mains des époux, ici la liturgie laisse place au rite de paix, au festin réparateur : une table fait oublier l'autre, l'injure est effacée, et dans le sillage de ce nouveau protagoniste, les parents, et d'abord le père, opèrent un retour en force. Faut-il rapprocher l'émergence de la nouvelle iconographie des développements de la justice et de la paix municipales et royales ? Comme on l'a déjà dit, elle semble prendre son essor dans le nord de la France et dans le domaine royal, et n'est nulle part plus tardive qu'en Italie, où la justice d'Eglise résiste le mieux. Le fait que le juge soit représenté à table, et non en cour de justice, semble cohérent avec la rareté des causes de rapt conservées par les archives, qui a fait dire aux historiens du droit que les affaires de rapt étaient réglées dans l'infra-

---

<sup>97</sup> J. A. BRUNDAGE, *Law, Sex and Christian Society in Medieval Europe*, Chicago/Londres, 1987, p. 419.

<sup>98</sup> Le juge civil se reconnaît à son chapeau rond et plat, par opposition à la mitre du prélat. En cas de doute sur l'ordre d'un juge, l'image de la cause 11, illustrant un conflit de juridiction, permet de trancher. Toutefois, Robert Jacob, à la lecture de ce travail, m'apporte une contradiction ou au minimum une forte nuance corrective : « je ne crois pas, ou plus, que la substitution chez le juge, à un couvre-chef ecclésiastique (du genre de la mitre ou de la tiare) d'une coiffe *a priori* plus typiquement judiciaire (le chapeau plat que je propose d'appeler la toque), soit un marqueur de distinction entre juge ecclésiastique et juge laïc. La substitution est, chez Gratien comme dans les *Décrétales*, caractéristique des manuscrits de la France du Nord par opposition au Midi ou à l'Italie. Elle correspond, me semble-t-il, à la formation du milieu des *clerici regis*, instruits dans l'Eglise mais enrôlés au service du roi de France. (...) C'est pourquoi je ne séparerais pas nettement juge "civil" et "ecclésiastique" ; je dirais que le juge ecclésiastique est de plus en plus juge et un peu moins ecclésiastique ». Je l'en remercie.

judiciaire. Le juge civil (ou, pour reprendre les nuances de R. Jacob, le « prélat de plus en plus juge ») du festin évoque la figure de mieux en mieux connue du pacificateur au service de la ville, et l'on peut penser à la Grande Charte des Gantois (1297) qui s'attache à ménager « à la famille la possibilité d'arriver à un accord avec le ravisseur »<sup>99</sup>. Au demeurant, on le verra, la figure de ce « juge » finira par disparaître en se confondant avec celle du père. Il reste que cette nouvelle iconographie, avant de devenir (comme dans le manuscrit de la Mazarine) une iconographie de la fête, est une iconographie du droit rétabli, comme le souligne la récurrence du geste du droit énoncé ou revendiqué (index pointé vers la haut)<sup>100</sup>.

Sans aller jusqu'à assigner un récit particulier à chaque image, il est certain que l'inventivité des peintres, le jeu avec les codes iconographiques, permettent la formulation d'une grande diversité de discours imagés sur le point de droit envisagé<sup>101</sup>. Nous nous contenterons

---

<sup>99</sup> GREILSAMMER, *L'envers...*, p. 70. Pourtant cet acte est isolé dans la masse des édits flamands condamnant les arrangements à l'amiable (lesquels privent les pouvoirs de substantielles confiscations de biens), et il est probablement lié au fait que son auteur, Gui de Dampierre, a lui-même eu recours au rapt pour épouser une jeune demoiselle de rang inférieur. *Ibid.*, p. 81.

<sup>100</sup> Amiens, BM, ms. 353 (c'est le geste du juge) ; Arras, BM, ms. 46 (geste du père ou d'un invité ?) ; Paris, BnF, ms. Lat. 3893, fol. 356 (c'est le geste du père et du juge) ; Florence, Medicea Laurenzana, Edili 97 (c'est le geste de la femme, qui obtient réparation, en même temps qu'elle saisit ou tend la coupe) ; Olomouc, Statni Archiv, ms. CD 59 (c'est le geste de la mariée et de sa mère, qui obtiennent réparation). En revanche, une seule image du repas de séduction semble figurer ce geste, celle du ms. 626 de la Médiathèque de Cambrai, où deux convives rappellent le droit tandis que le jeune homme offre un cadeau à la jeune femme.

<sup>101</sup> Comme dans l'iconographie du repas de séduction, un petit nombre d'images du repas de mariage résistent à l'interprétation. Ainsi l'image du ms. 558 de la BM de Tours (fol. 323v) est énigmatique : c'est ici le père qui réalise le rite de la coupe tendue (on l'identifie à son chapeau qui diffère légèrement de celui du juge au fol. 164v / cause 11, du même manuscrit, et est identique à celui du père du fol. 276 / cause 31), mais que signifie ce geste de désaccord notoire que font tous les convives à l'exception du père et de la fille, et peut-être de la mère dont le geste est moins net, un index dirigé vers le bas en signe de dénonciation de la table nuptiale ? Qui sont les deux personnages « supplémentaires » à la gauche des parents ? De simples invités ou l'opinion publique ? Il est frappant, enfin, que l'un de ces deux personnages et le marié soient les seuls à être épargnés par la couleur grise du vêtement. Ce personnage non identifié, de surcroît, regarde la scène de travers, en détournant la tête. Tout le monde ici semble désapprouver la scène. Le peintre a-t-il représenté un

ici de souligner quelques aspects récurrents de cette iconographie, et d'en décrire quelques exemples.

### V. — *Filiam patre...*

Le couple jeune/adulte ne correspond *a priori* pas aux catégories de la pensée médiévale qui lui préfère, dans les textes et les images, des schémas variés aux découpages plus nombreux. Michel Pastoureau note cependant que « dans l'image, comme dans la société, un jeune n'est jeune que par rapport à d'autres individus, qui ne le sont pas, enfants ou adultes »<sup>102</sup>. Le repas du mariage (tout comme le repas de la séduction quand il est associé à une scène judiciaire en présence des parents) met en scène une opposition entre jeunes et non jeunes, et le rétablissement à travers de la figure du père/juge<sup>103</sup> d'une relation normale entre les générations. On retiendra ici une enluminure d'un manuscrit parisien des années 1330<sup>104</sup> dont le dispositif met particulièrement en avant l'opposition générationnelle. Le juge, en majesté, au centre, divise d'autant mieux l'espace commensal en deux segments que, selon un procédé ordinaire, sa position est confortée par le rythme de la disposition de la vaisselle de table. Les jeunes sont à sa droite, et les parents à sa gauche, avec les hommes aux extrémités (le marié est au plus haut bout de la table, le père au plus bas). Les deux jeunes gens sont particulièrement proches l'un de l'autre. Seuls le juge et la mère font les gestes de l'accord à table (main gauche sur la table, droite acceptante) : le marié de profil, a un sourire de contentement, mais est moins proéminent dans cette image que dans d'autres. En revanche, il est frappant que la fille et son père, doublement éloignés par la disposition (ils ne sont ni voisins, ni symétriques par rapport au juge), sont rapprochés par les gestes : leurs mains gauches touchent le poisson, symbole de chasteté ; la dextre de la

---

mariage réparateur qui n'est qu'un pis-aller ne satisfaisant personne, mais permettant la réconciliation symbolisée par le geste du père qui rétablit le temps d'un rite son autorité sur la *puella* ?

<sup>102</sup> PASTOUREAU, « Les emblèmes... », *art. cit.*, p. 261.

<sup>103</sup> Les figures du père et du juge sont parfois très clairement distinguées pour montrer le père affligé (il a fauté par son inattention, *patre ignorante*, et perd son droit de tutelle), mais tendent parfois à se confondre, car leurs attributs et leurs fonctions sont proches.

<sup>104</sup> Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Clm. 18050a, fol. 406.

filles rejoint son sein d'un geste vigoureux et large, rappelant qu'elle est prête à assumer sa fonction de mère ; le père, en revanche, porte une main droite sur son bas-ventre dans un signe d'angoisse ou de culpabilité localisée dans la partie sexuée du corps<sup>105</sup>, et son visage est affligé. Le couple père/fille résume ici l'opposition jeunes/non jeunes, pour construire l'image d'un mariage d'une fille contre l'avis paternel.

## VI. — Hommes et femmes

L'enluminure du manuscrit Amiens 353<sup>106</sup>, lui aussi de peu antérieur à 1300, est aussi structurée autour de la figure du juge, assis sur un siège de majesté, et pointant vers le haut son index. Le père et le marié encadrent l'image en en sortant partiellement, la mariée et la mère encadrent le juge. Le geste de la mariée est déconnecté de celui du père, mais symétrique de celui de la mère. Surtout, les couleurs sont très significatives : le père et le marié sont tout de gris, la mère et la mariée tout de rouge, le juge de rouge et de gris. L'image est structurée par une opposition des genres, par un récit où les hommes ont un mauvais rôle : de tous les personnages, seul le marié a le regard à l'horizontal et le sourire aux lèvres ; les parents baissent franchement les yeux, en signe de résignation. Le père touche de la dextre son sein, et a la main gauche crispée sur son bas-ventre. Parmi la vaisselle de table, un couteau est bien mis en évidence devant le marié. Le juge tend une coupe, mais le seul qui fait le geste de la recevoir est le marié. Tout se mue en une opposition des genres où la figure de l'homme subsume celles de l'époux, du juge et du père<sup>107</sup>, mais est entachée de leurs fautes respectives : viol, mauvais jugement, défaillance, dont la femme est victime. Dans une autre enluminure à peu près contemporaine<sup>108</sup>, les femmes ont complètement disparu du récit : le « grand personnage » tient la coupe sans la tendre, et est entouré par le père (tunique rouge soulignant son origine sociale, revêtu d'un surcot gris, marquant son affaiblissement ou sa faute) et le gendre (tunique rose pâle, marquant son infériorité sociale). Plus que jamais, la figure du juge

<sup>105</sup> C'est le geste du mari impuissant dans l'illustration de la cause 35, par exemple dans Fitz. Mus. 262, numérisée (voir n. 90).

<sup>106</sup> Amiens, Bibliothèque municipale, ms. 353, fol. 363.

<sup>107</sup> Ces trois figures renvoient en creux aux trois conditions de la femme : épouse, mineure et fille.

<sup>108</sup> Cambrai, BM, ms. 605, fol. 294.

est celle du pacificateur rétablissant l'harmonie entre les deux lignages, entre les hommes.

Dans un manuscrit flamand postérieur (vers 1334)<sup>109</sup>, le juge n'est déjà plus représenté, et le père est à demi-caché. Du repas de mariage, on passe au banquet, avec musicien. Les convives se répartissent en deux groupes symétriques : le groupe à la gauche du spectateur est celui du marié, qui tient dans la main droite un couteau proche du poisson, et dans la gauche une coupe qu'il ne tend pas à la mariée. Celle-ci touche de la main gauche le poisson, comme derrière elle sa mère ; les deux femmes ont la paume de la main droite sur leur sein, et le regard baissé. Le marié occupe, mieux que le centre de la table, celui de l'image ; ses pieds débordent du cadre, ce qui lui donne une éminence. Il est assis à la droite de la femme. L'image montre donc la prise de possession de la femme par l'homme, mais n'a pas encore exclu du récit l'acte criminel qui a précédé (viol ou rapt).

Signalons un dernier (et tardif) aspect significatif de l'iconographie du repas de mariage dans la Cause 36 : la présence de la « convive anorexique ». C'est à Danièle Alexandre-Bidon que revient le mérite d'avoir identifié dans les images de banquet de la fin du Moyen Âge un type d'une étonnante longévité : « assise, immobile, les yeux modestement baissés, les mains croisées dans son giron, elle n'ouvre pas la bouche – ni pour parler, ni pour manger. L'épousée, à son repas de mariage, se tient comme en marge du monde, en promesse, adressée à son futur époux, de ne pas consommer à l'excès les biens de la famille, en promesse de la modestie sexuelle également. » On retrouve la « convive anorexique » aussi bien aux noces d'Orphée qu'aux noces de Cana, dans un manuscrit de Jean de Berry ou une peinture de Jérôme Bosch. C'est le modèle de la « femme oublieuse d'elle-même » que propose cette représentation<sup>110</sup>. Dans notre corpus, deux images y renvoient : celle d'un manuscrit bolognais des années 1340, et surtout celle du beau manuscrit 1290 de la Bibliothèque Mazarine, réalisé sous Charles V (1364-80)<sup>111</sup>. Contrairement à ce que laisse entendre D. Alexandre-Bidon, ce type, loin de correspondre à une représentation médiévale de longue durée de la femme, est probablement une nouveauté. On peut même être tenté d'y

<sup>109</sup> Rome (Cité du Vatican), BAV, ms. Ross. Lat. 307, fol. 343.

<sup>110</sup> D. ALEXANDRE-BIDON, « La convive anorexique », *Clio*, 14, 2001, *Festins de femme*, p. 184.

<sup>111</sup> Paris, Bibliothèque mazarine, ms. 1290, fol. 390.

voir un effet décalé du tournant « misogyne » de la mi-XIII<sup>e</sup> siècle<sup>112</sup>. La diffusion du corpus aristotélien aboutissant à la réfutation de la thèse (galénique) du rôle d'un sperme féminin dans la procréation, l'orgasme et plus généralement le plaisir de la femme peuvent être dénigrés<sup>113</sup>; se développe alors, du point de vue philosophico-médical, une « nouvelle représentation de la femme »<sup>114</sup>, qui puise aussi à un imaginaire des règles et de la femme impure, du poison, de la génération monstrueuse... Danielle Jacquart et Claude Thomasset notent que « la synthèse et la diffusion de tous ces éléments semblent se mettre en place à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle »<sup>115</sup> et ajoutent qu'« il n'y pas de solution de continuité entre des croyances qualifiées de populaires et la pensée savante de l'époque »<sup>116</sup>. Dès lors, au XIV<sup>e</sup> siècle, de même que la mariée ne participe plus à la reproduction que par sa présence, elle ne fait plus qu'assister, passive, au repas imagé. Dans l'enluminure de la Mazarine, le juge a disparu, et a légué aux époux deux de ses caractères: la centralité à la femme, le chapeau (attribut de son pouvoir) à l'homme. Les parents ne sont plus d'un même côté de la table, mais encadrent les jeunes. Ils en sont même des avatars: la mère pose la main sur le coude de sa fille (pour la contraindre ou pour la soutenir?) et saisit le poisson – signe qu'elle est aussi du côté de la chasteté, comme si son voile, qui manifeste son indisponibilité pour l'amour, ne suffisait plus. Le père, derrière le marié, tient lui aussi une coupe à la main. La fille devient une mère, et le marié un père.

L'image juridique – cette spécificité médiévale<sup>117</sup> – a porté un discours varié sur un point précis de droit et d'anthropologie: le rapt. Tant par son existence que par sa capacité à la différenciation et au renouvellement, ce discours témoigne de la pleine participation de l'image « profane » à

---

<sup>112</sup> Sur l'antiféminisme dans la littérature de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, voir J.-C. PAYEN, « La crise du mariage à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle d'après la littérature française du temps », dans *Famille et parenté dans l'Occident médiéval*, Actes du colloque de Paris (6-8 juin 1974), Rome, 1977, p. 413-430.

<sup>113</sup> D. JACQUART et C. THOMASSET, *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*, Paris, 1985, p. 90-97.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>117</sup> JACOB, *Images...*, p. 175

l'émergence de « nouvelles paroles » au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>118</sup>. Cela invite à nuancer la thèse selon laquelle l'image non biblique, du moins jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle, ne serait qu'un « sous-produit » de l'imagerie religieuse<sup>119</sup>. L'existence de deux tendances dans l'iconographie du repas galant et de traitements différents du personnage de l'épousée dans l'illustration du repas de mariage confirme que le problème du consentement de la femme donne lieu à des réponses très différentes. S'il serait malheureusement hasardeux à ce jour de situer ces tendances, en l'absence d'une information systématique sur la provenance des manuscrits, l'antagonisme repéré semble bien relever en partie de l'opposition classique – mais aujourd'hui remise en question – entre la « morale des prêtres » et la « morale des guerriers ». A l'inverse, le fait que certaines images résistent au commentaire souligne les limites de l'interprétation systématique, en même temps qu'il témoigne sans doute de la complexité et des contradictions de la société médiévale sur les questions du rapt et du consentement de la femme au mariage.

---

<sup>118</sup> J.-C. SCHMITT et J. LE GOFF, « Au XIII<sup>e</sup> siècle : une parole nouvelle », dans J. DELUMEAU (dir.), *Histoire vécue du peuple chrétien*, t. I, Toulouse, 1979, p. 257-280.

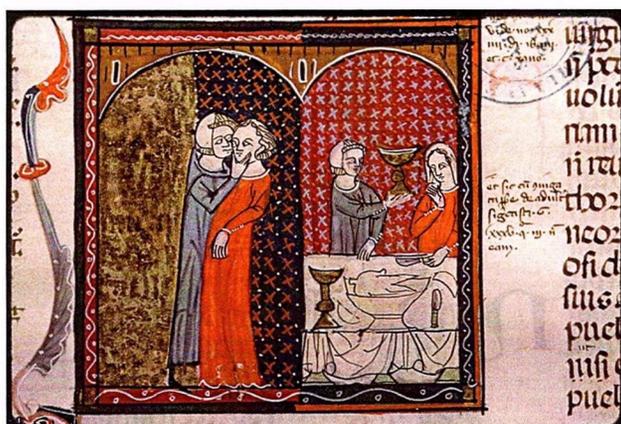
<sup>119</sup> H. BUCHTAL, *Historia Troiana: Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*, Londres, 1971, p.9 et H. TOUBERT, « Formes et fonctions de l'enluminure », dans *Histoire de l'édition française*, t. I, *Le livre conquérant*, Paris, 1983, p. 121.



Cambrai, BM, ms. 605, fol. 294b. — Cette image du repas de mariage fait la part belle au personnage central. Celui-ci, juge ou père, est valorisé par une tunique d'un rouge saturé (par écart avec le surcôt gris du jeune homme et la tunique pâle de la femme). Il tient la coupe, symbole du *dominium*, à la fois objet de rite nuptial et objet d'un rétablissement de la paix.



Avignon, BM, ms. 659, fol. 342. — Cette image du repas de séduction donne à voir l'exercice d'une violence du jeune homme sur la jeune femme. La couleur saturée du vêtement de la femme souligne sa supériorité sociale et morale et sur l'homme, qui tend dans un geste à deux mains la coupe. Le geste étrange de la servante (à droite de l'image) manifeste le désordre de la scène.



Amiens, BM, ms. 355, fol. 377. — Cette image du repas de séduction donne à voir l'exercice d'une violence du jeune homme sur la jeune femme. La couleur saturée du vêtement de la femme souligne sa supériorité sociale et morale et sur l'homme, qui tend la coupe. Dans la partie gauche de l'image, où un attouchement est représenté, le fond de l'image (c'est-à-dire la première partie de l'image, la plus noble, dans le sens de lecture de l'image médiévale) est – fait rare – divisé en deux, comme pour mieux souligner l'opposition entre les deux personnages.



Florence, Medicea Laurenzana, Edili 97, fol. 373. — La présence d'un musicien et du doublet alimentaire « char et poisson » indique qu'il s'agit ici d'un repas de mariage. Mais c'est la femme qui fait le geste du droit revendiqué (index pointé vers le haut) en même temps qu'elle accepte ou au contraire tend la coupe, et que le marié porte la main à un couteau que désigne du doigt le père (à droite de l'image). La victime du rapt a obtenu réparation.