

École
nationale
des
chartes

CAHIERS JEAN-MABILLON

**MARGES ET MARGINALIA,
DU MOYEN ÂGE À AUJOURD'HUI**

TRAVAUX ISSUS DE LA JOURNÉE D'ÉTUDE DES
JEUNES CHERCHEURS ENC-EPHE DU 16 JUIN 2016

Études réunies par Cécile Capot

Membre du campus Condorcet

65, rue de Richelieu
F-75002 Paris
T +33 (0)1 55 42 75 00
communication@
chartes.psl.eu

Bibliothèque
12, rue des Petits-Champs
F-75002 Paris
T + 33 (0)1 55 42 88 69
bibliotheque@chartes.psl.eu

www.chartes.psl.eu

Date de mise en ligne : 23 décembre 2020.

Ce volume est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons : attribution, pas d'utilisation commerciale, pas de modification.

Introduction. Depuis les marges – Emmanuelle Chapron	3
<i>La marge, un élément central ?</i>	
Des plafonds à drôlerie ? Analyse des plafonds peints médiévaux à la lumière des marges des manuscrits – Laura Ceccantini et Delphine Grenet	17
L'utilisation des marges dans les chroniques historiques : l'exemple de la <i>Grande Chronique de Normandie</i> * – Ismérie Triquet	36
L'Ancien Testament dans les marges : les cycles vétérotestamentaires dans les marges des livres d'heures de Jean Colombe (1470-1485) – Noémie Marijon	42
Bordures et marges des billets de la Banque de France (xix ^e -xx ^e siècles) : des supports pour quelles fonctions ? – Mathieu Bidaux	59
Les marges du Catalogue II de la bibliothèque de l'École française d'Extrême-Orient : une source pour un état des collections avant la décolonisation – Cécile Capot	78
<i>Étudier, enrichir et transmettre des savoirs en marges</i>	
Les inscriptions marginales, source d'informations sur la circulation des manuscrits médiévaux : le cas du manuscrit XXVIII de la bibliothèque du monastère de Vyšší Brod (République tchèque)* – Adrien Quéret-Podesta	96
« De tout et de rien » dans les marges du <i>Tournoiement Antecrist</i> de Huon de Mery (ms. Stockholm, Kungliga Biblioteket, Vu 22). Réflexions sur l'intérêt et l'enjeu des marges dans l'étude philologique d'un texte – Nicole Bergk-Pinto	101
Les Marges de la <i>Vie des Pères</i> , recueil de contes exemplaires du xiii ^e siècle* – Daniela Mariani	119
Les « écrits au verso » dans les manuscrits bouddhiques du Japon médiéval : forme et fonctions des « marges » dans l'œuvre du moine Monkan (1278-1357) – Gaétan Rappo	125
Les notes de lecture de M ^{gr} de Boisgelin dans les marges de l' <i>Esprit des lois</i> comme projet des réformes* – Ekaterina Martemyanova	155
Un travail dans les marges : la Sicile de François Sabatier (1818-1891) – Hélène Guérin	160
Conclusion – Ismérie Triquet	175

* Textes issus d'un poster.

Introduction

Depuis les marges

EMMANUELLE CHAPRON ◆

- *Passons au format, dit Vallette. On aurait peut-être dû commencer par là.*
– *M'est égal. – Je m'en f...*
– *Pardon, dit Aurier. Il faut de l'air, des marges, de belles marges. Il faut que le*
texte ait la possibilité de se mouvoir sur le papier.
(Jules Renard, Journal, 1889)

Dans la jolie formule que Jules Renard prête au poète Gabriel Aurier, l'un des fondateurs en 1889 du *Mercur de France*, la marge n'est pas un simple blanc destiné à protéger et à mettre en valeur le texte qu'il entoure. C'est la berge sur laquelle le texte pourrait déborder s'il sortait de ses colonnes, une respiration pour l'œil du lecteur – « il faut de l'air ». De la marge de manœuvre à la marge de sécurité, en passant par la marge bénéficiaire, nombreuses sont les locutions familières qui pointent la marge comme l'espace d'un *bougé*, un endroit accueillant et dynamique, un lieu où les choses ne sont pas encore écrites et où peut rebondir la pensée.

Cette perspective sur la marge explique la fortune du terme dans la recherche récente en sciences humaines et sociales. La marge n'y est plus considérée comme une périphérie subordonnée au centre, mais comme un espace original, doté de qualités propres. Depuis les années 1990, le syntagme « aux marges de » est ainsi devenu un élément assez courant des titres d'ouvrages en histoire, en sociologie ou en géographie, voire en littérature et en philosophie. Si le terme appartient depuis longtemps au vocabulaire de la géographie physique, la discipline géographique s'en est ressaisie pour critiquer le modèle centre/périphérie dominant dans les années 1980¹.

¹ Samuel Depraz, *La France des marges. Géographie des espaces « autres »*, Paris, 2017. Je remercie Christine Bénévent (École nationale des chartes) pour sa relecture et ses précieuses suggestions.

En géographie urbaine, les marges de la ville – bidonvilles, jungles, friches, squats ou ZAD – font l’objet d’un regain d’intérêt. En sociologie ou en histoire, la suggestivité de la métaphore spatiale permet de renouveler ce que l’on considérait autrefois comme des réalités « en marge » ou des « marginalités ». Elle invite à les aborder comme des fronts de compréhension du fonctionnement de nos sociétés passées et présentes et, plus particulièrement, des formes anciennes ou nouvelles d’exercice de la domination sociale, économique ou symbolique, comme celles qui se jouent aux limites de l’emploi salarié traditionnel ou des pratiques thérapeutiques légitimes².

Si les recherches présentées dans ce volume s’inscrivent dans une tradition plus ancienne d’étude des textes et des supports de la culture écrite, elles ne sont pas complètement étrangères à cette veine. Aux organisatrices de la journée d’étude du 16 juin 2016, qui représentait la première manifestation scientifique organisée en commun par les doctorantes et doctorants de l’École nationale des chartes et de l’École pratique des hautes études³, le thème de la marge est apparu comme le plus transversal à des recherches très diverses d’un point de vue disciplinaire, chronologique et thématique. Transversal, mais aussi réellement heuristique : dans son ensemble, le dossier témoigne des vertus du mouvement qui consiste à passer de l’annotation ou de l’ornementation marginale comme source et comme objet d’étude, au regard sur la marge comme entrée méthodologique pour repenser les formes de production et d’appropriation des matériaux écrits. Il s’agit aussi, ce faisant, de bousculer nos constructions disciplinaires et le type de recherches qu’elles s’assignent, de se placer sur les bords pour regarder le centre et de remettre dans la lumière des réalités occultées⁴.

2 Olivier Faure, *Aux marges de la médecine. Santé et souci de soi. France XIX^e siècle*, Aix-en-Provence, 2015. L’emploi à l’épreuve de ses marges, dossier de la *Revue française de socio-économie*, t. 17-2, 2016.

3 La journée d’étude, organisée par les doctorantes Cécile Capot (EPHE-EFEO-ENC) et Tiphaine-Cécile Foucher (ENC), s’intitulait « Marges et *marginalia* ». Elle a présenté onze communications et cinq posters de doctorants et jeunes docteurs. Ces jeunes chercheurs ont pour la plupart prolongé l’exercice scientifique en écrivant les articles réunis dans ce volume, dirigé par Cécile Capot.

4 Voir par exemple la démarche de Charlotte Guichard qui, en s’intéressant aux graffitis, fait retour sur les usages sociaux et la conception même de l’œuvre d’art (*Graffitis. Inscrire son nom à Rome, XVI^e-XIX^e siècle*, Paris, 2014).

La constitution du dossier elle-même témoigne de cette volonté de ne pas rester dans le cadre tranquille des partitions autorisées. De l'une à l'autre, les contributions obligent le lecteur à une grande mobilité et disponibilité d'esprit. Certes, la culture écrite domine le dossier, mais le lecteur y découvrira aussi des histoires de plafonds peints médiévaux, dont on se demandera s'ils peuvent être envisagés comme les marges des murs qu'ils recouvrent. Évidemment, à l'intérieur de la culture écrite, les *codices* manuscrits et les ouvrages imprimés se taillent la part du lion, mais il est aussi question de billets de banque, étudiés comme des objets inscrits. Si l'époque médiévale et, secondairement, la période contemporaine sont les mieux représentées, moyennant un rapide passage par le XVIII^e siècle de Montesquieu, l'étude des *marginalia* ouvre sur des jointures temporelles originales, lorsqu'un lecteur de la Renaissance annote un poème des années 1235 sur un manuscrit de la toute fin du XV^e siècle. Les échelles d'analyse varient du manuscrit unique à la bibliothèque entière, en passant par le corpus d'auteur ou des exemplaires d'une même œuvre. Enfin, l'écart japonais permet de conjurer l'eurocentrisme en suggérant de passionnantes comparaisons entre les cultures graphiques de ces deux aires géographiques. Aux articles issus des communications présentées lors de la journée d'étude par un certain nombre de doctorants et jeunes docteurs, s'ajoutent des articles plus brefs, destinés à éclairer les posters produits par d'autres participants à cette manifestation.

1. L'espace de la marge

Cette diversité d'objets n'efface pas une réelle unité dans le traitement de la question, qui se manifeste par trois grands ensembles de réflexions, dont le premier concerne l'espace de la marge. Les contributions invitent en effet à réfléchir à la « fabrique de la marge » sans la penser uniquement, par défaut, comme ce qui n'est pas occupé par le texte ou comme un résidu coincé aux frontières physiques du support.

L'usage du mot marge, du latin *margo (-inis)* qui signifie limite, bordure, frontière, s'est répandu avec la propagation de l'écrit, à

l'époque de l'intensification et de la diversification de la production écrite qui touche tout l'Occident latin aux XII^e et XIII^e siècles⁵. La contribution de Gaétan Rappo rappelle opportunément, *a contrario*, combien l'habitude de la marge est fille de la culture du *codex* et de la pratique de la réglure qui délimite les espaces à écrire et ceux qui devront rester vierges. Sur les rouleaux qui nous ont transmis l'œuvre du moine japonais Monkan, dans la deuxième moitié du XIV^e siècle, c'est le verso des feuillets qui joue le rôle de marge, alors que l'écriture occupe l'essentiel de l'espace disponible au recto. La différence objective de qualité entre les deux faces contribue à la hiérarchisation des écritures, tout comme le fait la réglure : le verso est un espace secondaire, réservé aux commentaires ou aux annotations qui n'ont pas la même dignité que le texte principal.

Dans le monde du *codex* occidental, la présence d'une marge ne signifie pas pour autant l'existence d'un espace inscriptible. Certains enlumineurs de la fin du Moyen Âge manifestent une sorte d'« horreur du vide » qui les pousse à occuper l'intégralité de l'espace marginal, à l'instar de Jean Colombe dont Noémie Marijon étudie l'œuvre picturale à travers deux livres d'Heures. À la Renaissance, la page des Bibles glosées est pleine et compacte, comme l'est encore celle du dictionnaire de Bayle au début du XVIII^e siècle⁶. Face à ces marges comblées, les lecteurs n'ont parfois d'autre solution que d'interfolier leurs exemplaires pour reconstituer un espace à eux. Ainsi la genèse de la page comme unité matérielle et intellectuelle s'est-elle longtemps faite en tirant la marge à soi. Mais à partir du XVII^e siècle, les blancs latéraux regagnent du terrain : les auteurs réclament de « belles marges » pour leurs ouvrages, en même temps que l'alinéa pénètre les textes, que les caractères typographiques s'affinent, que les pages de faux titre et de garde se généralisent. Même si le coût du papier limite parfois ces velléités, « aucun doute », pour reprendre la célèbre

5 Sur le versant des écritures pragmatiques, Paul Bertrand, *Les écritures ordinaires : sociologie d'un temps de révolution documentaire (entre royaume de France et Empire, 1250-1350)*, Paris, 2015.

6 Anthony Grafton, *Les origines tragiques de l'érudition : une histoire de la note en bas de page*, traduit de l'anglais par Pierre Antoine Fabre, Paris, 1998 et *La page : de l'Antiquité à l'ère du numérique (histoire, usages, esthétiques)*, Paris, 2015.

formule de Roger Laufer, « le blanc gagne sur le noir »⁷. Ces considérations esthétiques se combinent à des habitudes d'annotation fortement ancrées dans les milieux scolaires, savants et administratifs. Les lecteurs apprécient les marges généreuses qu'ils peuvent annoter à loisir. C'est à cette époque que Furetière définit le terme, dans le *Dictionnaire universel* (1690), comme un « blanc qu'on laisse à chaque côté d'une page écrite, ou imprimée, pour mettre quelques notes ou apostilles »⁸. Il faut sortir du domaine du livre pour apprécier toute l'étendue de ces « cultures de la marge » qui conduisent officiers et lettrés à aménager eux-mêmes de larges marges sur leurs papiers de travail, en pliant le feuillet en deux zones plus ou moins égales. Dans cette disposition dite « à mi-marge », la colonne de droite est souvent réservée à la rédaction des mémoires administratifs et savants, tandis que celle de gauche accueille les ajouts et les corrections⁹.

Au XIX^e siècle, l'industrialisation de la production imprimée contribue à la formalisation de l'espace de la marge. Les typographes travaillent alors à la dimension esthétique de la marge : les rapports géométriques inspirés de la tradition grecque du nombre d'or cèdent la place à différentes modélisations qui reposent presque toutes sur une différence harmonieuse entre le grand fond et le blanc de pied d'une part, le petit fond et le blanc de tête d'autre part¹⁰. La normalisation des marges va de pair avec le disciplinement de leur usage. Dans les cahiers d'écolier dont le brevet est déposé par Jean-Alexandre Seyès en 1892 – cousins de ce cahier qui sert à tenir le

7 Roger Laufer, « Les espaces du livre », dans *Histoire de l'édition française*, dir. Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Paris, 1984 ; rééd. Paris, 1990, t. II, p. 156-172. Voir aussi Henri-Jean Martin, *La naissance du livre moderne. Mise en page et mise en texte du livre français (XIV^e-XVII^e siècle)*, Paris, 2000.

8 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...*, La Haye, 1690, n.p.

9 Cette pratique s'observe dans les documents de gestion depuis le XIII^e siècle (P. Bertrand, *Les écritures ordinaires...*, p. 159). Pour les milieux savants, voir Claire Bustarret, « De l'écritoire au laboratoire. Le papier comme instrument de travail au XVIII^e siècle », dans *Écriture épistolaire et production des savoirs au XVIII^e siècle. Les réseaux de Jean-François Séguier*, éd. Emmanuelle Chapron et François Pugnière, Paris, 2019, p. 23-46, à la p. 29.

10 Massin, « Marge », dans *Dictionnaire encyclopédique du livre*, éd. Pascal Fouché, Daniel Péchoin et Philippe Schuwer, Paris, 2005, t. II, p. 883-884.

catalogue de la bibliothèque de l'École française d'Extrême-Orient étudié par Cécile Capot – la marge est matérialisée par une ligne verticale rouge à gauche de la page. C'est le territoire de l'enseignant, dans lequel l'élève ne peut pénétrer que pour corriger ses erreurs (avec un stylo bille vert après les années cinquante). Mais dans les années vingt, cette marge normalisée est souvent élargie de quelques carreaux par un trait vertical tracé à la main, de manière à laisser plus d'espace à l'enseignant¹¹.

II. L'occupation des marges

Comme le montre ce dernier exemple, la marge ne se définit pas uniquement par les limites physiques qui lui sont assignées. C'est un espace indéfini, dont l'usage et les frontières sont négociés par les différents acteurs qui interviennent sur le livre – copiste, enlumineur, typographe, lecteur. Le second ensemble de questions concerne ainsi les formes d'occupation de la marge.

À rebours d'une représentation ancillaire de la marge, plusieurs contributions affirment d'abord la possibilité d'un territoire « autre », autonome, organisé selon ses règles propres, non réductible au sens du texte qu'elle entoure, suivant en cela la forte proposition méthodologique de Jean Wirth au sujet des marges à drôleries des manuscrits gothiques¹². En admettant que l'on puisse considérer le plafond peint des demeures médiévales comme une marge des murs de la pièce, on peut constater que les motifs présents sur le premier n'ont pas de rapport évident avec l'ornementation des seconds (Laura Ceccantini et Delphine Grenet). Dans les livres d'Heures décorés dans l'atelier de Jean Colombe à la fin du xv^e siècle, les miniatures situées dans les marges latérales ou inférieures du manuscrit ne renvoient pas directement aux prières ou aux extraits bibliques. Pourtant, comme le remarque justement Noémie Marijon, la juxtaposition des images

11 Brigitte Dancel, « Le cahier d'élève : approche historique », dans *Repères. Recherches en didactique du français langue maternelle*, t. 22, 2000, p. 121-134, à la p. 131.

12 Jean Wirth, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, avec la collaboration d'Isabelle Engammarre, Paris, 2008.

principales et du cycle vétérotestamentaire des marges produit des « rebonds iconographiques », des rencontres qui, pour fortuites qu'elles sont, peuvent créer des effets de sens pour le lecteur. Le cas de la *Grande chronique de Normandie* étudié par Ismérie Triquet est parfaitement représentatif de cette dynamique interprétative. Alors que le texte, rédigé à la fin du xiv^e siècle, exalte la puissance du monde anglo-normand, les enluminures du manuscrit réalisé vers 1460 pour les échevins de Rouen réintroduisent une subtile déclaration de fidélité à la monarchie française, par le choix et la hiérarchie des blasons figurant dans les marges.

Plus souvent, la marge apparaît sans ambiguïté comme un espace de réponse aux propos du texte. Plusieurs contributions s'inscrivent dans une tradition d'études désormais solidement ancrée, celle de l'étude des *marginalia*, qui s'est développée en Angleterre depuis une quarantaine d'années autour de l'édition des notes marginales du poète et critique Samuel Coleridge, en Italie dans les milieux philologiques, puis plus récemment en France¹³. L'attention portée aux notes marginales a permis de sortir l'histoire de la lecture d'une double aporie : d'une part celle qui postulait, à travers l'étude des bibliothèques, que les individus lisaient les livres qu'ils possédaient, sans que l'on puisse documenter la manière dont ils les lisaient ; d'autre part celle qui confondait les compétences des lecteurs avec la représentation que les imprimeurs-libraires s'en faisaient et qu'ils traduisaient en dispositifs typographiques particuliers. Si elle est un signe non équivoque de lecture, la note marginale reste un indice qu'il faut interpréter avec prudence. Elle atteste d'une modalité particulière de l'appropriation des textes, médiatisée par un geste d'écriture dans lequel l'individu décline à son usage des pratiques profondément normées, fruit de socialisations passées et présentes (celles du *scriptorium*, des collèges d'Ancien Régime, du monde savant, etc.) qui énoncent la bonne manière de « lire plume à la main ». Témoignant de la capitalisation des réflexions sur la question, les contributions

¹³ Voir la synthèse désormais classique d'Heather J. Jackson, une des éditrices des notes de Coleridge, *Marginalia : Readers Writing in Books*, New Haven, Londres, 2001. Emmanuelle Chapron, « Lire plume à la main. Lire et écrire à l'époque moderne à travers les ouvrages annotés du fonds ancien du Centre culturel irlandais de Paris », dans *Revue française d'histoire du livre*, t. 131, 2010, p. 45-68.

avancent avec toutes les précautions méthodologiques requises, en faisant bon usage des outils de la philologie, de la paléographie et de la codicologie pour faire l'inventaire des mains, proposer une datation des interventions, dresser une typologie des annotations (muettes ou discursives) et des fonctions de la note (signaler, préciser, corriger, commenter, etc.).

Deux pistes de travail émergent. Avec la première, l'étude des notes marginales permet de faire émerger des « communautés interprétatives », c'est-à-dire de mettre au jour un ensemble de pratiques de lecture et de normes d'interprétation partagées par un groupe¹⁴. Depuis plus de vingt ans, les travaux pionniers de Jean-Marc Chatelain, d'Ann Moss et d'Ann Blair ont permis de reconstituer les manières de travailler des milieux humanistes, pour lesquels annotations marginales et recueils de lieux communs constituent des outils d'organisation des fruits de la lecture¹⁵. Les recherches rassemblées ici fournissent des aperçus convaincants sur des corpus plus restreints. Au XIII^e siècle, les *marginalia* des lecteurs de la *Vie des pères* semblent indiquer qu'ils lisaient ce recueil de contes exemplaires d'une manière conforme aux visées moralisatrices de l'auteur (Daniela Mariani). Tout au moins la mise en évidence des sentences morales par des accolades, des manchettes ou quelques mots de commentaire, montre-t-elle que les lecteurs avaient assimilé les règles d'une lecture faite plume à la main pour faciliter l'incorporation des leçons du texte, même si l'absence d'annotations dans les parties narratives ne signifie pas qu'ils n'en avaient pas goûté le plaisir de la lecture. Cette congruence entre les *marginalia* et les visées didactiques du recueil n'empêche pas que les lecteurs aient pu exprimer, de manière marginale (dans les deux sens du terme), un certain esprit critique, assez clairement manifesté dans l'annotation anticléricale « un jour fut / or est autre » portée par un

¹⁴ Sur la notion proposée par Stanley Fish en 1976 et sur les critiques auxquelles elle a donné lieu, voir Valérie Madgelaine-Andrianjafitrimo et Bernard Idelson, « Communauté interprétative », dans *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, en ligne : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/communaute-interpretative>.

¹⁵ *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, t. 2 : *Le livre annoté*, éd. Jean-Marc Chatelain, 1999. Ann Moss, *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford, 1996. Ann Blair, *Too Much to Know : Managing Scholarly Information before the Modern Age*, New Haven, 2010.

lecteur du xv^e siècle à propos des clercs reversant le produit de leurs dîmes à l'aumône des pauvres. Un autre exemple de ces communautés interprétatives est fourni par les notes portées au verso des manuscrits bouddhiques du moine Monkan. Si elles ne semblent pas différer beaucoup, dans leur nature, de leurs équivalents occidentaux, Gaétan Rappo souligne le rôle de ces inscriptions dans la structuration des lignées spirituelles qui constituent des sous-branches au sein des grandes écoles bouddhiques. Une partie des écrits au verso sont en effet produits au cours du processus long et complexe de l'initiation des disciples et permettent à ces derniers de se revendiquer de l'autorité d'un maître.

Dans la deuxième piste tracée par les contributions, les marges se présentent comme un espace de travail. La note n'y marque plus simplement l'adhésion ou le rejet du lecteur aux propos de l'auteur, mais se projette vers un autre texte en devenir, ce que Pierre-Marc de Biasi appelle la « vectorialité » de la note de travail¹⁶. Le récent ouvrage consacré par Gillian Pink aux *marginalia* de Voltaire a encore montré l'immense richesse des perspectives ouvertes par les annotations en général – du jeu avec la règle dans l'expression écrite des expériences de lecture, à la réfraction dans les marges de tout l'environnement matériel du lecteur et des conditions physiques de sa lecture – et par les annotations d'auteurs en particulier, qui posent la question de l'inscription des *marginalia* dans une généalogie de l'œuvre à venir¹⁷. Trois études de cas contribuent à cette réflexion. Un manuscrit annoté du *Tournoiement Antechrist* de Huon de Mery, étudié par Nicole Bergk Pinto, révèle les manières de travailler de l'humaniste Claude Fauchet, dont on a aussi conservé des carnets de notes. Les *marginalia* donnent à voir la façon dont l'humaniste, proche du cercle de la Pléiade et auteur d'un *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise* publié en 1581, relève les anciens mots français disparus qui pourraient venir enrichir la langue de son temps. L'étude proposée par Ekaterina Martemyanova nous conduit dans la seconde moitié du xviii^e siècle. À une date indéterminée, l'archevêque d'Aix Jean Raymond de Boisgelin de Cucé

¹⁶ Pierre-Marc de Biasi, « La notion de "carnet de travail" : le cas de Flaubert », dans *Carnets d'écrivains*, éd. Louis Hay, Paris, 1990, p. 23-56.

¹⁷ Gillian Pink, *Voltaire à l'ouvrage*, Paris, 2018.

a fait interfolier son exemplaire du traité *De l'esprit des lois* de Montesquieu (Londres, 1767)¹⁸. Dans un tête-à-tête dense et étroit avec le texte imprimé, le prélat éclairé y formule ses observations sur l'organisation administrative des provinces et la nature du pouvoir souverain, à la rencontre de ses réflexions théoriques et de sa pratique d'administrateur – depuis son accession au siège aixois, en 1771, il préside l'Assemblée générale des communautés de Provence où il se signale par ses initiatives en matière de philanthropie et d'aménagement du territoire¹⁹. On s'éloigne ici des *marginalia* pour assister au déploiement d'une œuvre à part entière, abritée entre les pages de l'ouvrage imprimé.

Enfin, ce n'est pas des plis d'un livre unique, mais des marges de toute une bibliothèque, qu'Hélène Sabatier fait surgir l'œuvre non publiée du critique d'art François Sabatier (1818-1891) sur l'histoire de la Sicile. Cette collection de plus de six mille volumes léguée à la ville de Montpellier se prête au moins à trois niveaux d'analyse²⁰. D'abord, l'étude des dédicaces et des marques d'hommage permet de tracer les contours d'une petite communauté internationale de chercheurs occupés à l'écriture d'une histoire de l'art de la Sicile, et de réévaluer la place non secondaire qu'y occupe Sabatier. Les *marginalia* témoignent ensuite du travail de l'historien de l'art et de l'usage qu'il fait de sa bibliothèque : les sources littéraires y sont confrontées aux observations de terrain, consignées sous forme de croquis et de plans dans les marges ; les notes prises pour préparer le voyage sont complétées au retour. Enfin, alors que les savants de la péninsule tentent de faire émerger une histoire « nationale » en se passant de leurs homologues étrangers, c'est dans les marges de ses ouvrages que Sabatier revendique la paternité de ses importantes découvertes (le relevé de la cité élyme d'Entella, l'attribution aux Normands du

¹⁸ L'ouvrage, conservé parmi les imprimés de la BNF (<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb324622327>), a été numérisé et est consultable sur Gallica.

¹⁹ François-Xavier Emmanuelli, « L'administration provinciale des États en Provence (xvi^e-xviii^e siècle). Bilan provisoire », dans *Provence historique*, t. 239, 2010, p. 23-42.

²⁰ D'une manière comparable au travail réalisé par Jean-François Bert sur la bibliothèque de Marcel Mauss dans *L'Atelier de Marcel Mauss. Un anthropologue paradoxal*, Paris, 2012. Voir aussi le numéro *Bibliothèques et sciences sociales* de la revue *Les Études sociales*, t. 166-2, 2017.

palais palermitain de la Zisa, la découverte des vases de Mazara), en un geste de réassurance pour lui-même et pour la postérité. Cet « *amico mio* » négligemment évoqué par son gendre Michele Amari dans sa *Storia dei Musulmani in Sicilia* (1854-1872), c'est bien « moi. v[oir] mes notes et croquis ».

III. La revanche des marges

Cette idée d'une « revanche des marges » affleure tout au long du volume et constitue la dernière ligne forte de l'ensemble. L'idée peut à nouveau s'entendre de plusieurs manières. Dans un livre aussi stimulant que critiqué, qui sert de point de départ à la réflexion de Laura Ceccantini et Delphine Grenet, l'historien d'art Michael Camille avait proposé de rassembler sous le terme de « marge » tous les supports figurés partageant certaines caractéristiques topographiques et iconographiques, notamment leur liberté de ton. Des singeries des manuscrits de la fin du Moyen Âge aux gargouilles des édifices religieux, des miséricordes des stalles aux plafonds peints, la marge est un espace de jeu dont la portée subversive, ou du moins de mise à l'épreuve de la norme, reste délicate à appréhender²¹.

De manière plus évidente, la marge est toujours un espace de saillance. Les annotations et ornements latéraux sautent aux yeux mieux que ne le fait le texte. Cette propriété de la marge peut être mise au service du texte et accroître l'efficacité de sa manipulation : c'est le cas des *marginalia* imprimés, qui font ressortir les articulations et les principaux arguments du texte. Le catalogue de la bibliothèque de l'École française d'Extrême-Orient fournit un exemple similaire. Comme le souligne Cécile Capot, les informations disposées dans la marge du catalogue sont celles qui comptent le plus pour un usage immédiat de la bibliothèque : cote, lieu de rangement, état manquant ou incomplet, prêt ou restitution de l'exemplaire. Leur positionnement permet d'attirer l'œil du lecteur, mais aussi de garantir leur actualité. De fait, ce sont aussi des informations flottantes, écrites au crayon pour pouvoir être modifiées sans toucher au noyau

²¹ Michael Camille, *Images dans les marges : aux limites de l'art médiéval*, Paris, 1997.

dur de la notice bibliographique. Cette complémentarité est également illustrée par la contribution de Mathieu Bidaux sur les billets de banque, dont la marge blanche n'a disparu qu'avec le passage à la monnaie unique. Si la marge avait pour fonction première de limiter le taux de billets défectueux après le passage de la presse à rogner, les bordures et les marges des billets de banque ont aussi été le support des différentes technologies qui garantissaient la sécurité des transactions durant toute la première moitié du XIX^e siècle. Ce n'est que dans la deuxième moitié du siècle, avec la mise en place du filigrane et la concentration des informations importantes au centre de la vignette, que bordures et marges sont devenues des éléments plus simplement décoratifs.

Mais la saillance de la marge joue parfois *contre* le texte. « Quelque discrets, quelque raisonnables, quelque approbateurs qu'ils se veuillent, les *marginalia* crient toujours plus fort que le *textus* », écrit ainsi Gillian Pink à propos de Voltaire²². Ce privilège n'est pas le seul fait de la main du lecteur, qu'il soit bienveillant ou hostile aux propos de l'auteur. Dans bien des secteurs de l'activité humaine, ce qui est porté en marge l'emporte en autorité sur le texte central. Dans le monde marchand, explique le *Dictionnaire de commerce* de Jacques Savary des Brûlons (1723), les apostilles portées par un arbitre en marge d'un mémoire ou d'un compte litigieux sont considérées « comme autant de sentences arbitrales »²³. L'image de la conversation muette que l'on emploie parfois à propos des *marginalia* est ainsi bien inadaptée : les marges manuscrites ont toujours le dernier mot. Anonymisé par son gendre, François Sabatier réaffirme la paternité de ses découvertes dans ses annotations marginales.

Un autre type de revanche mérite d'être signalé, à l'heure d'une valorisation accrue du patrimoine écrit²⁴. Il arrive désormais souvent qu'un objet ne vaille plus que pour ses marges, ou surtout pour ses marges. Les livres d'Heures signalés pour la beauté de leurs

²² G. Pink, *Voltaire à l'ouvrage...*

²³ Jacques Savary des Brûlons, *Dictionnaire universel de commerce*, Paris, 1723, p. 114, article « Apostille ».

²⁴ *La fabrique du patrimoine écrit. Objets, acteurs, usages sociaux*, dir. Fabienne Henryot, Lyon, 2019.

enluminures ou les ouvrages portant les annotations de personnages célèbres manifestent ce renversement des valeurs, du centre vers la marge et la richesse des appropriations individuelles d'objets partagés. C'est à approcher toutes ces dynamiques que nous convie ce dense petit volume.

EMMANUELLE CHAPRON

Aix Marseille Université, CNRS,
TELEMME, Aix-en-Provence

LA MARGE, UN ÉLÉMENT CENTRAL ? ♦

Des plafonds à drôleries ?

Analyse des plafonds peints médiévaux à la lumière des marges des manuscrits

LAURA CECCANTINI ◆
DELPHINE GRENET

I. Un objet marginal en histoire de l'art : les plafonds peints

Les recherches menées sur l'habitat civil médiéval en France font le constat univoque d'une diffusion sans précédent du décor tant dans les palais et résidences aristocratiques que dans les demeures urbaines dès le XIII^e siècle¹. Si leur étude est tributaire des aléas de la conservation des sources écrites comme des œuvres, il est aujourd'hui clair que ce phénomène s'accélère tout particulièrement dans la seconde moitié du XV^e siècle, développement qui doit être rapproché de l'émergence de nouvelles élites urbaines².

Les plafonds des demeures médiévales comptent, au même titre que les murs ou les façades, comme des supports privilégiés de leur

-
- 1 Pierre Garrigou Grandchamp, *Demeures médiévales. Cœur de la cité*, Paris, 1996 ; rééd. Paris, 2008, p. 94-95 ; Térance Le Deschault de Monredon, *Le décor peint de la maison médiévale. Orner pour signifier en France avant 1350*, Paris, 2015.
 - 2 Sur ces questions, nous renvoyons le lecteur à l'étude la plus récente sur le sujet : Cécile Bulté, *Images dans la ville. Décor monumental et identité urbaine en France à la fin du Moyen Âge*, thèse de doctorat, histoire de l'art, sous la direction de Fabienne Joubert, Paris-IV, 2012, 2 t.



Fig. 1 | Détail de la modélisation du plafond à caissons, début xvi^e siècle, Lagrasse, maison rue Foy. © 2014, L. Ceccantini / J. Roure / Commune de Lagrasse.

décor³. À ce jour, la mise en peinture des plafonds apparaît comme une pratique décorative caractéristique de l'arc méditerranéen (du Frioul à l'Aragon⁴), bien que touchant des régions plus septentrionales telles que le Nord-Est de la France (Metz, Strasbourg⁵, etc.) et les pays germaniques. Sur les charpentes méridionales, objet de notre étude, le décor figuré se concentre sur les cloisoirs, planchettes de bois insérées verticalement dans l'espace vacant entre les solives. La peinture ne se limite pas à ces éléments : des motifs ornementaux (géométriques comme végétaux) couvrent parfois également la surface des poutres comme des pièces secondaires telles que les couvre-joints ou les sous-faces des lattes de plancher (fig. 1).

3 Par souci de simplicité et de compréhension générale, nous utiliserons le terme de « plafond » pour parler des structures étudiées, bien que celui-ci ne soit pas strictement applicable. En effet, la notion de plafond renvoie à une surface plane tandis que notre objet d'étude est en réalité un assemblage de pièces de bois, principalement poutres et solives, éléments constitutifs des charpentes de plancher.

4 Les 9, 10 et 11 octobre 2015 se sont tenues les 8^{es} rencontres RCPPM (Recherche sur les charpentes et plafonds peints médiévaux) sous la forme d'un colloque international : *De l'Aragon au Frioul. Esquisse d'une géographie des plafonds peints médiévaux*, éd. M. Bourin, M. Pérez-Simon, G. Puchal, Paris, 2021 [en ligne].

5 Nathalie Drion-Pascarel, *Le décor des demeures de l'élite urbaine à la fin du Moyen Âge. Les plafonds peints de Metz (xiii^e-xv^e siècles)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Philippe Lorentz, Sorbonne Université, 2018.

L'historiographie relative à ces décors peints révèle la « marginalité » de ce corpus en histoire de l'art, terme qui s'entend ici dans son acception négative, soit la valeur secondaire accordée à ces œuvres. Elles constituent pourtant à la fois un objet historique riche d'informations mais également une facette de l'activité des peintres médiévaux. Quelques études notables de la seconde moitié du ^{xix}^e siècle, présentées dans le cadre de sociétés savantes par Léon Alègre⁶, Hervé Revoil⁷ et Louis Bruguier-Roure⁸, manifestent un intérêt précoce pour ce patrimoine. Il faut toutefois attendre 1977 et la thèse de Jacques Peyron pour qu'une première tentative de méthodologie soit appliquée⁹. Les études suivantes, à commencer par la thèse soutenue par Marie-Laure Fronton-Wessel en 2000¹⁰, reprennent le parti d'un cadre régional, approche permettant d'appréhender au mieux la production de ces œuvres dans leur contexte de création. Seul le corpus dressé la même année par Christian de Mérindol offre une synthèse nationale sur les décors peints armoriés, englobant aussi bien les plafonds que les murs¹¹. La création en 2008 de l'Association internationale de recherche sur les charpentes et plafonds peints médiévaux (RCPPM) a permis un développement sans précédent des recherches sur ce médium, qui s'étend aujourd'hui à l'Europe occidentale. Les

6 Alain Girard, « Préface », dans *Plafonds peints médiévaux en Languedoc. Actes du colloque de Capestang*, Narbonne, Lagrasse, 21-23 février 2008, dir. Philippe Bernardi et Monique Bourin, Perpignan, 2009, p. 7-13, aux p. 10-11.

7 Hervé Revoil, « Rapport sur une peinture du château de Capestang (Hérault) », dans *Revue des sociétés savantes des départements*, 3^e s., t. 4, 1864, p. 374-376.

8 Louis Bruguier-Roure, « Plafonds peints du ^{xv}^e siècle », dans *Bulletin monumental*, 1873, p. 570-589 ; id., « Les plafonds peints du ^{xv}^e siècle dans la vallée du Rhône », dans *Congrès archéologique de France. Montbrison. LII^e session. 1885*, Paris, 1886, p. 309-352.

9 Jacques Peyron, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*, thèse de doctorat, histoire de l'art et archéologie, sous la direction de Jacques Bousquet, université Paul-Valéry-Montpellier-III, 1977, 3 t.

10 Marie-Laure Fronton-Wessel, *Plafonds et charpentes ornés en Bas-Languedoc (diocèse de Narbonne et de Carcassonne)*, thèse de doctorat, histoire de l'art, sous la direction de Michèle Pradalier-Schlumberger, université de Toulouse le Mirail, 2000, 3 t.

11 Christian de Mérindol, *La maison des Chevaliers de Pont-Saint-Espirit*, t. II : *Les décors peints. Corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen Âge en France*, Nîmes, 2000.

études menées depuis ont mis en lumière l'importance de ce patrimoine, apportant une quantité insoupçonnée d'images nouvelles¹².

Si l'on sort du champ des recherches spécialisées sur le sujet, il est important de noter que les travaux menés depuis la fin des années 1980 sur l'habitat médiéval n'omettent pas d'évoquer l'existence de ces décors¹³. À l'inverse, les synthèses sur la peinture française de cette période soulignent leur absence des recherches académiques en histoire de l'art, empêchant ainsi leur rapprochement avec d'autres supports peints. Seul l'ouvrage publié en 1913 par Jean Guiffrey et Pierre Marcel compte des closoirs parmi son corpus, sans pour autant préciser la destination exacte de ces « panneaux décoratifs »¹⁴. Les plafonds peints sont par ailleurs exclus du catalogue *L'École d'Avignon*, ouvrage de référence sur la peinture provençale, malgré leur importance numérique dans la région¹⁵. Si l'on se concentre sur les ouvrages dédiés à la production artistique du xv^e siècle, période marquée par une importante diffusion de ces œuvres dans l'habitat civil, force est de constater que les plafonds peints n'y sont pas intégrés. Leur absence d'ouvrages clés, comme *Art et société en France au xv^e siècle* dirigé par Christiane Prigent¹⁶,

¹² *Plafonds peints médiévaux en Languedoc... ; Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne*, dir. Philippe Bernardi et Jean-Bernard Mathon, Capestang, 2011 ; *Images oubliées du Moyen Âge. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon*, dir. Monique Bourin, Montpellier, 2011 ; rééd. Montpellier, 2014 ; *Plafonds peints de Narbonne*, dir. Monique Bourin et Georges Puchal, Montpellier, 2016 ; *Images de soi dans l'univers domestique. XIII^e-XV^e siècle*, dir. Gil Bartholeyns, Monique Bourin et Pierre-Olivier Dittmar, Rennes, 2018.

¹³ Pour n'en citer que quelques exemples, nous renvoyons le lecteur à deux textes de Marie-Claude Léonelli sur le sujet : Marie-Claude Léonelli, « Le décor de la maison », dans *Cent maisons médiévales en France (du XII^e au milieu du XVI^e siècle). Un corpus et une esquisse*, dir. Yves Esquieu et Jean-Marie Pesez, Paris, 1998, p. 127-134 ; ead., « Le décor peint de la maison », dans *Mémoires de la société archéologique du Midi de la France. La maison au Moyen Âge dans le midi de la France. Actes des journées d'étude de Toulouse, 19-20 mai 2001*, hors-série, 2002, p. 265-270.

¹⁴ Jean Guiffrey et Pierre Marcel, *La peinture française. Les primitifs*, Paris, 1913, p. 16-17, pl. 50.

¹⁵ Michel Laclotte et Dominique Thiébaud, *L'École d'Avignon*, Paris, 1983, p. 131.

¹⁶ *Art et société en France au xv^e siècle*, dir. Christiane Prigent, Paris, 1999.

ou encore le catalogue de l'exposition *France 1500*¹⁷, nous apparaît révélatrice.

Les raisons de cette défaveur à l'égard d'un patrimoine d'une extrême richesse ne manquent pas. Si la vocation structurelle des charpentes favorisa leur sauvegarde, comparée à la fragilité des décors muraux, les changements de goût entraînèrent leur dissimulation sous des badigeons ou des faux-plafonds à l'époque moderne. L'évolution du parcellaire due aux diverses transformations du tissu urbain tout comme les ravalements de façades, classiques et de type haussmannien, jouèrent également un rôle important dans l'oubli de l'état médiéval du bâti. Les multiples redécouvertes fortuites et les destructions inconséquentes de ce patrimoine, principalement lors de travaux de rénovation, le montrent bien.

De plus, leur présence au sein de demeures généralement privées, entraînant un accès limité, a renforcé la méconnaissance de ces œuvres. Pour citer Pierre-Olivier Dittmar, « cette absence de visibilité et d'accès public empêchait d'en faire des lieux de mémoire d'une identité collective »¹⁸. À cela s'ajoute la défaveur qui touche les objets immobiliers, contrairement aux objets mobiliers qui ont bénéficié d'un phénomène de patrimonialisation par leur entrée au sein des musées.

Si ce manque de visibilité explique en partie leur absence du champ académique, les figures peintes sur les plafonds sont elles-mêmes en cause, notamment leur facture. En effet, ce qui relève de leur efficacité visuelle, pour des panneaux destinés à être visibles à plusieurs mètres du sol, fut généralement considéré comme un traitement médiocre, exécuté par des peintres de second ordre¹⁹. Enfin, la présence de figures majoritairement profanes, s'inscrivant dans le

¹⁷ *France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance*, dir. Geneviève Bresc-Bautier, Thierry Crépin-Leblond et Élisabeth Taburet-Delahaye, Paris, 2010 (catalogue de l'exposition éponyme présentée aux Galeries nationales, Grand Palais, 6 octobre 2010-10 janvier 2011).

¹⁸ Pierre-Olivier Dittmar, « Un patrimoine longtemps ignoré », en ligne : <http://rcppm.org/blog/histoire-et-decouverte/longtemps-ignore/> (consulté le 8 janvier 2016), extrait de *Une source exceptionnelle sur la naissance de la culture visuelle*, à paraître.

¹⁹ J. Guiffrey et A. Marcel, *La peinture française...*, p. 16-17.

répertoire de l'iconographie dite marginale, semble avoir joué un rôle dans la défaveur de leur étude, tout comme leur aspect foisonnant.

C'est cette seconde notion de la marginalité que nous entendons maintenant développer, à partir des recherches menées dans le cadre de nos thèses de doctorat sur ce type de médium. Une première réflexion sur la marginalité de ces décors, à partir de leur emplacement et de leur iconographie, fut amorcée en 2008 par Pierre-Olivier Dittmar et Jean-Claude Schmitt²⁰. À la lumière de cette première analyse, nous souhaitons poursuivre le débat et tenter d'apporter des éléments de réponse à la question posée par les auteurs : le plafond peint est-il un espace marginal ?

II. Des liens entre plafonds peints et marges à drôleries

En histoire de l'art, le terme « marginal » renvoie en premier lieu aux marges des manuscrits, à ces marginalia (appellation non médiévale) qui « désignent dans un manuscrit soit les commentaires ou les repentirs inscrits en marge du texte, soit les motifs profanes et humoristiques qui se développent autour de ce texte et de son illustration »²¹. Ce système homogène de décor marginal, appelé marges à drôleries²², apparaît au XIII^e siècle majoritairement au sein de livres de dévotion, sous une forme qui se codifie dans les ateliers d'enluminure parisiens vers 1250, et se diffuse dans les villes du nord de la France, en Angleterre et en Flandres (fig. 2). En 1300, cette mode décorative se répand dans le sud de la France, en Allemagne, en Italie et en Espagne, avant de décliner au milieu du XIV^e siècle. Les marges à drôleries se caractérisent à la fois par leur position et par leur répertoire marqué par une grande liberté de ton. Les figures marginales

²⁰ Pierre-Olivier Dittmar et Jean-Claude Schmitt, « Le plafond peint est-il un espace marginal ? L'exemple de Capestang », dans *Plafonds peints médiévaux en Languedoc...* [en ligne : <http://books.openedition.org/pupvd/3093>], p. 67-98.

²¹ Marc Gil, « Marginalia », dans *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, dir. Pascale Charron et Jean-Marie Guillouët, Paris, 2009, p. 596.

²² Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de référence sur le sujet : Jean Wirth, *Les marges à drôleries dans les manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, 2008.



Fig. 2 | Heures à l'usage de Théroouanne, Picardie, vers 1280. BNF, lat. 14284, fol. 15v. © BNF.

relèvent du bestiaire, des processus d'hybridation, mais peuvent aussi mettre en image les différents ordres de la société médiévale, notamment les activités qui les caractérisent. Les scènes représentées se rapportent à la vie quotidienne comme au monde des fables et des proverbes, mélange complexe d'ingénuité et de dérision.

Cependant pour Michael Camille, dans son ouvrage *Images dans les marges*²³, la notion même de marge englobe tous les supports figurés partageant ces caractéristiques topographiques et iconographiques,

²³ Michael Camille, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Paris, 1997.



Fig. 3 | Miséricordes de stalles, début XV^e siècle, GENÈVE, CATHÉDRALE SAINT-PIERRE.
© 2017, L. CECCANTINI.



Fig. 4 | Charpente à caissons du rez-de-chaussée, suite de trois closoirs représentant le monde à l'envers, fin XV^e siècle, LAGRASSE, MAISON RUE PAUL VERGNES.
© 2015, J.-P. SARRET / COMMUNE DE LAGRASSE.

notamment dans leur représentation de comportements en marge de la société. L'auteur y regroupe aussi bien les marges de manuscrits des XIII^e et XIV^e siècles que les gargouilles ou encore les miséricordes de stalles (fig. 3). Ce postulat, validé par les publications postérieures²⁴, amène naturellement Pierre-Olivier Dittmar et Jean-Claude Schmitt à interroger la place des plafonds peints au sein de ce groupe²⁵. Si leur marginalité topographique mérite d'être questionnée, l'iconographie qui se développe sur les closoirs reflète une même culture visuelle, héritée en partie de l'art roman²⁶. Ces images partagent un même goût pour le jeu et le rire, avec un recours délibéré au non-sens, très présent dans la culture médiévale. De même, l'humour dont elles se parent peut intervenir au secours de la norme en mettant en avant des transgressions, en lien avec l'univers carnavalesque, comme par exemple certaines représentations du monde à l'envers (fig. 4).

²⁴ J. Wirth, *Les marges à drôleries...*, p. 16.

²⁵ P.-O. Dittmar et J.-C. Schmitt, « Le plafond peint est-il un espace marginal... », p. 72.

²⁶ Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, 1955 ; id., *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, Paris, 1960 ; J. Wirth, *Les marges à drôleries...*, p. 79-83.

Chaque support possède ses spécificités iconographiques, liées à sa destination et à son contexte de création, ce qui se vérifie lorsque des recensements systématiques sont entrepris²⁷. Pour autant, tous partagent un répertoire d'une extraordinaire variété, qui échappe à une classification rigide, induisant des difficultés d'interprétation. Plusieurs grilles de lecture peuvent s'y superposer, ce qui interroge alors sur l'intention de l'artiste ou du commanditaire.

Quant à la méthodologie adoptée pour l'étude de ces images marginales, plafonds peints et marges à drôleries, leur comparaison nous apparaît révélatrice. En effet, des écueils interprétatifs communs en ressortent. Longtemps, les figures de ces deux supports furent considérées comme des éléments décoratifs dénués de sens. Lorsque les chercheurs ou érudits s'attelèrent à donner une signification à ces images, deux positions se sont dégagées : soit une négation totale de leur valeur symbolique, soit une surinterprétation de tous les motifs illustrés²⁸.

Néanmoins, la symbolique individuelle des figures est tributaire de la question de leur répartition. Celle-ci constitue l'enjeu majeur de leur interprétation, élément souligné par P.-O. Dittmar et J.-C. Schmitt²⁹. Là encore deux tendances s'opposent (pour l'étude des marges comme des charpentes) : considérer chaque scène comme indépendante et disposée de façon aléatoire ou, au contraire, comme intégrée au sein d'un programme mûrement réfléchi³⁰. Il s'agit là de deux positions aujourd'hui nuancées, puisqu'il apparaît clairement que la grille de lecture applicable à une œuvre n'est jamais littéralement transposable à une autre. Pour ce qui est de l'étude des plafonds peints, une première méthodologie fut amorcée par Jacques Peyron,

27 Ce décalage d'un support à l'autre a été mis en évidence par Dittmar et Schmitt, qui se sont livrés au comptage systématique de trois œuvres emblématiques afin de les comparer : P.-O. Dittmar, J.-C. Schmitt, « Le plafond peint est-il un espace marginal... », p. 93-95.

28 Ce clivage est particulièrement visible lorsque l'on étudie l'historiographie des marges à drôleries : J. Wirth, *Les marges à drôleries...*, p. 11-41.

29 P.-O. Dittmar, J.-C. Schmitt, « Le plafond peint est-il un espace marginal... », p. 79.

30 J. Wirth, *Les marges à drôleries...*

puis pleinement développée par Christian de Mérindol³¹. Ces deux auteurs ont mis en évidence une organisation sous-jacente, prenant en compte la hiérarchie topographique de la pièce, l'héraldique ainsi que des sous-groupes au sein de l'ensemble.

Il est évidemment complexe de mettre sur un même plan les figures cloisonnées des plafonds avec celles qui se développent librement dans les marges. Cependant, la comparaison de leur répartition mérite d'être étayée. Si un programme cohérent, cher aux études en histoire de l'art³², n'est pas immédiatement intelligible, il est aujourd'hui exclu de considérer ces images comme un simple remplissage décoratif. La présence d'une numérotation sur certains cloisirs (château des archevêques de Narbonne à Capestang³³) ou encore dans les espaces pré-dessinés dans les marges des manuscrits inachevés reflète une réflexion préalable à la répartition des scènes sur ces deux supports.

Même sans l'aide de ces rares témoins de leur conception, ce qui apparaît au premier regard comme une libre disposition des scènes offre en réalité quantité de sous-programmes et de séquences narratives, comme des jeux de répétitions et de symétrie. On peut citer à titre d'exemple le livre d'heures Morgan M.358, auquel nous reviendrons plus loin, manuscrit dont les encadrements décoratifs constituent un exemple tardif de drôleries³⁴. En effet, les marges de quelques feuillets se concentrent sur un même thème, rompant ainsi avec le rythme plus décousu des autres pages. C'est le cas par exemple du fol. 25 dont les personnages forment une danse, peut-être une moresque. Ce type de regroupement thématique se retrouve souvent

31 J. Peyron, *Les plafonds peints gothiques...* ; C. de Mérindol, *La maison des Chevaliers...*

32 Cette notion et sa pertinence font depuis une dizaine d'années l'objet de discussions : Jean-Marie Guillouët et Claudia Rabel, « En quête de programme », dans *Le programme. Une notion pertinente en histoire de l'art médiéval ? Journées d'études tenues le 25 novembre 2006 et le 15 mars 2008*, Paris, INHA, éd. Jean-Marie Guillouët et Claudia Rabel, Paris, 2011, p. 5-16.

33 Il s'agit là d'un cas très rare (dont la datation pose question), interrogeant les méthodes de mise en œuvre des charpentes.

34 *Heures à l'usage de Rome, vers 1440-1450*, New York, Morgan Library, M.358, en ligne : <http://ica.themorgan.org/manuscript/thumbs/77128> (consulté le 5 mai 2020).



Fig. 5 | Charpente à caissons du premier étage, détail de trois closoirs, fin xv^e siècle, Lagrasse, maison rue Paul Vergnes.

© 2015, Ponctuation monumentale / Commune de Lagrasse.

pour les charpentes sous la forme d'une succession de closoirs sur la même face d'une poutre, comme par exemple au plafond d'une maison située rue de Verdun à Carcassonne, où sont alignées des figures saintes et religieuses³⁵. En ce qui concerne les jeux de symétrie que nous évoquions, ceux-ci prennent des formes différentes d'un support à l'autre. Sur les charpentes, nombreux sont les motifs symétriques encadrant par exemple un écu (fig. 5). Si ce système peut évidemment se retrouver dans les manuscrits, les jeux de répétition fonctionnent parfois grâce à la transparence des pages, utilisée par l'enlumineur pour reproduire une même figure inversée.

Si tout ne peut être comparé entre un plafond en bois et un manuscrit enluminé, une différence mérite d'être soulignée concernant la structure de leur décor marginal : l'héraldique et son utilisation. Les écus et les emblèmes ne sont évidemment pas absents des manuscrits, jouant généralement le rôle de marques de possession. Au sein des charpentes, ces marqueurs identitaires jouissent d'une importance numérique notable et contribuent à structurer l'ensemble. Cela s'explique par la fonction des salles qu'ils ornent, dont la visibilité s'oppose fondamentalement à la dimension plus privée d'un ouvrage de dévotion personnelle. Leur disposition repose sur une hiérarchie précise, afin d'évoquer pour les visiteurs le rang social du commanditaire ainsi que le réseau dans lequel celui-ci veut s'inscrire³⁶.

³⁵ Hugo Chatevaire, *La maison, l'homme et les images : relations et identité. Étude de trois plafonds peints retrouvés à la bastide Saint-Louis de Carcassonne, deuxième moitié du xv^e siècle*, mémoire de master, histoire, sous la direction de Jean-Claude Schmitt, EHESS, 2014.

³⁶ Laura Ceccantini et Delphine Grenet, « Les programmes héraldiques des demeures patriciennes du sud de la France au xv^e siècle », dans *Heraldry in Medieval and Early Modern State-Rooms (journées d'études tenues à Münster, les 16-18 mars 2016)*, dir. Miguel Metelo de Seixas et Torsten Hiltmann, 2020.

Au-delà de la structure interne du décor marginal, la simple utilisation du terme de « marge » sous-entend la présence d'un centre qu'elle encadrerait. Il convient donc de l'identifier et de questionner les liens existants – ou non – avec sa périphérie. Dans le cas des manuscrits où ces deux espaces sont topographiquement bien définis, les rapports entretenus entre les drôleries et l'enluminure principale ou le texte central ont fait l'objet de nombreuses analyses. Selon Jean Wirth, si une illustration du texte par les marges est très rare (notamment sous la forme de jeux de mots³⁷), ces dernières peuvent en revanche interagir avec l'image principale³⁸.

Comme cela a été évoqué précédemment, les études menées sur les décors civils faisant mention de plafonds peints ont principalement retenu leur caractère marginal en raison de leur place au sein du bâtiment et de l'iconographie représentée, induisant leur dimension périphérique. La question de leur subordination à un centre se pose alors, tout comme celle de son identification. En suivant cette logique, les peintures murales pourraient apparaître comme le centre de notre bordure, ne serait-ce que par le statut privilégié qui leur a été conféré par les chercheurs. L'intérêt accordé aux peintures présentes sur les plafonds est souvent limité aux liens qu'elles entretiennent avec le décor mural où elles tiennent lieu de simple complément. C'est notamment le parti pris par TERENCE Le Deschault de Monredon dans son étude sur le décor peint de la demeure médiévale avant 1350³⁹. Il y compare le rapport qui lierait le mur et sa charpente avec celui qu'entretient l'enluminure centrale avec sa marge⁴⁰. Ce parallèle avec la composition d'un feuillet de manuscrit peut être pertinent lorsqu'une peinture murale figurée est aussi conservée. Sans pour autant envisager la primauté du mur sur le plafond, une même répartition des thèmes illustrés se dégage. L'iconographie développée sur les murs ou au centre des feuillets se distingue généralement par un caractère plus conventionnel, qui s'oppose au foisonnement et à la liberté de ton déployés en périphérie. On

³⁷ M. Camille, *Images dans les marges...*, p. 52-64.

³⁸ J. Wirth, *Les marges à drôleries...*, p. 29-32.

³⁹ T. Le Deschault de Monredon, *Le décor peint de la maison médiévale...*, p. 28.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 55.

peut interroger cette répartition au sein d'une pièce, décorée entre la fin du XIII^e siècle et la première moitié du XIV^e siècle, faisant partie de l'hôtel des Carcassonne à Montpellier⁴¹. Son décor se déployait sur les murs et la charpente, en partie détruite lors de travaux de réaménagements en 1999. Malgré son état fragmentaire, la conservation d'un décor sur les deux supports, attribué à un même atelier, en fait un exemple remarquable mais extrêmement rare⁴². Le décor mural se compose de trois registres : une frise historiée représentant la vie de saint Eustache en partie haute des murs, au registre intermédiaire des médaillons quadrilobés dans un réseau d'entrelacs, contenant des figures humaines et animalières en alternance avec des écus armoriés, qui surmontent un rideau feint en partie basse (non visible dans l'état actuel du bâti). Un répertoire proche de celui de la partie médiane illustre les closoirs et les planches de rive des solives de la charpente, auquel s'ajoutent des scènes se rapportant à l'univers courtois. Une stricte division iconographique entre mur et charpente ne peut donc être généralisée, bien que la frise de saint Eustache ne trouve pas d'équivalent sur les charpentes peintes, aux motifs très majoritairement profanes. Les liens qui unissent la frise et les autres parties du décor n'apparaissent pas clairement, si ce n'est la cohérence de l'ensemble vis-à-vis des commanditaires, les Carcassonne, et de leurs activités, la maison se dressant dans le quartier des drapiers, guilde dont saint Eustache est le patron.

La comparaison avec la structure d'un feuillet enluminé trouve donc rapidement ses limites. De plus, si les décors des murs et des plafonds peuvent aller de pair, bien des plafonds ont été commandés indépendamment⁴³. De même, la présence d'un décor figuré sur les murs est loin d'être systématique, et prend plus souvent la forme de

⁴¹ La dernière synthèse sur le sujet : Bernard Sournia et Jean-Louis Vayssettes, *L'ostal des Carcassonne. La maison d'un drapier montpelliérain du XIII^e siècle*, Montpellier, 2014.

⁴² Bernard Sournia et Jean-Louis Vayssettes, « Trois plafonds montpelliérains du Moyen Âge », dans *Plafonds peints médiévaux en Languedoc...*, p. 149-171, aux p. 157-158.

⁴³ Cela est visible notamment dans les contrats de commande des décors, lorsqu'ils ont été conservés : Philippe Bernardi, « Documents médiévaux sur la peinture des charpentes avignonnaises et marseillaises (1353-1501) », dans *Aux sources des plafonds peints médiévaux...*, p. 141-175.

faux-appareillages ou de motifs géométriques (parfois ornés d'éléments héraldiques), ainsi que de tentures réelles ou feintes, lorsque les enduits ne sont pas simplement colorés⁴⁴.

Si l'on ne peut considérer le mur comme le centre, doit-on essayer d'en localiser un autre, selon la topographie hiérarchique de la pièce par exemple ? De même, quelle place donner aux motifs ornementaux qui décorent les solives ou les couvre-joints en marge des closoirs ? Ces questions montrent les limites de l'idée selon laquelle le plafond est un élément marginal, du moins topographiquement. La notion de marginalité devient alors toute relative⁴⁵.

Il apparaît ainsi que la comparaison entre plafonds et manuscrits repose davantage sur le partage d'un même univers visuel. De plus, par leur diffusion, les plafonds peints comme les livres de dévotion enluminés participent d'un même phénomène de pénétration de l'image dans l'habitat médiéval au travers des décors monumentaux et des objets mobiliers. Bien que l'identification des milieux concernés se heurte à la méconnaissance du commanditaire et du destinataire – point que nous n'aborderons pas ici –, la chronologie dans laquelle s'insèrent ces œuvres mérite d'être questionnée. Comme cela a été précisé en introduction, les exemples de plafonds peints du début de l'art gothique sont rares ; la majorité des décors conservés dans le midi de la France appartiennent au xv^e siècle alors que les ouvrages les plus emblématiques des marges à drôleries datent du xiii^e siècle. Cette comparaison ne peut de ce fait offrir des résultats pleinement satisfaisants. Pour aller plus loin, il convient de reprendre l'histoire des marges à drôleries. Si cette mode décorative décline au milieu du xiv^e siècle, lorsque se développe le goût des feuillages dans les marges, les marges à drôleries ne disparaissent pas pour autant. Elles font l'objet de résurgences sous la forme d'épiphénomènes régionaux jusqu'à la fin du Moyen Âge⁴⁶, qui offrent ainsi des exemples de comparaison plus pertinents. C'est le cas notamment en Provence à partir des années 1440. L'œuvre « manifeste » de ce renouveau est le livre d'heures Morgan M.358 cité plus haut, célèbre pour avoir été

44 M.-C. Léonelli, « Le décor de la maison »...

45 P.-O. Dittmar et J.-C. Schmitt, « Le plafond peint est-il un espace marginal... », p. 77-78.

46 J. Wirth, *Les marges à drôleries...*, p. 11, p. 73.

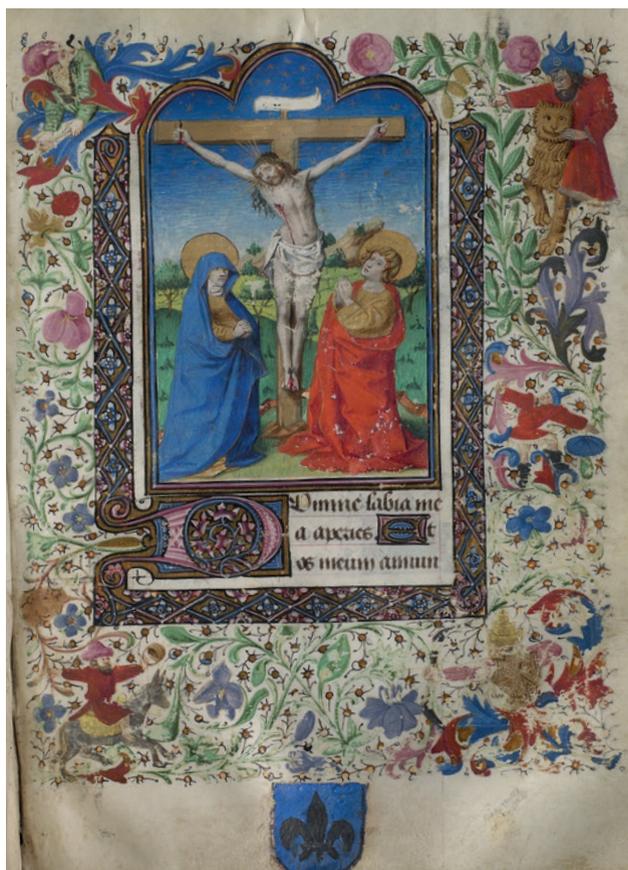


Fig. 6 | *Heures à l'usage de Rome*, Provence, vers 1450-1460. Grand Séminaire de Namur, ms. 83, fol. 71. © KIK-IRPA, Bruxelles.

en partie enluminé par Barthélemy d'Eyck et Enguerrand Quarton⁴⁷. Cette œuvre marque durablement la production enluminée locale, en particulier par sa conception des encadrements décoratifs qui met en œuvre un répertoire traditionnel du genre tout en se distinguant par son traitement⁴⁸ (fig. 6).

⁴⁷ François Avril et Nicole Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France. 1440-1520*, Paris, 1993, p. 223, 230-231.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 223. Manuscrit de la fig. 6 consultable en ligne sur la base BALaT : <http://balat.kikirpa.be/object/10133958>.

Une grande proximité iconographique et formelle peut être observée sur les plafonds des demeures des élites urbaines provençales. Nous nous garderons de déterminer l'influence d'un médium sur l'autre (certains plafonds appartenant à ce corpus sont antérieurs à la première moitié du xv^e siècle), pour y voir plutôt le reflet d'un goût partagé par les commanditaires. Les conditions sont donc réunies pour une analyse plus systématique de ces œuvres, afin d'étudier la répartition des thèmes et de dégager des conclusions plus pertinentes.

Cette comparaison est également légitimée par la polyvalence des ateliers de peintres de l'époque. Il apparaît clairement, à partir des documents de commande conservés dans les archives locales⁴⁹, que la décoration des charpentes n'était pas le fait d'artisans secondaires spécialisés, mais relevait bien de l'exercice des peintres au même titre que la peinture de retables, la confection de vitraux ou encore de décors éphémères⁵⁰. Certains artistes bien identifiés, tels que Pierre Villate, sont en effet documentés à la fois pour des peintures de charpente comme pour l'enluminure de manuscrits⁵¹. Selon cette logique, les motifs présents sur les deux supports pourraient alors découler de mêmes recueils de modèles. Ces derniers pouvaient circuler au gré des déplacements des artistes, répondant ainsi au phénomène de l'offre et de la demande du marché artistique local, compte tenu du goût des commanditaires pour ce répertoire. L'étude des charpentes peut également venir éclairer les lieux de production des manuscrits enluminés, ou du moins les lieux de passage de certains artistes. On

⁴⁹ P. Bernardi, « Documents médiévaux... »

⁵⁰ À ce titre, se référer aux biographies des peintres-verriers dressées dans : Joëlle Guidini-Raybaud, « *Pictor et veyrerius* ». *Le vitrail en Provence occidentale, xii^e-xvii^e siècles*, Paris, 2003, p. 285-343.

⁵¹ Pierre Villate reçoit en 1474 la commande de décors par Jean Casalet, abbé de Sénanque : voir P. Bernardi, « Documents médiévaux... », p. 160-162. Baptiste de Brancas lui commande la même année un livre d'heures : Charles Sterling, *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pietà d'Avignon*, Paris, 1983, p. 167 ; François Avril et Dominique Vanwijnsberghe, « Enguerrand Quarton, Pierre Villate et l'enluminure provençale. À propos d'un livre d'heures inédit conservé au Grand Séminaire de Namur (Belgique) », dans *Revue de l'art*, t. 135, 2002, p. 77-92, à la p. 86.



Fig. 7 | Hôtel Léautaud, modélisation d'un plafond, xv^e siècle, Tarascon.
© PLEMO 3D / Sorbonne Université.

peut citer par exemple le manuscrit Masson 4⁵², pour lequel François Avril n'excluait pas la possibilité d'un atelier tarasconnais⁵³. Cette hypothèse pourrait être renforcée par la proximité de certaines figures avec les peintures contemporaines d'une charpente de l'hôtel Léautaud de Mas-Blanc situé dans la même ville (fig. 7).

III. Conclusion

La présence d'une iconographie marginale au sein de livres de dévotion ou d'intérieurs appartient pleinement à la culture médiévale, ce qui explique l'incompréhension ressentie lorsque les propriétaires des époques postérieures se trouvèrent face à ces images. Les motifs les plus licencieux de ces deux supports connurent souvent un même sort. Ils ont en effet régulièrement fait l'objet de destructions

⁵² *Heures à l'usage de Rome, vers 1450-1460*, Paris, École nationale des beaux-arts, ms. Masson 4, en ligne : http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/voir.xsp?id=00101-24050&qid=sdx_q1&n=8&sf=8e= (consulté le 5 mai 2020).

⁵³ F. Avril et N. Reynaud, *Les manuscrits à peintures...*, p. 242.



Fig. 8 | Charpente à caissons du rez-de-chaussée, cloisir représentant une femme dévoilant son postérieur, fin xv^e siècle, Lagrasse, maison rue Paul Vergnes.
© 2015, Ponctuation monumentale / Commune de Lagrasse).



Fig. 9 | Heures à l'usage de Thérouanne, Artois, vers 1280-1290.
Bibliothèque municipale de Marseille, ms. 111, fol. 78v. © CNRS-IRHT.

volontaires, notamment les représentations de la nudité⁵⁴. Dans le cas des plafonds peints, ces éléments furent parfois grattés ou recouverts à l'instar de l'une des charpentes de la maison rue Paul Vergnes à Lagrasse (fig. 8). Pour les manuscrits, il n'est pas rare de trouver des détails effacés, à l'aide d'un liquide par exemple, comme on peut l'observer sur un livre d'heures conservé à la bibliothèque municipale de Marseille dont le folio 78v présente une femme nue portée sur les épaules d'un diable partiellement effacés (fig. 9).

Pourtant, il ne faudrait pas limiter l'iconographie marginale aux seuls motifs transgressifs, souvent les plus reproduits ou les plus commentés dans les études qui lui sont consacrées. S'il ne faut pas les exclure, il est nécessaire de noter leur faible importance numérique, comme le démontre Jean Wirth à propos des marges à drôleries⁵⁵.

La question de l'accessibilité à ces objets patrimoniaux complexes est donc un enjeu fondamental. Leur étude approfondie nécessite une numérisation complète des manuscrits, d'une part, et la mise en place de bases de données dédiées aux plafonds peints, de l'autre. De plus, une indexation iconographique claire et commune faciliterait le croisement des données et permettrait alors une confrontation efficace entre les différents supports marginaux.

Laura Ceccantini

Doctorante, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne,
LaMOP

Delphine Grenet

Doctorante, Sorbonne Université,
Centre André-Chastel

⁵⁴ Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, 2008, p. 127-150.

⁵⁵ J. Wirth, *Les marges à drôleries...*, p. 16, p. 39.

L'utilisation des marges dans les chroniques historiques : l'exemple de la *Grande Chronique de Normandie**

ISMÉRIE TRIQUET ◆

Les manuscrits historiques produits à la fin du Moyen Âge ont souvent été utilisés pour servir un propos politique, que ce soit par les créateurs ou les commanditaires. Cependant, le texte et l'iconographie étant souvent déjà plus ou moins préétablis, il devint nécessaire de trouver un nouvel espace d'expression disponible au sein de la page. La marge, qui avait jusque là été mise de côté, apparaît ici comme un espace privilégié pour traiter un aspect qui n'existait ni dans le texte ni dans l'image, ou encore pour renforcer ces derniers. Dans le manuscrit de la *Grande Chronique de Normandie* (Paris, BNF, fr. 2623) produit vers 1460, les marges occupent une fonction essentielle car elles permettent la mise en exergue des deux facettes politisées du manuscrit. Ainsi, la gloire passée et l'espoir dans l'avenir se côtoient dans l'espace marginal.

L'historiographie normande est extrêmement riche ; elle s'est développée dès le x^e siècle avec l'appui du duc de Normandie Richard I^{er}. Le texte de la *Grande Chronique de Normandie* date de la fin du xiv^e siècle, période où l'historiographie locale semble ne plus être en vogue¹. Ce récit, le seul à avoir été mis en image, apparaît comme une revendication identitaire du peuple normand et de son histoire. Le récit se veut

* Texte issu d'un poster.

¹ La dernière œuvre historiographique notable est une chronique normande datée du xiii^e siècle. Voir Gillette Labory, « Les manuscrits de la *Grande Chronique de Normandie* aux xiv^e et xv^e siècles », dans *Revue d'histoire des textes*, t. 27, 1997, p. 191-222, à la p. 196.

nostalgique² d'une période passée qui, dans le contexte particulier³ de sa production, semble toujours d'actualité. La *Grande Chronique de Normandie* revient sur l'histoire de la province normande depuis la donation du roi des Francs Charles III le Simple au Viking Rollon en 911 jusqu'au rattachement de la province à la couronne de France en 1204. Le récit est centré sur la lignée initiée par Rollon et sur l'administration de la Normandie, les rapports avec les souverains francs y sont présentés comme conflictuels. Les événements rapportés sont relatifs à la province normande, ainsi qu'à ses interactions avec les territoires voisins (alliances ou guerres). La première partie du texte aborde la période ducale normande et la mise en place de la lignée Rollonide ; la bataille d'Hastings est ensuite longuement évoquée, laquelle apparaît comme un tournant dans la construction textuelle ; enfin le texte s'achève sur le développement du monde anglo-normand et la puissance de la dynastie Plantagenet. La période d'autonomie du duché de Normandie (911-1204) et la puissance du monde anglo-normand ont créé une forte identité au niveau local, qui s'est réaffirmée durant la guerre de Cent Ans et l'occupation de la Normandie par les Anglais (1417-1450). Cette identité transparaît tout au long du texte.

La *Grande Chronique de Normandie* s'inscrit dans une longue tradition textuelle. Son dernier texte est mis en image au xv^e siècle et il renforce encore le caractère identitaire de cette œuvre. L'iconographie des manuscrits du corpus met en avant Rollon et ses descendants dans leurs hauts faits d'armes ainsi que les événements diplomatiques et privés⁴ qui ont contribué à donner à la Normandie une place de premier ordre sur l'échiquier politique européen. Les cycles iconographiques suivent une logique de portraits généalogiques où chaque duc de Normandie apparaît en ouverture des chapitres qui lui

² Pour saisir la portée de l'ensemble du corpus des manuscrits de la *Grande Chronique de Normandie*, voir Ismérie Triquet, *Les manuscrits enluminés de la Grande Chronique de Normandie aux xiv^e et xv^e siècles*, thèse de doctorat, histoire de l'art médiéval, Rennes-II, 2014.

³ L'essentiel de la production de la *Grande Chronique de Normandie* prend place durant la guerre de Cent Ans, conflit durant lequel la province normande est un enjeu stratégique.

⁴ Notamment les scènes de mariages et d'hommages qui sont très fréquentes au sein du corpus iconographique.

sont consacrés. Dans l'ensemble du corpus, les marges ne sont que rarement exploitées. On y trouve en général des motifs ornementaux caractéristiques des productions parisiennes ou flamandes. Parmi les onze témoins enluminés, le manuscrit BNF, fr. 2623 est particulièrement intéressant car il a été enluminé pour la municipalité de la ville par un artiste rouennais très prolifique, connu sous le nom de Maître de l'Échevinage de Rouen⁵. L'artiste, qui semblait très au fait de l'histoire et du patrimoine normand, a retranscrit avec beaucoup de vraisemblance les paysages et l'histoire de l'ancien duché⁶. Il était très proche du pouvoir puisqu'il a beaucoup travaillé pour les échevins de la ville ; la chronique était d'ailleurs une commande de ces derniers. La volonté de la ville de posséder un exemplaire de ce texte à la gloire de son histoire témoigne de la vigueur de l'identité normande, encore à cette époque.

La production du manuscrit prend place dans un contexte très particulier. En effet, dans la seconde moitié du xv^e siècle, la France est enfin sortie de la guerre de Cent Ans. Les Normands, qui avaient tenu une place singulière dans le conflit, avaient été occupés durant de nombreuses années mais avaient fortement résisté aux Anglais⁷ avant de revenir dans le giron français⁸. Le manuscrit de la *Grande Chronique de Normandie* se devait de glorifier les revendications identitaires véhiculées par le texte tout en affirmant la soumission à la couronne de France du fait des événements contemporains de sa production. Cette double fonction fut mise en avant par l'utilisation

5 Claudia Rabel, « Artistes et clientèle à la fin du Moyen Âge : les manuscrits profanes du Maître de l'Échevinage de Rouen », dans *Revue de l'art*, t. 84, 1989, p. 48-60.

6 Particulièrement si l'on étudie ses paysages en parallèle de l'image frontispice du *Livre des Fontaines* de Jacques Le Lieur qui, bien que datant de 1526, apparaît comme un document administratif extrêmement fidèle à ce qu'était la ville de Rouen à la fin du Moyen Âge.

7 François Neveux, *La Normandie pendant la guerre de Cent Ans*, Rennes, 2008, p. 317-353.

8 Le chapitre introductif du texte nous informe que la Normandie avait été perdue par la lignée du duc Aubert et était revenue au royaume franc. Voir Gillette Labory, « Réflexions sur le remaniement de la *Grande Chronique de Normandie* à la fin du xv^e siècle », dans *Guerre, pouvoir et noblesse au Moyen Âge. Mélanges en l'honneur de Philippe Contamine*, Paris, 2000 (Cultures et civilisations médiévales, 22), p. 393-399.



Fig. 1 | BNF, fr. 2623, fol. 14v. Bataille du Prés de la Bataille vers 940. © BNF.

que l'enlumineur fit des marges. Dans le cycle iconographique, le roi des Francs est beaucoup plus présent que dans les autres manuscrits du corpus, même si plusieurs images le représentent de manière négative⁹. Néanmoins, ce sont toujours les souverains normands qui sont valorisés, notamment dans leur lutte pour l'indépendance (fig. 1). Cet exemplaire de la chronique s'achève avec la reddition de la ville de Rouen dont les clés sont remises au roi de France Philippe Auguste (fig. 2). Loin de dévaloriser les Normands, présentés comme vaincus, cette image permet par sa solennité d'affirmer la fidélité à la couronne de France. L'illustration des marges par des motifs héraldiques renforce ce point. En effet, chaque page enluminée présente dans sa marge un ensemble de quatre blasons héraldiques (fig. 3).

⁹ Comme par exemple au folio 19 où le roi des Francs Louis IV d'Outremer retire le jeune duc Richard I^{er} à son entourage pour assurer son éducation. Il tentera en réalité de le retenir prisonnier à Laon afin de récupérer le duché de Normandie.



Fig. 2 | BNF, fr. 2623, fol. 106 bis. Reddition de la ville de Rouen. © BNF.



Fig. 3. | BNF, fr. 2623.
Éléments héraldiques dans
la marge. © BNF.

Ceux-ci sont toujours disposés de la même manière : tout en haut, le blason de la couronne de France, au-dessous, celui du Dauphiné, fief du dauphin de France ; à ceux-là s'ajoutent les blasons normand et rouennais. Par cet étalage héraldique le commanditaire du manuscrit revendique sa fidélité à la couronne de France tout en signifiant son particularisme identitaire. Ce détail marginal est tout à fait notable car l'ensemble du corpus des manuscrits de la *Grande Chronique de Normandie* est dénué d'éléments héraldiques, ainsi le travail dans les marges du manuscrit BNF, fr. 2623 est révélateur d'une transition, tant pour la société normande que dans la perception de sa propre histoire.

En 1487, alors que les manuscrits de la *Grande Chronique de Normandie* cessent d'être produits, apparaissent les premiers imprimés qui reprennent le texte de la chronique. La soumission à la couronne de France y prend le pas sur le caractère identitaire du texte. L'iconographie, réduite, représente le roi de France en majesté

portant les attributs de son pouvoir¹⁰. La Normandie est définitivement française. Néanmoins la production historiographique reste encore marquée par l'identité normande¹¹ et le particularisme normand n'a pas pour autant disparu ; c'est dans le domaine législatif qu'il perdura le plus, notamment à travers la *Charte aux Normands*, un document administratif qui octroyait de nombreux avantages à la municipalité de Rouen et qui fut renouvelé à de nombreuses reprises par les rois de France, ou encore le privilège Saint-Romain qui permettait à la ville de gracier un condamné à mort, et ce jusqu'à la Révolution française.

À travers le manuscrit parisien, si particulier, nous pouvons ressentir la force de l'identité normande, qui transparait tant dans le texte que dans son cycle iconographique, ainsi que sa capacité de résilience face aux événements historiques. La marge chargée d'éléments héraldiques apparaît ici comme un important marqueur de transition de la nation normande. Elle accepte son futur en représentant l'emblème du roi et de son successeur, tout en revendiquant son importante identité passée en donnant à voir les blasons de la province normande et de sa capitale historique, Rouen.

ISMÉRIE TRIQUET

Docteur en histoire de l'art médiéval,
université Rennes II-Haute Bretagne
Chercheur associé au GRHis – EA 3831,
Université de Rouen

¹⁰ Voir Ismérie Triquet, « La *Grande Chronique de Normandie* à la fin du ^{xv}^e siècle, du manuscrit à l'imprimé », dans *Renaissance à Rouen. L'essor artistique et culturel dans la Normandie des décennies 1480-1530*, dir. Xavier Bonnier, Gérard Milhe Poutingon et Sandra Proveni, Mont-Saint-Aignan, 2019 ; Pierre Le Verdier, *L'atelier de Guillaume Le Talleur, premier imprimeur rouennais*, Rouen, 1916.

¹¹ La *Grande Chronique de Normandie* connaîtra une continuation au ^{xv}^e siècle. Voir également Philippe Contamine, « La "nation normande" au sein de la "nation française" – ^{xiv}^e-^{xv}^e siècles », dans *Études normandes*, t. 47/4, 1998, p. 5-24.

L'Ancien Testament dans les marges : les cycles vétérotestamentaires dans les marges des livres d'heures de Jean Colombe (1470-1485)

NOÉMIE MARIJON ◆

I. Introduction

Dans l'imaginaire du grand public, les décors marginaux des manuscrits médiévaux sont souvent réduits à des motifs de type mille-fleurs ou à des marges à drôleries. Il ne sera pas ici question de ce type de décor, déjà magistralement étudié par Jean Wirth¹, mais de l'étude plus spécifique du décor marginal de deux livres d'heures issus de l'atelier de Jean Colombe. Ces deux manuscrits, à la construction codicologique proche, ont pour particularité d'accueillir en marge du texte de longs cycles consacrés à des épisodes vétérotestamentaires. Ce décor marginal est très dense puisqu'il est composé de cinq cent vingt-quatre enluminures pour les *Heures de Louis de Laval*² et de deux cent quatre-vingt-six³ pour les *Heures de Guyot II Le Peley*⁴. Les miniatures qui ont retenu notre attention pour la présente contribution sont situées dans les marges (latérales ou inférieures) du texte classique des livres d'heures. Elles n'ont pas

¹ Jean Wirth, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, 2008.

² BNF, lat. 920.

³ François Avril, « Les heures de Guyot Le Peley, un chef d'œuvre retrouvé de l'enlumineur Jean Colombe », dans *Art de l'enluminure*, t. 21, 2007, p. 2-26, à la p. 4.

⁴ Troyes, médiathèque Jacques Chirac, ms. 3901.

de rapport direct avec les prières et les extraits bibliques. Dans les *Heures de Louis de Laval* les miniatures marginales sont accompagnées d'une rubrique en français.

Nous nous proposons, en prenant l'exemple des cycles centrés sur Abraham, d'étudier le rôle de ces miniatures marginales. Quels sont les rapports entre ces images et les autres illustrations des marges latérales ? La construction de la page est-elle identique dans les autres livres d'heures issus de l'atelier berruyer ? S'agit-il de cycles purement décoratifs ou avons-nous affaire à un contrepoint biblique dans un ouvrage de spiritualité ?

Ces deux manuscrits posent la question de l'indépendance du décor marginal par rapport au texte principal et à l'usage du manuscrit. L'espace des marges semble être le lieu d'une dilatation du récit biblique. Cet espace de liberté pour l'imagier permet la création de ce qui peut être considéré comme des scènes de genre.

Dans un premier temps nous étudierons la construction des pages, particulièrement denses du point de vue iconographique dans ces livres d'heures, puis, dans un second temps, nous verrons que les cycles vétérotestamentaires ne sont peut-être pas si indépendants du reste du décor que nous aurions pu le penser.

II. La construction de la page dans les livres d'heures de l'atelier de Jean Colombe

1. Présentation des manuscrits

Les œuvres ici étudiées sont remarquables car elles comportent toutes les deux de grands cycles consacrés à l'Ancien Testament. Produits dans l'atelier de Jean Colombe, probablement à Bourges, dans les années 1480⁵, ces deux livres d'heures ont été fabriqués à

5 C'est la datation retenue par François Avril pour la réalisation des Heures de Guyot Le Peley : « Diverses considérations permettent de penser qu'il se mit au travail dès les premières décennies 1480 et que l'exécution se fit très vite, après que l'artiste et son client se fussent préalablement accordés sur le parti à adopter pour l'illustration des marges. » F. Avril, « Les heures de Guyot Le Peley... », p. 11. En ce qui concerne les *Heures de Louis de Laval*, Claude Schaefer avance la période 1485-1488. Voir Claude Schaefer, « Autour des heures de Louis de

destination de milieux différents : cercle curial d'une part et bourgeoisie troyenne d'autre part.

Jean Colombe naît au tournant du premier tiers du xv^e siècle⁶ à Bourges. Il est sans doute le fils de Philippe Colombe et le frère du sculpteur Michel Colombe⁷. Il commence sa carrière d'enlumineur vers 1460⁸. Son travail est souvent considéré comme un « prolongement de l'œuvre de Barthélémy d'Eyck et surtout de Jean Fouquet »⁹. Sa clientèle est dans un premier temps constituée par l'élite locale de Bourges puis, par l'intercession de Louis de Laval¹⁰, il s'approche de la cour royale. Il décore des ouvrages pour la reine Charlotte de Savoie, la seconde femme de Louis XI, notamment en 1478 et 1479¹¹. Devant l'accroissement du nombre de commandes, il s'adjoit des collaborateurs. En effet, en plus de ses commanditaires royaux, Jean Colombe travaille massivement pour des bourgeois¹². François Avril

Laval : les activités de l'atelier Colombe après 1470 », dans *Medieval Codicology, Iconography, Literature and Translation. Studies for Keith Val Sinclair*, New York, 1994, p. 159.

- 6 « Jean Colombe y est né autour des années 1430 à 1435 ». *Ibid.*, p. 157.
- 7 Pour plus de précisions sur la dynastie des Colombe, voir Jean-René Gaborit, *Michel Colombe et son temps*, Paris, 2001.
- 8 « Le plus ancien manuscrit connu enluminé de la main de Jean Colombe remonte aux environs de 1460. Il s'agit d'un pontifical suivi d'un missel conservé à la Morgan Library de New York (ms. Glazier 49) aux armes de Jean Cœur [...] ». Voir Marie Jacob, *Dans l'atelier des Colombe (Bourges 1470-1500). La représentation de l'Antiquité en France à la fin du xv^e siècle*, Rennes, 2012, p. 27.
- 9 Thierry Delcourt, « Un livre d'heures à l'usage de Troyes, peint par Jean Colombe : une acquisition récente de la Médiathèque de Troyes », dans *Bulletin du bibliophile*, t. 2, 2006, p. 221-244, à la p. 225.
- 10 Louis de Laval (1411-1489), bibliophile de premier plan, seigneur de Chatillon et grand maître général des Eaux et Forêts. Il a été gouverneur de Champagne entre 1465 et 1473. Biographie plus développée dans Claude Schaefer, « Nouvelles observations au sujet des Heures de Louis de Laval », dans *Arts de l'Ouest*, t. 1-2, 1980, p. 36-68, à la p. 33.
- 11 Notamment un exemplaire des *Douze périls d'enfer* (BNF, fr. 449) et une traduction du *De Vita Christi* de Ludolphe de Saxe (BNF, fr. 407). La reine a peut-être également commandé les *Heures d'Anne de France* (New York, Morgan Library, M.677). Voir M. Jacob, *Dans l'atelier des Colombe...*, p. 30.
- 12 On peut citer les familles de marchands troyens, les Le Peley, les Molé, etc. Marie Jacob présente une étude très détaillée de l'histoire et des commanditaires de l'atelier Colombe dans son chapitre « Jean Colombe et Fils », *ibid.*, p. 23-48.

décrit son style comme étant « dynamique et aimant l'effet expressif, excellent dans le narratif et l'anecdotique et ne reculant devant aucune accumulation de détails »¹³.

Le manuscrit le plus luxueux de ce corpus a été conçu pour Louis de Laval ; il s'agit sans doute de l'œuvre la plus ambitieuse produite par l'atelier berruyer. Ce livre d'heures de trois cent quarante-deux folios mesure 243 mm par 172 mm. L'ouvrage est décoré de mille deux cent trente-quatre enluminures dont cent cinquante-sept pleines pages. Les spécialistes identifient deux campagnes de production distinctes¹⁴. La première campagne de décor¹⁵ reprend les scansions classiques des livres d'heures avec quatre-vingt-seize pleines pages. Au cours de la décennie 1480, le manuscrit a été repris pour ménager l'ajout en marge du cycle vétérotestamentaire (de l'épisode de la Création à l'histoire de Daniel). La seconde partie du programme iconographique a pu être conçue par le chapelain de Louis de Laval, Sébastien Mamerot¹⁶. Selon François Avril et Maxence Hermant, c'est l'horreur du vide qui a conduit Jean Colombe à reprendre le manuscrit¹⁷ en comblant les blancs des marges. Afin de conserver l'équilibre dans la construction de la page, une rubrique à l'encre rouge sur fond doré a été ajoutée dans la marge supérieure de l'ensemble des folios du manuscrit. Elle explicite la scène biblique de la marge inférieure. Pour des raisons de mise en page, des angelots en camaïeu de rouge et bleu sur fond d'or ont été peints sur les marges intérieures¹⁸. Ce manuscrit est emblématique du mouvement qui associe ouvrages de dévotion et recueils d'illustrations bibliques dans la production de Jean Colombe.

¹³ T. Delcourt, « Un livre d'heures à l'usage de Troyes... », p. 227.

¹⁴ François Avril et Nicole Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France. 1440-1520*, Paris, 1993, p. 328-332.

¹⁵ La première campagne de décor a lieu entre 1470 et 1475 et la seconde à la fin de la vie de Jean Colombe, entre 1485 et 1489.

¹⁶ C. Schaefer, « Nouvelles observations... », p. 45.

¹⁷ François Avril, Maxence Hermant et Françoise Bibolet, *Très riches heures de Champagne. L'enluminure en Champagne à la fin du Moyen Âge*, Paris, 2007, p. 170-173.

¹⁸ *Ibid.*, p. 329.

Le second manuscrit étudié a été acheté par la bibliothèque municipale de Troyes lors d'une vente chez Christie's en juin 2005. Il a été commandé et produit pour Guyot II Le Peley¹⁹. Ce livre d'heures est plus petit que les *Heures de Louis de Laval* puisqu'il mesure 130 mm par 195 mm. Il comporte cent cinquante feuillets intégralement décorés par cinq cent soixante et onze enluminures, dont quatorze pleines pages – et même quinze si l'on y ajoute la Bethsabée au bain retrouvée récemment²⁰. Les marges sont décorées par deux cent quatre-vingt-huit miniatures consacrées à l'Ancien Testament (de la Genèse à l'histoire de David). Il a été produit dans l'atelier berruyer des Colombe et témoigne, selon Thierry Delcourt, des liens étroits qui unissent les productions éditoriales de la Champagne et de la vallée de la Loire²¹. Ce livre d'heures, au même titre que le manuscrit 148 conservé à la bibliothèque municipale de Besançon²², peut être considéré comme une version réduite des *Heures de Louis de Laval*. Néanmoins il ne peut rivaliser avec le chef-d'œuvre de Jean Colombe ni par la magnificence, ni par la variété iconographique²³.

Nous avons choisi d'étudier plus particulièrement les enluminures de ces deux livres d'heures, mais ils font partie d'un ensemble plus large de cinq manuscrits attribués à Jean Colombe qui présentent

¹⁹ Ses armoiries se trouvent aux fol. 1 et 5v. Guyot II Le Peley est le fils d'un changeur et marchand troyen, Guyot I Le Peley, et de Jeannette Léguisé (sœur de l'évêque Jean Léguisé). Il travaille en étroite collaboration avec ses deux demi-frères, Guillaume II Le Peley et Jean Molé, notamment en armant des bateaux en Méditerranée.

²⁰ Katharina Georgi, « Enluminure, xv^e siècle. Bethsabée au bain, la redécouverte d'une enluminure de Jean Colombe », dans *Bulletin monumental*, t. 165, 2007, p. 212-213.

²¹ T. Delcourt, « Un livre d'heures à l'usage de Troyes... », p. 226.

²² Il s'agit d'un livre d'heures de cent quatre-vingt-trois folios de 161 mm par 111 mm décoré de douze enluminures pleine page et de trois cent cinquante-huit enluminures marginales (28 x 92 mm) qui illustrent l'Ancien Testament (de la Genèse à Tobie). La mise en page est proche de celle des *Heures de Louis de Laval*. L'enluminure marginale est juxtaposée au texte liturgique dont elle est totalement indépendante. Voir C. Schaefer, « Autour des heures de Louis de Laval... », p. 162.

²³ T. Delcourt, « Un livre d'heures à l'usage de Troyes, peint par Jean Colombe... », p. 241.

des constructions de page analogues²⁴. Les trois autres manuscrits sont les suivants :

- Les *Heures Bureau*²⁵, qui ne possèdent pas de cycle vétérotestamentaire en marge ;
- Le manuscrit 42 du Keble College à Oxford²⁶, dont l'iconographie est très proche des *Heures de Guyot Le Peley* ;
- Le manuscrit 148 de la bibliothèque municipale de Besançon ; Thierry Delcourt considère qu'il remonte « assez haut dans la carrière de Colombe »²⁷ alors que François Avril²⁸ pense qu'il a été produit après les *Heures de Louis de Laval* lors du voyage de l'enlumineur vers la Savoie. Il est donc difficile de déterminer si ce manuscrit est, ou non, à l'origine de ce type de décor chez Jean Colombe.

Dans les deux livres d'heures que nous avons choisi de retenir, la densité iconographique est poussée à son paroxysme et l'image y occupe l'ensemble de l'espace vierge d'écriture. L'une des particularités du travail de Jean Colombe est l'ajout à la série classique des illustrations du livre d'heures de cycles iconographiques parallèles qui amplifient et complètent le cycle principal.

2. Le mécanisme interne de la page

Contrairement aux *Heures de Louis de Laval*, qui ont fait l'objet d'au moins deux campagnes de décoration²⁹, les *Heures de Guyot Le Peley*

²⁴ On trouvera une description plus fine de ces manuscrits dans *ibid.*, p. 227.

²⁵ Chicago, collection privée.

²⁶ Malcolm Beckwith Parkes, *The Medieval Manuscripts of Keble College, Oxford : A Descriptive Catalogue with Summary Descriptions of the Greek and Oriental Manuscripts*, Londres, 1979, p. 189-194.

²⁷ T. Delcourt, « Un livre d'heures à l'usage de Troyes... », p. 227.

²⁸ Voir notice 185 dans F. Avril et N. Reynaud, *Les manuscrits à peintures...*

²⁹ Selon François Avril, « Le noyau le plus ancien du manuscrit est le livre d'heures proprement dit, correspondant aux actuels f. 30 à 342, qui dut être commencé dès les années 1470-1475. À cette époque, le programme ne prévoyait que les peintures à pleine page illustrant traditionnellement les différentes sections du livre d'heures [...] auxquelles venaient s'adjoindre les scènes verticales peintes dans les marges latérales des pages de texte [...]. Ce n'est qu'au cours des années 1480 que le programme iconographique des Heures de Laval fut profondément modifié et qu'il fut décidé d'y intégrer un cycle d'illustrations bibliques

ont été exécutées d'une traite³⁰. Il est possible que les *Heures de Louis de Laval* aient servi de modèle ou du moins de répertoire iconographique pour les autres livres d'heures.

Les enluminures à pleine page des *Heures de Guyot Le Peley* sont d'une qualité proche de celle du manuscrit BNF, lat. 920. Elles sont sans doute de la main du maître lui-même. Les miniatures marginales sont exécutées par son atelier mais l'ensemble du manuscrit est très marqué par le style de son chef. L'organisation du travail dans l'atelier Colombe est la suivante : après la copie du texte, les images sont dessinées sur le parchemin avant d'être coloriées³¹. Claude Schaefer souligne à plusieurs reprises la grande sensibilité de Jean Colombe à la construction de la page³² dans un équilibre texte-image qui appelle l'attention.

Le schéma global de la construction des pages est quasi identique dans les deux manuscrits (fig. 1 et 2). Ces livres d'heures fonctionnent en miroir au sein d'un bifolio. Le texte liturgique est au centre de la page sur dix-huit longues lignes limitées par une réglure de 70 mm par 50 mm dans le cas des *Heures de Guyot Le Peley* et sur quatorze longues lignes dans les *Heures de Louis de Laval*. Autour du texte, sur les quatre côtés, le décor peint vient littéralement saturer l'espace³³. L'horreur du vide est perceptible dans les deux manuscrits. Les espaces vierges en fin de texte sont récupérés par l'imagier notamment pour peindre de véritables portraits du Christ³⁴. Dans le même esprit les marges intérieures (et supérieures dans le cas des *Heures de Guyot Le Peley*) sont peuplées par des putti, séraphins ou chérubins qui ont des attitudes et des couleurs variées, avec une forte dominante de bleu et de rouge.

détaillé allant de la Genèse jusqu'à l'histoire de Daniel. » Voir la notice 179 dans F. Avril et N. Reynaud, *Les manuscrits à peintures...*

³⁰ F. Avril, « Les heures de Guyot Le Peley... », p. 12.

³¹ C. Schaefer, « Autour des heures de Louis de Laval... », p. 157.

³² *Ibid.* : « le sens des proportions, le sentiment pour l'architecture du feuillet. Il ne lui fallait pas subir les contraintes de l'imprimerie naissante pour jauger l'importance d'un texte, chercher un équilibre du signe et du décor ».

³³ F. Avril, « Les heures de Guyot Le Peley... », p. 12.

³⁴ BNF, lat. 920, fol. 44.

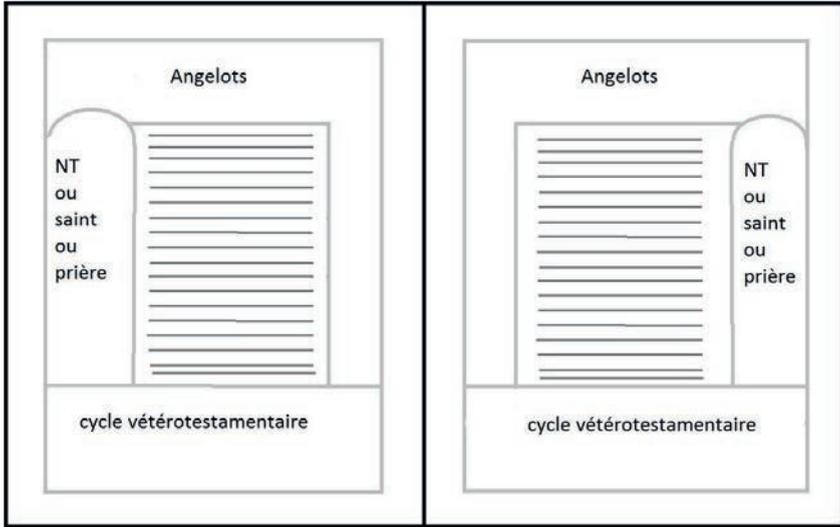


Fig. 1 | Croquis d'un bifolio des *Heures de Guyot Le Peley*, vers 1480. Médiathèque Jacques Chirac de Troyes, ms. 3901.

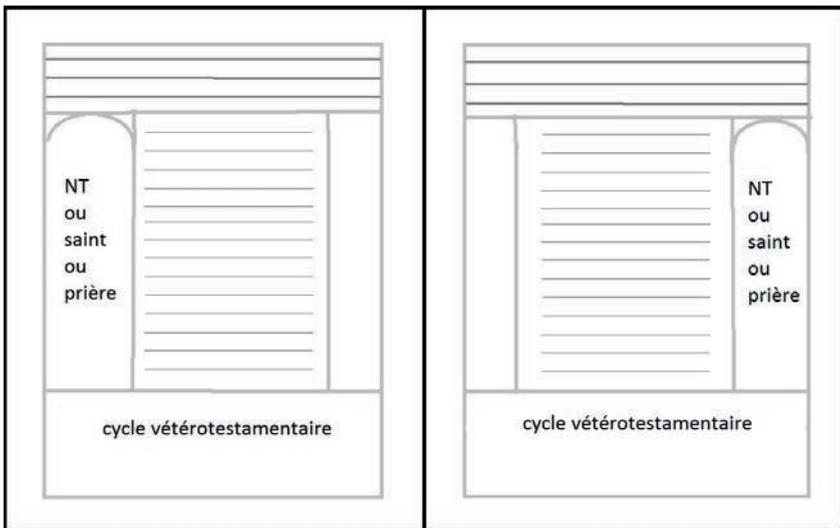


Fig. 2 | Croquis d'un bifolio des *Heures de Louis de Laval*, 1485-1488. BNF, lat. 920.

Les marges latérales accueillent dans le manuscrit BNF, lat. 920 des figures de saints et de saintes, voire des scènes plus complexes de prière et d'apparition parfois en lien avec le texte du livre d'heures. Elles fonctionnent en général par paire et se répondent de part et d'autre du bifolio. Les personnages sont peints dans des intérieurs (avec une mise en œuvre plus ou moins réussie de la perspective) sous des arcades architecturées parfois ornées de statues qui rappellent les ouvrages d'orfèvrerie. Ces motifs d'encadrement sont repris dans les *Heures de Guyot Le Peley* mais de façon simplifiée (conservation de la forme cintrée de l'arcade). On retrouve également cette simplification dans les enluminures : les décors sont le plus souvent réduits à quelques éléments, des accessoires et emblèmes sont manquants, il y a peu de représentation d'animaux et, lorsque les *Heures de Guyot Le Peley* représentent un personnage, il y en a au moins deux dans les *Heures de Louis de Laval*³⁵.

Les marges inférieures sont occupées par le cycle vétérotestamentaire, plus ou moins long ou détaillé en fonction des ouvrages. Claude Schaefer décrit cette mise en page et ce programme iconographique ambitieux comme « un double film illustratif : [...] les enluminures encadrant le texte dans le sens vertical développent le décor traditionnel des prières, tandis que les bas-de-pages sont réservés au récit de l'Ancien Testament »³⁶.

La principale différence entre ces deux manuscrits réside dans la conception des marges supérieures. Dans les *Heures de Louis de Laval*, elles comportent de longues didascalies en français (ainsi que la référence biblique) qui explicitent l'enluminure inférieure. Ce n'est pas le cas dans le second manuscrit. Le texte liturgique est donc enserré par une scène biblique et par sa description ; cet écho circulaire à l'intérieur de la page se retrouvera dans d'autres éléments.

³⁵ À titre d'exemple, dans les calendriers des deux manuscrits pour le mois de juillet, on trouve un seul paysan moissonnant dans un décor minimaliste dans les *Heures Le Peley* (BM Troyes, ms. 3901, fol. 6) alors qu'il y en a deux dans les *Heures de Louis de Laval* où le décor est bien plus détaillé notamment avec une ville en arrière-plan. Voir T. Delcourt, « Un livre d'heures à l'usage de Troyes... », p. 232.

³⁶ C. Schaefer, « Nouvelles observations... », p. 41.

III. Les cycles vétéroutestamentaires dans les livres d'heures de l'atelier de Jean Colombe

Les deux manuscrits examinés ont des programmes iconographiques complexes. Il est important d'étudier les miniatures marginales non seulement dans la relation formelle qu'elles entretiennent avec les autres composantes de la page mais aussi comme des éléments d'un ensemble plus vaste³⁷.

1. La continuité dans les marges

Les images marginales de ces deux manuscrits ne se rapportent pas aux textes du livre d'heures. Elles sont tellement indépendantes de ce dernier qu'elles dépassent les scansion du texte qui sont généralement marquées par une iconographie stéréotypée. C'est le cas dans *les Heures de Guyot Le Peley* : l'Annonciation, qui clôture l'Office de la Vierge à l'usage de Rome (fol. 19v-42) et qui ouvre l'Office de la Vierge à l'usage de Troyes (fol. 43v-94), est entourée par une scène biblique continue. Cette Annonciation, peinte sur un beau double folio, constitue une coupure nette entre deux parties distinctes du livre d'heures. Pourtant, elle n'interrompt absolument pas le cycle vétéroutestamentaire qui se déroule dans les marges inférieures. En effet, aux folios 41v et 42, on peut voir Rébecca qui emmène le serviteur d'Abraham jusqu'à la maison de son père et la proposition de mariage du serviteur au nom d'Isaac ; aux folios 43v et 44, on assiste à la rencontre entre Isaac et Rébecca et à l'accueil de cette dernière par Abraham. On pourrait multiplier les exemples dans les deux manuscrits de la continuité manifeste du décor marginal. On revient ici à la notion de film développée par Claude Schaefer au sujet des *Heures de Louis de Laval*, mais qui vaut également pour les *Heures de Guyot Le Peley*. Les cycles vétéroutestamentaires constituent « une "pré-histoire" chrétienne »³⁸.

³⁷ Jean-Claude Schmitt, « L'univers des marges », dans *Le Moyen Âge en lumière. Manuscrits enluminés des bibliothèques de France*, dir. Jacques Dalarun, Paris, 2002, p. 329-361.

³⁸ C. Schaefer, « Nouvelles observations... », p. 44.



Fig. 3 | Atelier de Jean Colombe, *Rencontre entre Marie et Joachim*, 1485-1488, enluminure. BNF, lat. 920, fol. 79.

Il n'y a pas de rupture dans le flot continu du cycle vétérotestamentaire ; celui-ci fait fi des scansion des diverses parties du livre d'heures. Toutefois, dans certains cas, les miniatures des marges latérales prolongent le thème d'une pleine page. À titre d'exemple la Visitation des *Heures de Louis de Laval* (fol. 78v) est suivie de la rencontre entre Marie et Joachim (fol. 79 ; fig. 3) et d'une conversation entre Marie et sa mère (fol 79v ; fig. 4)³⁹.

L'indépendance des marges n'est donc pas systématique : il existe dans ce type de programme complexe des interactions entre les diverses parties du décor. Tout n'est pas cloisonné et la circulation

³⁹ T. Delcourt, « Un livre d'heures à l'usage de Troyes... », p. 233.



Fig. 4 | Atelier de Jean Colombe, *Conversation entre la Vierge et sainte Anne*, 1485-1488, enluminure. BNF, lat. 920, fol. 79v.

du regard et du sens au sein d'un groupe de pages permet de mettre en valeur un véritable réseau iconographique. On pourrait presque parler de rebond iconographique⁴⁰, de dialogue des images entre elles, qu'elles soient en marge ou au centre de la page.

La mise en page dans ces livres d'heures est efficace et répétitive, mais parfois cette régularité formelle se brise et la miniature marginale inférieure annexe en quelque sorte la marge latérale et occupe quasiment la moitié de l'espace de la page. Le texte perd ainsi de sa force. Il est littéralement phagocyté par l'image, notamment dans le folio 44 des *Heures de Louis de Laval* où la marge est encore redoublée

⁴⁰ Ce rebond iconographique est peut-être une modernisation du principe typologique qui voit dans l'Ancien Testament une préfiguration du Nouveau Testament.



Fig. 5 | Atelier de Jean Colombe, *Le Christ réprobateur*, 1485-1488, enluminure. BNF, lat. 920, fol. 34v.

par un portrait du Christ portant un nimbe crucifère qui occupe l'ensemble de l'espace de la justification. Il pourrait s'agir d'une sorte de jouissance scopique, de bonheur dans la contemplation ou d'un moyen pour l'atelier de valoriser son savoir-faire et sa maîtrise technique.

Néanmoins on peut noter que cette explosion de la mise en page classique est surtout utilisée pour des représentations d'apparition de Dieu ou du Christ lors de la prière du protagoniste ; on peut éventuellement faire le parallèle avec l'activité du lecteur qui souhaiterait peut-être assister à ce genre d'épiphanie.

La densité iconographique atteint son paroxysme au folio 34v des *Heures de Louis de Laval* (fig. 5). L'image se substitue alors au texte et illustre ainsi le concept d'horreur du vide⁴¹ que nous avons vu à

⁴¹ Il est possible que cette horreur du vide manifeste soit à la fois un procédé décoratif et un procédé didactique qui permettrait, dans le cas d'espèce, de donner

l'œuvre dans les deux manuscrits. Bien que les espaces des différentes enluminures soient chacun délimités par un cadre doré, il s'y opère, par le jeu des regards, une véritable circulation entre les images. Le Christ se penche, ne nous regarde pas, il observe les fils de Noé qui recouvrent la nudité de leur père exposé par Cham. Ces derniers lèvent les yeux vers lui depuis la marge inférieure. La sainte en prière de la marge latérale est également tournée vers le Christ. C'est l'une des rares fois dans ces deux manuscrits où les marges et les enluminures interagissent à ce point entre elles, en créant un réseau circulaire de regard et de complémentarité.

Les images marginales se distinguent par leur continuité – cet élément est une caractéristique du décor marginal depuis la période romane⁴² – et par leur habilité à fonctionner en réseau avec les autres images du manuscrit. Elles sont animées par une tension propre, qui les oppose au texte dont elles sortent parfois vainqueurs.

2. *Rôle et signification des images vétérotestamentaires marginales*

La question de la réception et de l'usage des manuscrits est toujours problématique. Il est encore plus difficile d'avancer autre chose que des hypothèses lorsque l'on aborde le rôle et les significations des images marginales.

Dans les deux manuscrits étudiés, on observe beaucoup d'images de personnages en prière comme on peut le voir aux folios 44v et 45 des *Heures de Guyot Le Peley* (fig. 6). L'espace de la miniature est celui où Dieu entre dans le monde et participe à l'incarnation. Les images des livres d'heures sont quasi surréelles⁴³. Peut-on dire qu'il en va de même avec les images des cycles vétérotestamentaires ?

une place plus importante à l'Ancien Testament qui n'est que rarement évoqué dans l'iconographie des livres d'heures (à l'exception notable des Psaumes).

⁴² J.-C. Schmitt, « L'univers des marges » ..., p. 342.

⁴³ Voir Daniel Arasse, « Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au xv^e siècle », dans *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du xii^e au xv^e siècle*, Rome, p. 131-146 ; et Virginia Reinburg, *French Books of Hours : Making an Archive of Prayer, c. 1400-1600*, Cambridge, 2012, p. 112-127.



Fig. 6 | Atelier de Jean Colombe, *Abraham en prière*, vers 1480. Médiathèque Jacques Chirac de Troyes, ms. 3901, fol. 44v et 45.



Fig. 7 | Atelier de Jean Colombe, *L'Annonciation faite à Marie et l'Annonciation faite à Agar*, vers 1480. Médiathèque Jacques Chirac de Troyes, ms. 3901, fol. 26v et 27.

En effet, Jean Colombe a une appétence particulière pour les détails, voire la trivialité des scènes qu'il représente, notamment lorsqu'il s'agit de scènes intrafamiliales. Ce goût pour l'anecdotique banalise en quelque sorte l'Histoire sainte. La vision répétée de saynètes qui mêlent le sacré et le trivial ont peut-être sur le lecteur un effet d'identification, de réactualisation des épisodes de l'Ancien Testament dans le quotidien.

Selon Thierry Delcourt⁴⁴, seules quelques images des marges latérales sont solidaires du récit biblique de la marge inférieure. Néanmoins quand cela se produit, il est possible qu'il s'agisse d'un écho iconographique (scène de prière en marge latérale et inférieure) ou d'un dialogue typologique entre les marges latérales et inférieures. Par exemple dans le bifolio reproduit en figure 7, on observe dans la marge latérale la Vierge faisant face à un ange qui la salue sur la page suivante. C'est le motif classique de l'Annonciation. Au registre inférieur sont figurées la présentation d'Agar à Abraham et la naissance d'Ismaël. Agar est la première femme de la Bible visitée par un ange qui lui annonce la naissance d'un fils⁴⁵. La première annonce de la Genèse est ainsi mise en rapport avec l'Annonciation faite à Marie⁴⁶. C'est une traduction iconographique de la lecture typologique de la Bible. Néanmoins, cette analyse est affaiblie par la reprise très régulière du motif de la Vierge et de l'ange (trois fois dans le seul cycle d'Abraham, aux bifolios suivants : 23v et 24, 26v et 27, 27v et 28)⁴⁷

IV. Conclusion

Nous ne pouvons avancer d'hypothèses satisfaisantes pour qualifier plus précisément le rôle des miniatures marginales dans les livres

⁴⁴ T. Delcourt, « Un livre d'heures à l'usage de Troyes... ».

⁴⁵ Genèse, XVI, 10-11 : « L'ange du Seigneur lui dit : "Je multiplierai tellement ta descendance qu'on ne pourra la compter." L'ange du Seigneur lui dit : "Voici que tu es enceinte et tu vas enfanter un fils, tu lui donneras le nom d'Ismaël" ».

⁴⁶ Luc, I, 26-38.

⁴⁷ Jean Wirth, *Les marges à drôleries...*, p. 25. Troisième règle de l'interprétation iconographique : la signification d'un motif ne peut être établie que sur l'examen de ses différentes occurrences.

d'heures. Il est possible que ces longs cycles vétérotestamentaires jouent un rôle uniquement décoratif dans les manuscrits de dévotion. Nous l'avons vu, l'horreur du vide pousse le peintre ou le créateur du programme à occuper chaque centimètre carré de la page. Les marges inférieures n'ont presque pas de lien avec le texte du livre d'heures, ce qui n'est pas le cas pour les marges latérales.

Mais le lien des miniatures entre elles, le réseau d'images que nous avons essayé de mettre en valeur, laisse penser qu'au-delà du simple plaisir de la contemplation le peintre ou le concepteur a produit, ou cherché à produire, un maillage conceptuel à la fois biblique et moral.

Ce programme iconographique, à défaut d'être un contrepoint biblique⁴⁸ dans un ouvrage dévotionnel, fait montre d'une grande subtilité, y compris théologique, notamment en illustrant les liens entre l'Ancien et le Nouveau Testament⁴⁹.

Cette structure originale de livres d'heures avec l'adjonction d'un cycle vétérotestamentaire semble être une spécialité de Jean Colombe même s'il faut noter, comme le fait remarquer François Avril⁵⁰, que l'addition d'un tel cycle au décor classique d'un livre d'heures n'est pas unique en France à la fin du Moyen Âge. Nous l'avons vu, cette formule n'est pas exceptionnelle dans la production du peintre (au moins quatre manuscrits conservés jusqu'à nos jours)⁵¹. La tendance à la transformation des livres d'heures en recueils d'illustrations bibliques n'a pas eu, à notre connaissance, de postérité. L'atelier Colombe fut l'un des premiers à la mettre en place et à l'exploiter à grande échelle dès les années 1480.

NOÉMIE MARIJON

Doctorante, université Clermont Auvergne, CHEC
Bibliothécaire au diocèse et au séminaire de Lyon

⁴⁸ Claude Schaefer pense que les *Heures de Louis de Laval* sont un livre d'heures mixte, une hybridation entre un ouvrage de dévotion et une bible historique. Voir C. Schaefer, « Nouvelles observations... », p. 42.

⁴⁹ Ce processus de création d'un réseau iconographique renouvelle et réactualise le procédé classique de la typologie.

⁵⁰ F. Avril, « Les heures de Guyot Le Peley... », p. 15.

⁵¹ T. Delcourt, « Un livre d'heures à l'usage de Troyes... », p. 241.

Bordures et marges des billets de la Banque de France (XIX^e-XX^e siècles) : des supports pour quelles fonctions ?

MATHIEU BIDAUX ♦

I. Introduction : le billet de banque comme source de l'historien

Les premiers billets de banque, qui datent de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle pour la France, sont constitués d'une vignette, qui est la partie imprimée, et d'une marge blanche. La bordure est la partie externe de la vignette par différenciation avec la marge qui l'entoure¹. Afin d'étudier l'évolution des bordures et des marges au cours du temps, il est nécessaire d'examiner le moyen de paiement que représente le billet de banque, aussi bien que les matrices et les outils qui servent à le fabriquer. Ils deviennent sources pour l'historien au même titre que les pièces, les sceaux, les actes notariés, les diplômes, les chartes qui ont donné naissance à des sciences auxiliaires de l'histoire. Si l'étude des monnaies – la numismatique – est reconnue, l'étude des billets, qui relèvent d'une application de l'estampe, n'est pas encore organisée en tant que discipline autonome. Pourtant, elle porterait des applications

1 Voir les termes employés dans Archives de la Banque de France (désormais ABF), « Patrimoine historique et archives », antenne de Chamalières, *Rapport sur la fabrication des billets nouveaux à émettre par la Banque de France*, 25 juillet 1803. Voir aussi Sylvie Peyret, *Les billets de la Banque de France. Deux siècles de confiance*, Paris, 1994 ; ou encore *L'Art du billet. Billets de la Banque de France (1800-2000)*, Paris, 2000. Les premiers billets sont dessinés par Charles Percier et gravés par Jean-Bertrand Andrieu.

concrètes pour les industriels du secteur² et des éclairages neufs en histoire culturelle, politique, économique, artistique, sociale ou industrielle tant l'univers du billet est vaste³. Gilles Caire a déjà tenté d'en démontrer la fécondité en plaidant la dimension de « mass médias » des monnaies : « Passant de main en main, observés en détail dès l'enfance, mémorisés par un usage quotidien et familial, pièces et billets constituent des instruments de communication et de propagande de premier choix »⁴. Olivier Feiertag a, lui, mis en évidence l'organisation industrielle originale de la production des billets de banque au sein des banques centrales⁵.

La présente contribution voudrait aborder un aspect particulier de la conception de cet objet : l'exploitation des bordures et des marges. Supports de signes de sécurité (à travers le talon et la gravure), éléments décoratifs de la vignette, supports des éléments d'identification du billet (présence des numéros, de la valeur faciale, des points en relief destinés aux malvoyants), les bordures, les marges et leurs fonctions se sont métamorphosées en deux siècles en suivant l'évolution des nouveautés techniques intégrées à la conception du billet de banque. Mises à profit de différentes façons, comment marges et bordures sont-elles utilisées ? La question de la sécurisation du billet est centrale. Comme leur surface est limitée, bordures et marges évoluent en même temps que l'adaptation des billets aux risques de contrefaçons et à l'apparition de nouvelles technologies de reproduction.

2 Comme ceux qui sont évoqués dans cet ouvrage, véritable best-seller allemand traduit en anglais : Klaus Bender, *Moneymakers. The Secret World of Banknote Printing*, Weinheim, 2006.

3 L'étude des billets peut mener à des études microbiennes comme avec Yvonne Jund, *Contribution à l'étude de la protection microbienne : l'assainissement du papier-monnaie*, thèse de doctorat, pharmacie, Paris-XI, 1972 ; ou en optique avec Olivier Lohio, *Recherche et développement de nouvelles sécurités pour les documents fiduciaires : synthèse de nouveaux chromophores pour l'optique*, thèse de doctorat, chimie, Rennes-I, 2006.

4 Gilles Caire, « Les billets comme mass médias : de la "Fortune" de 1803 aux "portails, fenêtres et ponts" de 2002 », dans *Économies et sociétés*, t. 36/1 (série « Monnaie »), 2002, p. 35-54.

5 Olivier Feiertag, « Administrer la monnaie : pour une histoire des banques centrales comme organisations », dans *Entreprises et histoire*, t. 48, 2007, p. 73-91.

Pour la réalisation de cette étude⁶, nous avons examiné la structure des billets émis par la Banque de France, soit une centaine de coupures ayant eu cours légal aux XIX^e et XX^e siècles, et consulté les archives du service « Patrimoine historique et archives de la Banque de France » à l'antenne de Chamalières, près de Clermont-Ferrand, où se trouve l'actuelle imprimerie de la banque centrale. La consultation des dossiers des artistes et des procès-verbaux du Conseil général de l'Institut d'émission et celle des procès-verbaux du Comité des billets s'est également révélée fructueuse.

II. Bordures et marges des billets : des supports de signes de sécurité

Créée en 1800, la Banque de France détient le privilège d'émission à Paris depuis le 14 avril 1803. La conception de ses propres vignettes débute véritablement cette année-là, mais elle reprend et s'inspire fortement des coupures créées par d'anciens établissements d'émission : la Caisse des comptes courants et la Caisse d'escompte du commerce, nées respectivement en 1796 et en 1797 et qui ont fusionné avec la Banque de France en 1800 et en 1803⁷.

Le Rapport sur la fabrication des billets nouveaux à émettre par la Banque de France⁸ rédigé le 25 juillet 1803 par le directeur de l'imprimerie, sorte de cahier des charges, entériné par le Conseil général de la Banque de France deux jours plus tard, expose des principes généraux et la réflexion du moment sur les caractéristiques que doivent comporter les billets. Le préambule indique tout de suite que « le premier but qu'on doit atteindre dans la fabrication des

6 Présentée lors de la journée d'études du 16 juin 2016, elle expose les premiers résultats de notre travail de thèse : Mathieu Bidaux, *De la presse à la monnaie (1857-1945). La Fabrication des billets de la Banque de France, construction et entretien de la confiance*, thèse de doctorat, histoire, sous la direction d'Olivier Feiertag, université de Rouen-Normandie, 2019.

7 Gilles Jacoud, *Le billet de banque en France (1796-1803). De la diversité au monopole*, Paris, 1996.

8 ABF, « Patrimoine historique et archives », antenne de Chamalières. Collections industrielles 02B – Dossier « Andrieu », *Rapport sur la fabrication des billets nouveaux à émettre par la Banque de France*, 25 juillet 1803.

billets est d'inspirer, par la difficulté de la contrefaçon, une partie de la confiance dont il a besoin » pour demeurer un moyen de paiement fiable, remboursable « au porteur et à vue » contre des espèces métalliques. Il répond à la problématique posée constamment à l'imprimerie des billets : comment assurer la sécurité de leur produit contre les tentatives de contrefaçon, en fonction des contraintes de coût de fabrication ?

Dans ce document destiné aux artistes, les bordures constituent le deuxième point abordé (sur quatre), position qui démontre l'importance de sa prise en compte dans l'élaboration des billets. Outre le texte inscrit, c'est-à-dire les mentions de directeur général, de contrôleur-général et de caissier-général de la Banque de France mais aussi celle qui garantit le remboursement (« il sera payé en espèces, à vue, au porteur » la somme indiquée), la façon dont seront gravées les bordures est longuement traitée.

Pour bien saisir l'importance des bordures gravées et l'attention qui leur est portée, citons les troisième et quatrième éléments de sécurité évoqués pour susciter la confiance du porteur : le papier utilisé et les signes incorporés indépendamment de la fabrication, c'est-à-dire les éléments ajoutés à la main. Or, le papier, autre élément immédiatement visuel du billet et impliquant le sens du toucher, trahit souvent tout de suite l'authenticité du moyen de paiement.

Si le directeur Victor de Coigny (1773-1813) s'attarde tant sur les bordures, c'est que la gravure qui y sera imprimée doit être impossible à reproduire exactement : « Les bordures seront gravées en relief » sur de l'acier⁹ car « c'est la manière la plus avantageuse, par cela qu'elle exige plus de talent et de difficulté de la part de

9 La Banque de France souhaitait d'abord graver sur cuivre mais l'alliage à mettre dans ce métal « pour lui donner la dureté nécessaire le rend susceptible de s'égrainer ». Il est, de plus, difficile à bien graver et semble devoir être remplacé trop souvent. Voir ABF, *Procès-verbaux du Conseil général de la Banque de France*, t. II, séance du 27 juillet 1803, et ABF, « Patrimoine historique et archives », antenne de Chamalières, Collections industrielles 02B, Victor de Coigny, « Billets – confection – gravure. Au Conseil de Régence de la Banque de France », 30 septembre 1803.



Fig. 1 | Bordure supérieure du billet de 1 000 F type 1805.

l'artiste et présente par conséquent plus d'obstacles aux contrefacteurs¹⁰ » (fig. 1)¹¹.

Charles Percier (1764-1838) fournit le dessin avec de nombreux détails (notamment grâce aux motifs floraux). Jean-Bertrand Andrieu (1761-1822) s'attelle à la gravure en 1804 et en 1805. Très expérimenté, reconnu comme un grand médailleur – principal graveur de médailles sous Napoléon – et sculpteur, il réalise un travail très fin pour les bordures du billet de 1 000 F, la valeur faciale qui est alors la plus élevée, afin que le faussaire ne puisse reproduire qu'une gravure grossière, reconnaissable au premier coup d'œil à l'examen de l'impression de la coupure.

Dans ces conditions, fabriquer de faux billets est certes possible¹², car le contrefacteur souhaite ne donner que l'illusion d'une authentique vignette et non pas la reproduire parfaitement, mais la tromperie serait repérée immédiatement. En outre, la somme de 1 000 F représente plus d'un an de revenu d'un ouvrier au XIX^e siècle¹³. Ces billets servent surtout de moyen de paiement à des marchands et à des négociants¹⁴. Ils ne sont utilisés qu'à Paris, dans un premier

¹⁰ ABF, « Patrimoine historique et archives », antenne de Chamalières. Collections industrielles 02B – Dossier « Andrieu », *Rapport sur la fabrication... et Procès-verbaux du Conseil général...*, t. II, séance du 27 juillet 1803.

¹¹ L'illustration est issue de la bordure des bons de versement d'or pour la Défense nationale émis pendant la Première Guerre mondiale. La bordure du billet de 1 000 F type 1805 a été réutilisée pour l'occasion.

¹² ABF, *Procès-verbaux du Comité des billets*, t. I, séance du 30 janvier 1804. De faux billets de 1 000 F ont été repérés et un procès a lieu en janvier 1804.

¹³ Patrice Baubeau, « Une hybridation réussie ? La transformation d'une monnaie marchande en monnaie civile dans la France du XIX^e siècle », dans *Monnaie antique, monnaie moderne, monnaie d'ailleurs... Métissages et hybridations*, dir. Patrick Pion et Bernard Formoso, Paris, 2012, p. 33-43.

¹⁴ *Ibid.*

temps. Un examen rapide d'une bordure mal reproduite le rendrait ainsi suspect aux yeux de la Banque de France.

Andrieu se met ensuite au travail pour le billet de 500 F. Le cahier des charges indique un principe qui, de nos jours, va de soi dans la conception des billets – une vignette avec une différence nette pour chaque valeur faciale – mais qui est relativement récent en 1803. « Il y aura entre les bordures des billets de cinq cents francs et de ceux de mille francs des différences si saisissantes qu'ils ne puissent jamais être pris l'un pour l'autre. Les bordures seront différentes pour le dessin »¹⁵.

La gravure du billet de 500 F se révèle peut-être un peu moins difficile à reproduire que celle du billet de 1 000 F, mais il ne s'agit pas réellement d'une sécurisation croissante – autrement dit, plus la valeur faciale est élevée, plus le billet est difficile à contrefaire –, un principe qui apparaît plus tard, à la fin du XIX^e siècle, pour certaines gammes de billets incluant de petites coupures alors que d'autres stratégies consistent à protéger davantage le billet le plus courant.

Un événement révèle encore l'importance des bordures. Le 8 février 1814, devant l'avancée des armées coalisées contre Napoléon I^{er}, l'imprimerie de la Banque de France conserve ses outils usuels excepté le matériel servant à fabriquer les billets qu'elle détruit : les matrices des textes (Banque de France, mille francs, le contrôleur, etc.) et les bordures (bordures inférieure, supérieure, latérale, les suppléments des bordures et leurs vis)¹⁶. Elles sont considérées comme trop importantes pour que l'ennemi puisse mettre la main dessus.

Quant à la marge, ses dimensions sont aléatoires. Les inventaires de 1812 et de 1816 indiquent la présence de presses à rogner¹⁷. Or ces machines sont peu précises. La marge est, en fait, une marge de manœuvre et de sécurité pour garder les vignettes intactes et diminuer le taux de fautes, c'est-à-dire le taux de billets défectueux. Plus tard, à partir de 1845, les barbares du papier seront conservées comme signe distinctif de la fabrication de l'authentique papier à billet¹⁸.

¹⁵ *Procès-verbaux du Conseil général...*, t. II, séance du 27 juillet 1803.

¹⁶ ABF, 7000200301/1, *Détail de la matrice du billet de 1000f. Loi du 24 germinal an 11* et *Détail de la matrice du billet de 500f. Loi du 24 germinal an 11*.

¹⁷ ABF, 7000200301/1.

¹⁸ ABF, 1060199601/5, t. III. Lorsque le papier fabriqué est enfin sec et lorsqu'il n'est pas massicoté, son contour n'est pas régulier : cette irrégularité forme les barbares.

Autre élément, qui n'est pas cité dans le rapport, mais pourtant central pour sécuriser un billet au début du XIX^e siècle : le talon présent dans la marge du billet. Cette impression typographique, pour les billets étudiés ici, n'est pas sans rappeler la pratique de la charte-partie au Moyen Âge et à l'époque moderne¹⁹. Les registres à souche utilisent cette méthode qui figure là un héritage (inconscient ?) du passé. Les termes « Banque de France » en lettres entrelacées sont présents sur la marge, les lettres sont coupées de façon à mettre en regard la moitié du talon avec la souche conservée à la Banque de France. Pour les employés de l'institut d'émission, quand les billets rentrent dans les caisses après avoir circulé, il faut donc prêter attention à la qualité de la gravure imprimée en bordure et au talon dans la marge.

Pendant plus de soixante ans et même au-delà, pratiquement un siècle – ces billets n'auront plus cours légal en décembre 1897 et le billet de 500 F type 1888 ne sera retiré qu'en 1945 –, ce sont ces principes qui assurent la sécurité avant l'apparition progressive de nouveaux signes.

III. Des supports d'éléments décoratifs

Le billet de banque évolue en permanence (fig. 2²⁰). Ainsi la date de création est apposée en caractères d'imprimerie à partir de 1827, le texte du billet connaît différentes modifications (1812, 1830), l'impression identique au recto et au verso apparaît en 1832, et les textes

¹⁹ Robert Jacob, « Du chirographe à l'acte notarié : l'instrument de la paix privée dans les villes du Nord, du XIII^e au XVI^e siècle », dans *Le Gnomon. Revue internationale d'histoire du notariat*, t. 95-96, 1994, p. 17-30. Et Robert-Henri Bautier, « L'authentification des actes privés dans la France médiévale : notariat public et juridiction gracieuse », dans *Notariado público y documento privado : de los orígenes al siglo XIV (Actas del VII Congreso internacional de diplomática, Valencia, 1986)*, Valencia, 1989 (Papers i documents, 7), p. 701-772 ; réimpr. dans id., *Chartes, sceaux et chancelleries. Études de diplomatique et de sigillographie médiévales*, t. I, Paris, 1990 (Mémoires et documents de l'École des chartes, 34), p. 269-340.

²⁰ ABF, 1069199201-12, Historique sur les faux billets de banque et sur les faussaires de 1803 à 1832 ; 1060199601/7, note du 27 janvier 1882. Voir aussi les *Cahiers anecdotiques de la Banque de France*, n^{os} 17 (2003), 18 (2003) et 30 (2008).

de loi qui y sont imprimés varient à plusieurs reprises (« Loi du 24 germinal an XI », « La loi punit de mort le contrefacteur », puis « L'article 139 du code pénal punit de mort ceux qui auront contrefait ou falsifié les billets de banques autorisés par la loi, et ceux qui auront fait usage de ces billets contrefaits ou falsifiés », « L'article 139 du code pénal punit des travaux forcés à perpétuité [...] », etc.).

Fig. 2 | Les technologies de reproduction et la contrefaçon comme moteurs de l'innovation.

Années	Changements sur les billets	Techniques de reproduction	Contrefaçons notables
1804	Timbre sec	DÉVELOPPEMENT DE LA LITHOGRAPHIE	
1810	Timbre humide		
1813	Coloration du filigrane		
1832			Contrefaçon Bouchet par lithographie
1835	Enduit préservatif contre la lithographie (procédé Mantoux)		
1841			Contrefaçon Dutilloy par lithographie
1844	Filigrane ombré		
1846	Enduit préservatif contre la lithographie (procédé Delarue)		
1848			Contrefaçon Lemerancier par lithographie ; affaire de la Banque de Lyon, contrefaçons par lithographie

Années	Changements sur les billets	Techniques de reproduction	Contrefaçons notables
1850		APPARITION DE LA PHOTOGRAPHIE PUIS DÉVELOPPEMENT DE LA PHOTOGRAPHIE	Contrefaçon Bertrand par daguerréotype (2 billets) ; affaire des Auvergnats, contrefaçons par gravures à l'eau-forte (63 billets)
1854 et 1857			Contrefaçon Dupont par un ouvrier en taille-douce et en lithographie qui réalise une eau-forte
1857			Contrefaçon italienne par photographie.
1853-1861			Contrefaçon Giraud de Gâtébourse en utilisant les procédés typographiques et de taille en relief.
1862	Premiers billets bleus		
1862	100 F : 1 ^{er} filigrane figuratif		
1871			Rossier et Desvignes, imprimeurs de journaux (46 billets) ; Bruno et Montauro (Sicile : 673 billets) ; Colley (1 023 billets) ; Reguet (195 billets) ; Antonia (Espagne : 37 billets reproduits par lithographie)
1872			Inconnus : contrefaçons à la main (8 billets) ; aquarelle (72 billets) ; gravure sur bois (483 billets) ; Desgentils (304 billets) ; Gruber (18 ou 76 billets à la main)
1873	20 F bleu et bistre		Pipineau et Biette (428 billets) ; Marquet (147 billets) ; contrefacteur inconnu (604 billets) ; contrefacteur de Nice (530 billets)

Années	Changements sur les billets	Techniques de reproduction	Contrefaçons notables
1874		APPARITION DE LA PHOTOGRAPHIE PUIS DÉVELOPPEMENT DE LA PHOTOGRAPHIE	Pedro Llanas (Espagne : 103 billets par lithographie) ; Meda Rigaud et Élisabeth Meda (102 billets) ; Arina, Fernandez et le graveur Paramo (240 billets environ) ; Baladiez (593 billets)
1875			Contrefaçon espagnole (150 billets)
1878			Michau, ouvrier imprimeur et Savary, lithographe (350 billets par lithographie) ; Barreau (400 billets)
1883			Michel (51 billets avec matériel autographique et photographique)
1885			Granet et Delahaye, lithographes (40 billets par lithographie)
1888	Billets bleu et rose		
1901			Friedrich (90 ou 100 billets)
1902			Amic, pharmacien, Ginet, fabricant de papier photographique (60 billets par photographie)
1908			Friedrich (224 billets par lithographie)
1910	Quadrichromie. Émission du billet de 100 F Merson		
1913			Contrefaçon de Dresde par Doberenz, lithographe (244 billets par lithographie)
1934	Taille-douce sur le 5 000 F		

La diffusion de la lithographie au cours de la première moitié du XIX^e siècle et l'apparition des techniques de reproduction comme la photographie vont pousser les concepteurs à trouver des solutions pour lutter contre les faussaires. Les gravures ne suffisent plus, ni le talon. De plus en plus, la Banque de France découvre des tentatives de contrefaçon par la lithographie (fig. 2)²¹. Pour les mettre en échec, on décide d'appliquer un enduit suffisamment gras non pas pour empêcher le report de la vignette sur une pierre lithographique, mais pour rendre impossible l'impression par la lithographie (en 1835 et en 1846).

On mise sur la couleur lors de l'apparition de la photographie, procédé qui donne lieu à des contrefaçons de billets de 1 000 F. Dans les années 1860, le bleu de Saxe, ou bleu de Prusse, provenant de la Manufacture royale de Schneeberg en Allemagne, est ainsi choisi pour remplacer l'encre noire car « les expériences ont démontré, en effet, que le bleu pâle agit sur les surfaces sensibilisées, avec la même activité que le blanc. On comprend alors que les vignettes bleues produisant sur la glace collodionnée la même impression que le fond blanc du papier qui les supporte, se confondraient avec lui sur l'épreuve photographique et ne donneraient aucune image distincte. »²². Le scientifique Claude Pouillet (1790-1868) avait été sollicité pour réaliser des études sur les « procédés propres à garantir les billets de toutes coupures contre les reproductions photographiques ». Les agents chimiques dont pouvaient disposer les faussaires, tels que le nitrate d'argent, qui noircissent après exposition à la lumière, avaient été testés. En 1873 et en 1888, les billets passent à la bichromie puis à la quadrichromie avec le billet de 100 F type 1906.

21 ABF, « Patrimoine historique et archives », antenne de Chamalières. Collections industrielles 15C – dossier « Affaires de contrefaçon ».

22 *Procès-verbaux du Conseil général...*, t. XXXVIII, séances du 22 mai 1862 et du 27 novembre 1862 : « Un seul bleu, le bleu de cobalt vitrifié, a réuni toutes les qualités voulues. Ce bleu, un des plus stables qui soient connus, est inattaquable à tous les réactifs chimiques [...]. Des expériences multiples faites par M. Pouillet et par M. Ribot, directeur du bureau des essais à l'école des mines, il résulte qu'aucune sorte de réactif ne peut lui faire prendre une autre couleur. Il possède, en outre, toutes les qualités exigées pour composer une bonne encre typographique, à laquelle il est facile de donner une teinte assez claire pour qu'aucune reproduction photographique ne soit obtenue. »

Surtout, sur le long terme, le filigrane prend une place de plus en plus importante et centrale. C'est en grande partie lui qui modifie l'aspect du billet tel que le porteur le connaît depuis le début du XIX^e siècle. Désormais plus imposant, il faut le prendre en compte dans l'agencement de la coupure car il devient l'un des principaux signes de sécurité. Le papetier ne se contente plus d'intégrer un filigrane représentant la somme en chiffres et en lettres. Des visages sont incorporés à la vignette pour les petites valeurs d'abord, diffusées plus largement²³, puis jusqu'aux plus grandes, preuve de leur caractère très sécurisant. L'attention de l'utilisateur est portée au centre du billet. Lors de la conception du billet de 100 F type 1862, le filigrane figuratif est alors pensé comme un obstacle supplémentaire au contrefacteur. Le Comité des billets démontre « la supériorité d'un filigrane représentant une tête humaine sur un filigrane reproduisant de simples lettres ». « En effet, les contrefaçons tentées à la Banque avec tout le soin possible, soit par le grattage, soit par la pression, soit encore par la lithographie, présentent des altérations si grandes dans la physionomie des personnages qu'on les aperçoit à première vue. » De face, le visage est encore plus difficile à contrefaire que de profil²⁴. Le 22 mai 1862, il est même proposé de supprimer les termes « Cent francs » au profit du filigrane afin qu'ils ne le recouvrent pas. Finalement, ces termes sont conservés, mais disposés au-dessus.

On le voit, le nombre d'informations augmente sur une surface de papier qui, elle, diminue (fig. 7 et 8). Ainsi les bordures et les marges, depuis le rajout d'éléments au centre du billet, voient-elles s'amoindrir leur rôle de sécurisation.

Parallèlement, le talon disparaît de la marge petit à petit, mais seulement pour les plus faibles valeurs dans un premier temps, au XIX^e siècle, car il n'est plus possible de le maintenir pour des coupures dont les tirages atteignent plusieurs millions d'exemplaires. Le billet de 5 000 F type Flameng émis en 1938 en porte encore un, puis la pratique disparaît pour les émissions suivantes.

²³ Comme pour le billet de 100 F type 1862, le premier billet à porter un visage de Mercure. Il faut en imprimer un nombre « considérable », lit-on dans les *Procès-verbaux du Conseil général...*, t. XXXVII, séance du 28 mars 1861.

²⁴ *Procès-verbaux du Conseil général...*, t. XXXVII, séance du 31 octobre 1861.



Fig. 3 | Recto du billet de 100 F type 1906 dessiné par Luc-Olivier Merson et gravé par Romagnol. Le filigrane occupe désormais une place centrale. La bordure représente un cadre de tableau.

La bordure reste le support du numérotage, mais elle accueille également des décors familiers des porteurs de billets²⁵. Entre les contraintes spécifiques liées à la conception du billet (thèmes à respecter, espaces à préserver pour les informations à imprimer) et la liberté de l'artiste, la bordure trouve une autre utilité. Bordures et marges deviennent des éléments décoratifs : fresques, plafonds à caissons, voûtes, peintures en trompe-l'œil, frises, cadres de tableaux (fig. 3) ornent les billets et ont une fonction de délimitation.

Les artistes jouent avec les extrémités, créent du mouvement. Des personnages sortent de la vignette. Léopold Flameng (1831-1911) illustre bien ce courant dans l'art du billet. Ses angelots débordent littéralement de la vignette et s'amuse avec des rubans dans la marge, devant le cadre, offrant un effet de relief. Plus tard,

²⁵ Jean-Pierre Chaline, *Les bourgeois de Rouen. Une élite urbaine au XIX^e siècle*, Paris, 1982, p. 182. L'habitat bourgeois s'orne de peintures en trompe-l'œil et tout ceci « contribue à souligner le souci de prestige ».



Fig. 4. | Recto du billet de 20 F type 1942.

avec les plus petites coupures, les représentations se font plus populaires. Une jarre pleine d'eau se déverse sur le billet de 50 F type 1933, peint par Clément Serveau (1886-1972). De même pour le billet de 20 F illustré par Lucien Jonas (1880-1947) et émis en 1942, où la corde du pêcheur – dans laquelle sont pris deux poissons qui rappellent les dauphins-poissons représentés sur les premiers billets du XIX^e siècle²⁶ – fait office de contour de la vignette (fig. 4).

Les Français ont pu détourner la marge de ce billet sous l'Occupation, à partir de 1943. « Un timbre-poste à l'effigie d'Hitler était parfois découpé et collé dans le coin inférieur gauche en signe de protestation²⁷ » : le dictateur se retrouvait ainsi étranglé par le pêcheur usant de sa corde bien serrée.

²⁶ Sur les dauphins-poissons, voir Michel Pastoureau, *Les emblèmes de la France*, Paris, 2001, p. 91-95.

²⁷ Arnaud Manas, « Les signes monétaires de l'État français », dans *Revue numismatique*, t. 170, 2013, p. 473-502.

IV. La fonction pratique des bordures et des marges

L'examen des billets suivants montre que leurs concepteurs ont eu l'idée d'exploiter les marges autrement. Les bordures ont toujours réservé une place pour l'inscription des numéros (fig. 1, les cercles étaient prévus à cet effet). Mais les dernières gammes ont accentué, optimisé cette fonction pratique à la fin du xx^e siècle.

On distingue d'abord une phase d'expérimentation. La marge est sollicitée pour recevoir l'inscription de la valeur faciale en lettres ou le nom de l'institut d'émission car c'est l'un des derniers espaces vierges d'impressions. Les billets de la Guadeloupe ou de la Martinique émis après la Seconde Guerre mondiale par la Caisse centrale de la France d'Outre-Mer, mais fabriqués par l'imprimerie de la Banque de France, en offrent des exemples²⁸. L'idée est abandonnée car la population pourrait détourner facilement les billets, écrire dans les marges et finalement discréditer la monnaie fiduciaire.

On observe ensuite une migration des informations qui permettent d'identifier les billets du centre de la vignette vers les bordures et les marges. On les exploite maintenant pour compter plus facilement les tas de billets appelés « mises » par le service de la fabrication des billets ou bien « paquets » par le service de la comptabilité des billets. Marges et bordures ainsi exploitées font gagner du temps pour la manipulation des billets.

De la même façon, l'impression du nom de l'institut d'émission est repoussée aux extrémités et les mots « Banque de France » se déplacent vers les bordures (fig. 5²⁹).

Enfin, les motifs en relief, destinés notamment aux malvoyants, qui permettent d'identifier les coupures, apparaissent. Il s'agit de points dans les années 1970 et 1980. Le billet de 200 F « Montesquieu » de Pierrette Lambert (1928-) émis en 1982 en porte deux, le 100 F

²⁸ ABF, « Patrimoine historique et archives », antenne de Chamalières. Collections industrielles 08B.

²⁹ Nous reprenons ici une idée de schéma déjà exploitée dans Michel Dupré, *Le billet de banque comme image : analyse iconique, traitement plastique, significations*, thèse de doctorat, histoire de l'art, sous la direction de Jean Rudel, Paris-I, 1984.

Mention « Banque de France » : X

Valeur faciale imprimée en lettres : 0

Valeur faciale imprimée en chiffres : I

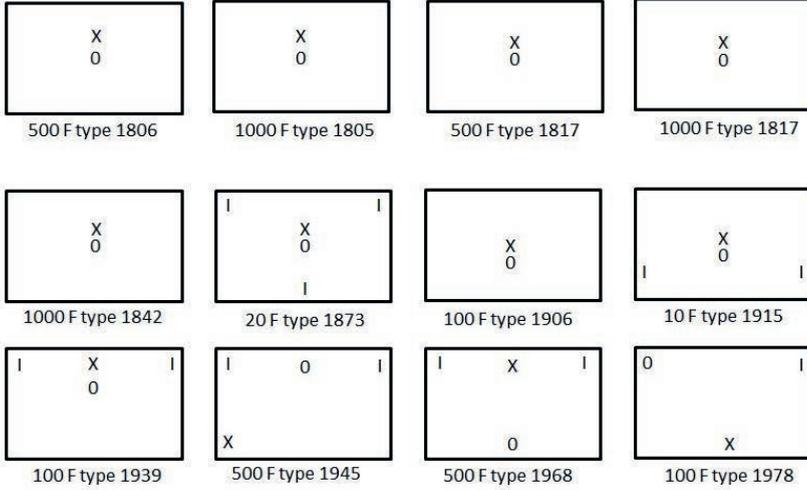


Fig. 5 | Évolution du positionnement de certains éléments d'identification du billet (au recto). Schéma réalisé par l'auteur.



Fig. 6 | Recto du billet de 100 F type 1978. Les trois points en relief sont destinés aux malvoyants.

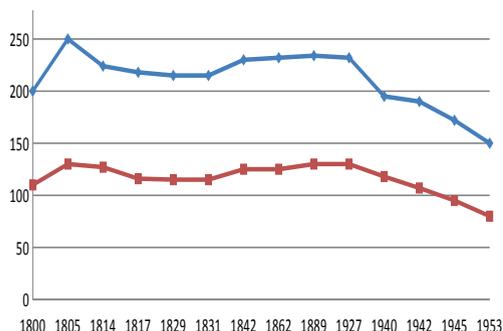


Fig. 7 | Évolution de la longueur et de la largeur des billets de 1000 F émis par la Banque de France en fonction des types. En bleu, la longueur, en rouge la largeur (mm).

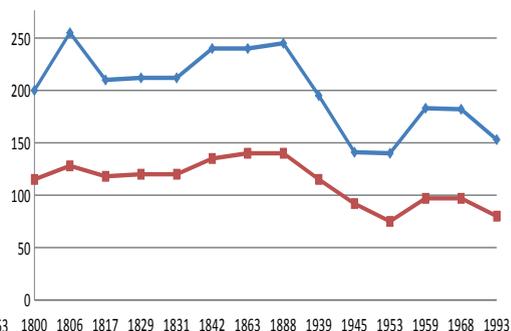


Fig. 8 | Évolution de la longueur et de la largeur des billets de 500 F émis par la Banque de France en fonction des types.

« Delacroix » de l'artiste Lucien Fontanarosa (1912-1975) émis en 1979 en possède trois (fig. 6).

Dans les années 1990, des formes géométriques remplacent ces points sur la gamme conçue par Roger Pfund (1943-). Une barre au recto du billet de 50 F « Saint-Exupéry », un carré pour le billet de 100 F « Cézanne », un cercle pour le 200 F « Eiffel » et un triangle pour le 500 F « Pierre et Marie Curie » sont imprimés en haut à gauche des rectos afin de différencier les coupures.

L'augmentation de la circulation fiduciaire impose d'imprimer de plus en plus de billets. Avec les périodes de pénurie et donc d'augmentation du nombre de billets à produire comme sous l'Occupation ou à la Libération par exemple³⁰, les formats diminuent (fig. 7 et 8). Le billet de 5 F Berger type 1943 est ainsi remarquablement petit, avec des dimensions de 65 x 100 mm, alors que son prédécesseur, le billet de 5 F type 1905, avait encore les dimensions de 80 x 125 mm. Pourtant, les marges ne disparaissent pas et subsistent jusqu'au passage à l'euro. L'une des raisons tient aux techniques de fabrication.

³⁰ Voir également Louis André, « L'industrie papetière pendant la Première Guerre mondiale : entre pénurie et stratégie », dans *L'industrie dans la Grande Guerre*, dir. Patrick Fridenson et Pascal Griset, Paris, 2018, p. 423-436. Pendant la Première Guerre mondiale, « la production de papiers et cartons, alors que la région du nord parmi les premières productrices de carton notamment est occupée, se maintient difficilement autour de 50 % de celle d'avant-guerre tandis que la consommation est progressivement réglementée et restreinte ».

Couper au ras des cadres augmenterait le risque d'entamer la vignette et aurait pour résultat, là encore, un taux de fautes trop important. L'autre raison apparaît évidente quand on lutte contre les contrefacteurs : une marge mal massicotée trahit tout de suite le faux.

v. Conclusion : quel avenir pour les bordures et les marges ?

L'histoire des billets est relativement récente par rapport à la numismatique, et les codes du billet se sont imposés seulement durant les deux ou trois derniers siècles. La structure de cette monnaie fiduciaire continue d'évoluer.

Si la complexité de la conception française d'un billet a reculé – celle qui employait la marge et un cadre, des cartouches superposés au recto et au verso pour offrir une difficulté au contrefacteur –, les bordures de la vignette tendent à être de nouveau exploitées comme support de signes de sécurité. Mais peut-on encore parler de bordures dès lors que les cadres ont disparu ?

La nouvelle gamme en euros, la série dénommée « Europe » et mise en service entre 2013 et 2016, met à profit la technique de la taille-douce aux extrémités pour faciliter la reconnaissance des différentes coupures : une série de hachures en relief aux largeurs du billet de 5 €, deux séries de douze hachures pour celui de 10 €, trois séries de sept hachures aux largeurs du billet de 20 €. Les malvoyants peuvent ainsi savoir, au toucher, quelle est la valeur faciale détenue entre leurs mains. N'importe quel porteur peut détecter un vrai d'un faux au contact du papier. Les bordures semblent ainsi avoir un avenir comme support de signes de sécurité.

En revanche, les marges paraissent vouées à disparaître. Elles n'existent plus sur les billets en euros. Au massicot, on opère une coupe franche, ce qui permet de réaliser des économies de papier et de travailler plus rapidement car les progrès techniques l'autorisent. Cette révolution dans la structure des coupures a des répercussions jusqu'en Afrique où les billets de la Banque centrale des États d'Afrique de l'Ouest ont connu, eux aussi, une refonte influencée par

la gamme en euros – le procédé de transvision³¹ est transposé sur leurs billets émis en 2003 par exemple. Cette similarité d'évolution s'explique par le travail de leur imprimeur qui n'est autre que l'usine de la Banque de France. Les marges des francs CFA ont ainsi été supprimées. Toutefois, les marges subsistent dans les États d'Afrique centrale, eux aussi fournis par la Banque de France. Leur gamme émise en 2002 les conserve. Mais de toute évidence, le mouvement chez les concepteurs de billet tend vers la suppression des marges, rendue possible par la précision des machines, au profit de nouveaux rôles dévolus aux extrémités des billets de banque.

MATHIEU BIDAUX

Historien d'entreprise

Docteur en histoire contemporaine

Chercheur associé au GRHIS, EA3831, université de Rouen

³¹ Sur un billet, un dessin peut être visible pour partie au recto tandis que l'autre partie est visible au verso. L'examen du billet par transparence, autrement dit exposé à la lumière, restitue le dessin en entier.

Les marges du Catalogue II de la bibliothèque de l'École française d'Extrême-Orient : une source pour un état des collections avant la décolonisation

CÉCILE CAPOT ◆

Comment reconstituer intellectuellement une bibliothèque qui n'existe plus ? Parmi les sources possibles, les inventaires et les catalogues de bibliothèques dont les marges contiennent parfois de riches annotations constituent un gisement d'informations important¹. Dans le cadre d'une étude plus large portant sur l'histoire de la bibliothèque et des archives de cette institution depuis sa création à la décolonisation (1898-1957)², la présente contribution s'attachera plus spécialement aux apports de l'étude des annotations marginales de l'*Inventaire des manuscrits en diverses langues orientales* de la bibliothèque de l'École française d'Extrême-Orient (EFEO)³.

-
- 1 *De l'argile au nuage. Une archéologie des catalogues (II^e millénaire av. J.-C.-xxi^e siècle)*, (expositions organisées par la Bibliothèque Mazarine et la Bibliothèque de Genève, 2015), dir. Frédéric Barbier, Thierry Dubois et Yann Sordet, Paris/Genève, 2015.
 - 2 Cécile Capot, *La bibliothèque et les archives de l'École française d'Extrême-Orient : de la constitution à la crise de la décolonisation (1898-1957)*, thèse de doctorat en cours de réalisation à l'EPHE sous la direction d'Andrew Hardy et de Christine Nougaret.
 - 3 Bibliothèque de l'EFEO, mss eur. 293 : *Inventaire des manuscrits en diverses langues orientales*, conservé à la bibliothèque de l'EFEO à Paris dans la collection des manuscrits européens. Cette collection regroupe des documents jugés utiles aux travaux de recherches scientifiques : des documents d'archives comme des documents imprimés en langues européennes. Elle existait déjà à la bibliothèque de l'EFEO à Hanoi.

I. L'École française d'Extrême-Orient et l'*Inventaire des manuscrits en diverses langues orientales*

1. L'EFEO⁴

Créée en 1898 par un arrêté de Paul Doumer, gouverneur général de l'Indochine de 1897 à 1902, cette institution est d'abord nommée Mission archéologique permanente de l'Indochine jusqu'en 1900, date à laquelle un second arrêté lui donne le nom que nous lui connaissons aujourd'hui. En 1901, un décret d'Émile Loubet assure sa stabilité institutionnelle. L'article 2 de l'arrêté de 1898, repris dans le décret de 1901, indique qu'elle a pour objet : 1) de travailler à l'exploration archéologique et philologique de la presqu'île indochinoise, de favoriser par tous les moyens la connaissance de son histoire, de ses monuments, de ses idiomes ; 2) de contribuer à l'étude des régions et civilisations voisines : Inde, Chine, Malaisie, etc.⁵

Les activités de l'École se répartissent entre des missions administratives pour le compte du gouvernement général de l'Indochine – comme la préservation des monuments historiques – et des missions scientifiques, les deux pouvant s'imbriquer. Elle dispense quelques enseignements mais qui ne perdurent pas et ne se trouvent pas au centre de ses occupations.

La création de l'École s'inscrit également dans le contexte orientaliste de l'époque⁶. Le travail de terrain est au cœur de sa méthode scientifique et, selon ce principe et les diverses missions à remplir,

4 L'histoire de l'EFEO peut être appréhendée au moyen de cette bibliographie (sélective) : *90 ans de recherches sur la culture et l'histoire du Vietnam*, Hanoi, 1995 ; Catherine Clémentin-Ojha et Pierre-Yves Manguin, *Un siècle pour l'Asie. L'École française d'Extrême-Orient, 1898-2000*, Paris, 2001 ; Philippe Le Failler, *L'École française d'Extrême-Orient à Hanoi, 1900-2000. Regards croisés sur un siècle de recherches*, Hanoi, 2000 ; Pierre Singaravélou, *L'École française d'Extrême-Orient ou l'institution des marges (1898-1956). Essai d'histoire sociale et politique de la science coloniale*, Paris, 1999.

5 Article 2 de l'arrêté du 15 décembre 1898 du gouverneur général de l'Indochine, portant création d'une mission archéologique permanente en Indochine, et du décret du 26 février 1901 du président de la République instituant l'École française d'Extrême-Orient.

6 Sa création n'étant pas l'objet principal de cet article, elle pourra être approchée au moyen de la bibliographie précitée.



Fig. 1 | La salle de lecture de la bibliothèque de l'EFEO, probablement à Hanoi (cl. École française d'Extrême-Orient, EFEO_VIE23230).

les membres de son personnel connaissent dès ses débuts une grande mobilité. Ils vont et viennent d'un territoire à l'autre de l'Indochine et de l'Inde au Japon pour le compte de l'École ou pour les besoins de leurs travaux, transportant avec eux nombre de documents qu'ils collectent ou créent, et rassemblent ensuite en partie à la bibliothèque de l'EFEO, située dans un premier temps à Saigon puis à Hanoi (fig. 1). Parmi ces documents, nous pouvons citer des livres imprimés, des manuscrits, des estampages, des photographies, des cartes, des journaux de fouilles.

À partir de 1954, l'École et ses collections connaissent un grand moment de mobilité forcée, un moment de crise durant lequel les collections sont séparées et prennent de nouveaux itinéraires : la majorité des collections est alors transférée aux États nouvellement

indépendants tandis que le siège est rapatrié à Paris, où il demeure actuellement⁷.

2. L'inventaire

Le document présenté ici constitue un témoignage de la bibliothèque avant son entrée en crise. Son intitulé – *Inventaire des manuscrits en diverses langues orientales* – est accompagné de la mention « Catalogues II » inscrite très légèrement au crayon sur la pièce de titre (fig. 2). La question – hors de propos ici – de savoir s'il s'agit d'un inventaire ou d'un catalogue ou bien d'un inventaire classé parmi les catalogues se pose. La réponse à cette question fournirait probablement des informations sur les pratiques bibliothéconomiques qui ont pu être en usage dans cette institution. Sa cote, « mss eur. 293 », indique qu'il est entré dans la collection des manuscrits européens sans que nous sachions quand exactement. Il est dès lors peu aisé de déduire les raisons de sa présence dans cette collection.

Le support du document est un cahier de plus de 170 pages mesurant 18 cm de large pour 22,5 cm de long, de type cahier d'écolier (fig. 3), dans lequel nous constatons l'intervention de plusieurs mains. Il est assorti de quelques feuilles volantes dont certaines sont tapuscrites. Ce cahier porte les marques d'une utilisation répétée : les plats et la reliure sont usés, il a été réparé et différentes mains y ont laissé leurs traces ainsi que le donnent à voir les différentes illustrations. Nous trouvons également dans certaines notices les dates d'acquisition des manuscrits – entre 1899 et 1949 selon un premier repérage –, permettant d'affirmer, en croisant avec la datation de certaines mains et d'autres indices, que ce cahier fut utilisé sur un temps assez long – peut-être une cinquantaine d'années (fig. 5) –, sans pour autant nous indiquer s'il le fut de façon régulière ou ponctuelle.

Le document regroupe des notices bibliographiques plus ou moins complètes de manuscrits en langues orientales conservés à

7 Sur ce moment de crise, voir Léon Vandermeersch, « Un tournant décisif dans l'histoire de l'EFEO : son retrait de Hanoi à la suite des accords de Genève », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. 136, 1992, p. 729-737.

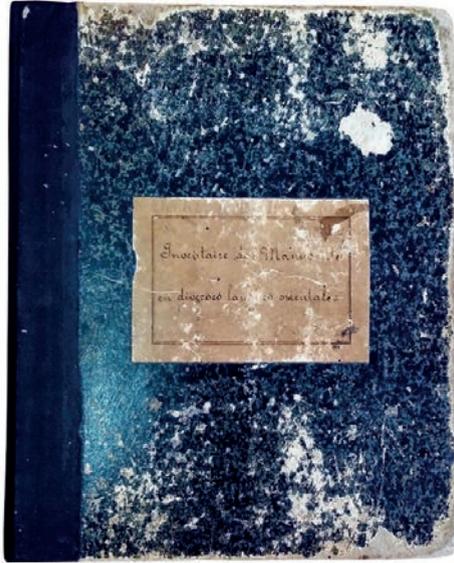


Fig. 2 | Le Catalogue II, intitulé *Inventaire des manuscrits en diverses langues orientales*. Paris, bibliothèque de l'EFEO (cl. C. Capot).

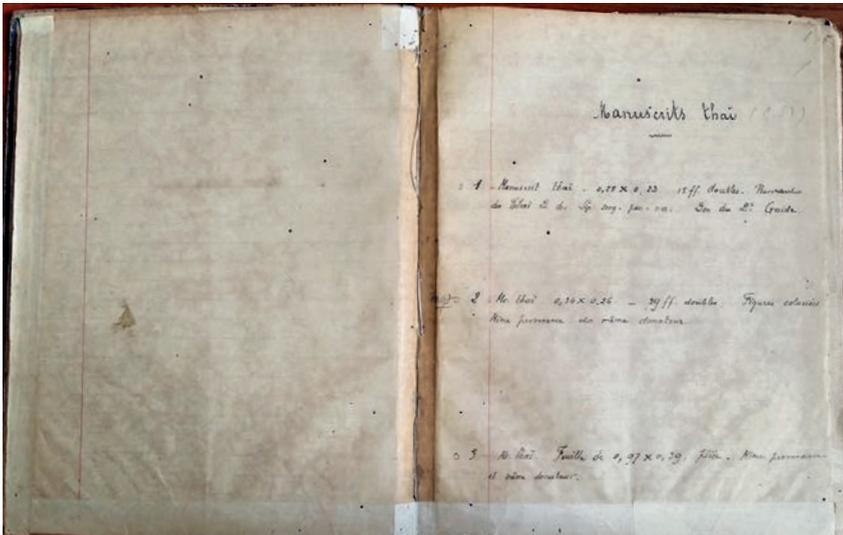


Fig. 3 | Le cahier servant de support au catalogue (cl. C. Capot).

Manuscrits (thai (ou olle) etc.)	Page
1/olo	13
1/chan	25
1/Battak (Jambhavanain)	60
1/Sinnans	70
1/Mont	77, 91
1/Hann	107
1/somnis P.	156
1/dires	170
1/kilalans	179
1/na shi (ou Mo. so)	180
1/singalans	188
1/dires	190

Fig. 4 | Le sommaire de l'inventaire (cl. C. Capot).

la bibliothèque de l'EFEO. Ces documents sont classés par aires géographiques avec des subdivisions selon leur support – ôles ou papier⁸. Nous y trouvons aussi un sommaire et une pagination réalisés à la main (fig. 4) liés au maniement du catalogue, lequel doit permettre de rechercher l'information et de localiser les ressources désirées. Toutefois, cette pagination n'est pas systématique et certaines pages ne sont pas utilisées : on a laissé des pages vierges entre ce qui semble être différentes collections de manuscrits, sans doute dans le but de décrire de futures acquisitions, voire d'achever la description de documents en attente de signalement. Hormis ces éléments, il n'y a ni mention d'auteur, ni date de réalisation, ni introduction permettant de restituer le cadre de réalisation de cet inventaire, qui semble bel et bien être un outil de travail comme nous le verrons.

La description des manuscrits contenue dans les notices bibliographiques n'est pas homogène. Celles-ci sont succinctes : entre une seule ligne – le plus souvent – et quelques lignes par manuscrit. Les informations les plus fréquentes sont la « cote » ou le « numéro d'ordre »⁹

8 Une ôle (ou olle) est une feuille de palmier. Ce matériau fut utilisé comme support de l'écriture en Inde et en Asie du Sud-Est durant des siècles, depuis au moins le 1^{er} siècle apr. J.-C.

9 Selon la terminologie utilisée dans cet *Inventaire des manuscrits...*, p. 107.

collections. Elles témoignent d'un souci d'enregistrer les documents et de signaler leur existence. La cote ou le numéro d'ordre, eux, ne sont pas inscrits au crayon mais à l'encre : ils n'ont pas vocation à changer. La description des documents, en revanche, semblait pouvoir se faire en plusieurs temps et être revue et corrigée.

II. Formes et fonctions des marges et des *marginalia*

1. Structuration du document

Dans ce cahier d'écolier, la marge se trouve à gauche de la page, matérialisée par une ligne verticale rouge, à quelques centimètres du fond de cahier ou de la bordure de la feuille, traversant la page de haut en bas. Elle fait partie des éléments de structuration de la page à l'instar des lignes horizontales destinées à recevoir l'écriture. Il s'agit de la première zone de marge que l'on identifie et de la plus importante, pensée dès la création du document : il a été prévu, dès ce moment, que la marge puisse être investie, les lignes horizontales allant jusque dans cet espace. Ce type de cahier est un support de travail : ce choix n'est certainement pas anodin. Un autre espace marginal est constitué par le pied de page, qui a pu être investi comme une zone de notes de bas de page. Cet espace a été ajouté *a posteriori* à l'aide d'une ligne horizontale tracée à la main (fig. 6) : comme dans le cas de la marge verticale, on délimite la surface de la page entre une zone occupant la majeure partie de l'espace et une zone en occupant

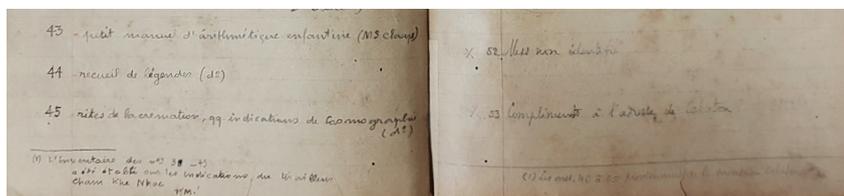


Fig. 6 | Deux zones de notes ajoutées *a posteriori*. La note de bas de page de la page de gauche précise la source de la description de plusieurs manuscrits tandis que celle de la page de droite renseigne une provenance (cl. Clément Froehlicher-Chaix).

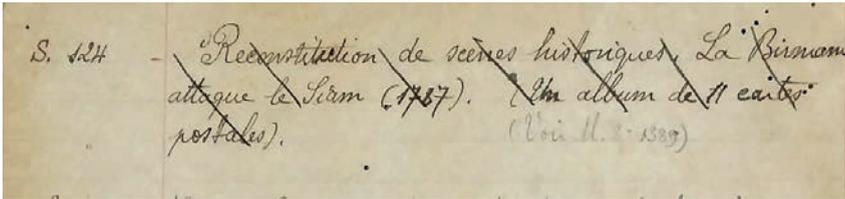


Fig. 7 | Notice biffée. Un renvoi vers un autre manuscrit a été ajouté (cl. C. Capot).

une plus petite, située en bordure de la page.

Les marges peuvent être investies par des annotations écrites au crayon de différentes couleurs et à l'encre. D'autres annotations du même type et contenant des informations similaires – qui corrigent, précisent, actualisent le contenu, par exemple – se trouvent hors des marges, en interligne ou à côté des notices (fig. 7). Les gardes volantes sont un autre espace utilisé comme zone d'annotations (fig. 8). Il s'agit d'un espace vierge, situé à l'extérieur de la zone principale, en marge des pages du cahier. Il en est de même avec certaines feuilles volantes. Les annotations que je propose d'étudier sont situées dans toutes ces zones, non pas uniquement dans les marges. Ce sont leurs emplacements, leur typologie et leurs fonctions qui invitent à les définir comme des annotations marginales. Celles-ci ont par ailleurs un caractère éphémère ou officieux car elles sont écrites au crayon : on peut les modifier, les effacer, à la différence du contenu principal écrit à l'encre.

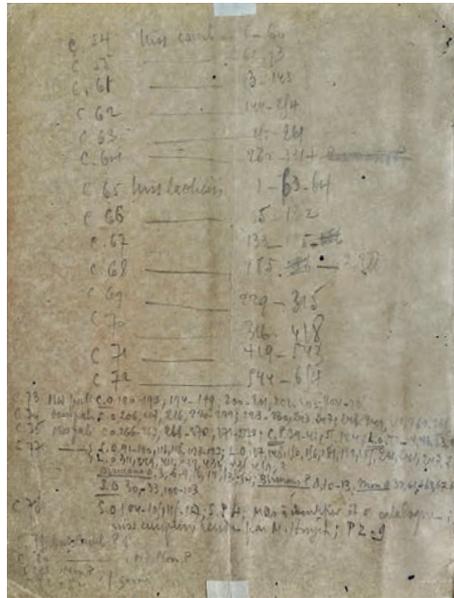


Fig. 8 | Le premier système de code de l'inventaire (cl. C. Capot).

2. Comment s'est-on approprié ces espaces ?

Les cotes des manuscrits sont souvent indiquées dans la marge, tandis qu'à droite de la ligne rouge, dans la zone principale, vient la notice.

À mesure que l'on découvre l'inventaire, il apparaît que plusieurs systèmes de code se côtoient. Une codification alphanumérique s'observe sur la garde volante supérieure – par exemple « C54 Mss camb 1-60 » – ou uniquement alphabétique – « C. O », « L. O », « S. O », « C. P », etc. Ces codes se retrouvent dans les annotations du sommaire – par exemple « Manuscrits birmans », suivi de « C51 » ou « Manuscrits siamois (Caisse 46, 47, 48, 51) » (fig. 4) – ainsi que sur différentes pages du document.

Le deuxième système est composé de cercles, variant par leur taille, leur couleur ou leur inclinaison, pouvant également être doublés, de croix, de dièses, de la mention « oui » (fig. 9-10). Les annotations les plus fréquentes font partie de ce système : chaque notice, ou presque, est précédée d'un de ces symboles. On les rencontre la plupart du temps dans la marge du cahier.

Le troisième système est composé d'accolades regroupant des manuscrits, indiquant qu'il s'agit d'un même ensemble, précisant que l'on a déplacé des manuscrits dans une autre collection ou témoignant d'une recotation (fig. 11).

En dehors de ces systèmes, d'autres annotations, composées de mots entiers ou abrégés, donnent différentes indications qui concernent :

- la localisation des manuscrits ;
- les lieux de rangements : « musée », « exposition », « meuble », « boîte étagère », « tiroir », « 10 mss. sur ôles non identifiés déposés provisoirement dans le tiroir des mss. Divers », des mises en caisses (fig. 4) ;
- l'état des collections : terme « manquant » écrit en entier ou abrégé (fig. 10), « Mss. Nashi complet », biffures avec une note indiquant que des doublons ont été donnés, que des manuscrits ont été déclassés ou que leur cotation a été modifiée car ils ont été regroupés dans un même ensemble (fig. 11) ;
- l'état matériel : « Inc. », vraisemblablement pour « incomplet » (fig. 10) – à moins que la mention ne désigne l'œuvre et non pas l'exemplaire –, ou encore « À restaurer » ;

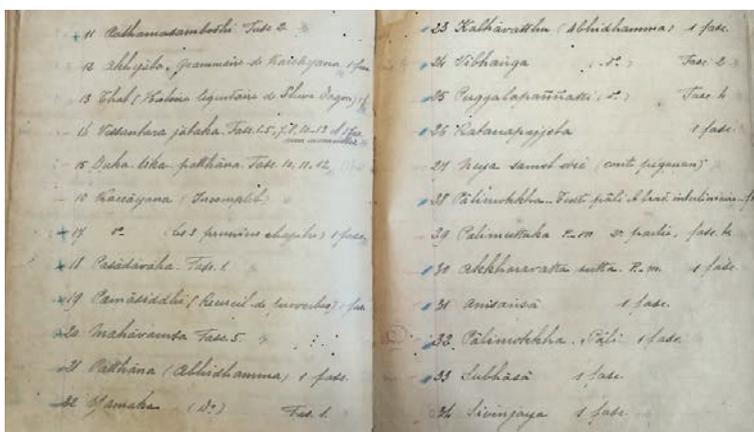
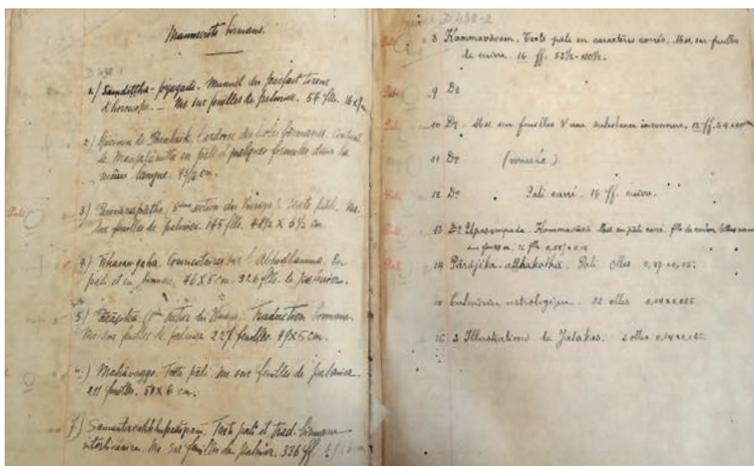


Fig. 9-10 | Le deuxième système de code de l'inventaire (cl. C. Capot).

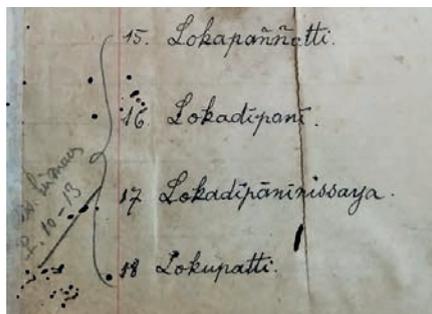


Fig. 11 | Le troisième système de code de l'inventaire (cl. C. Capot).

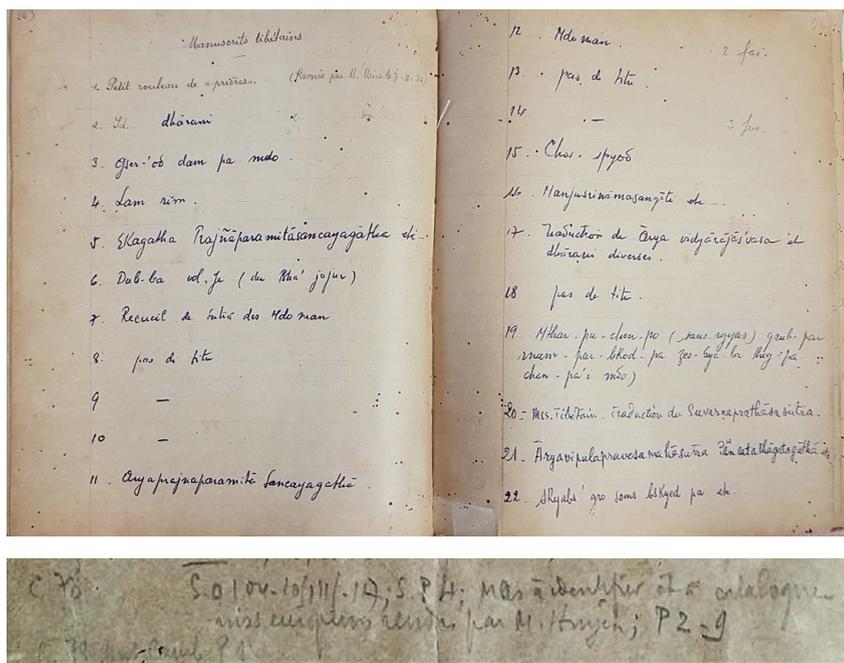


Fig. 12-13 | Mentions de provenance et de consultation
(cl. Clément Frœhlicher-Chaix [fig. 12] et C. Capot [fig. 13]).

– l'identification des manuscrits : « manuscrits à identifier et à cataloguer », « un lot de mss. sans titre ni cote », des renvois vers d'autres manuscrits (fig. 13) ;

– la description des documents : précision du nombre de fascicules, du support, rarement de la source de la description ; la langue d'écriture utilisée dans le texte du manuscrit – ces précisions linguistiques sont quant à elles écrites à l'encre rouge (fig. 9) ;

– la provenance, l'acquisition et la consultation : « Remis par M. Mus le 7-II-34 », « don de M^{me} Ween Raspail », « mss. européens rendus par M. Huyen » (fig. 12-13)¹⁰.

Ces annotations peuvent se trouver dans la marge du cahier ainsi que dans la zone principale de texte, voire sur un petit bout de papier que l'on a collé dans le manuscrit. On relève également des biffures,

¹⁰ *Ibid.* Quelques exemples de pages contenant ce type d'annotation : page du sommaire (non paginée), p. 1, 29, 70, 136, 164 et garde volante inférieure.

dont on devine qu'elles sont la conséquence d'une recotation la plupart du temps.

Quant aux feuilles volantes, elles reprennent pour la plupart le contenu de l'inventaire tapé à la machine ; d'autres semblent être des additifs à cet inventaire et une dernière est une liste de manuscrits microfilmés. Elles comportent également des annotations relatives à l'état des collections et à leur mise en caisses.

La marge ne saurait être réduite à un espace contenant uniquement des informations marginales : la cote d'un manuscrit n'en est pas une. Ici, son emplacement dans la marge la met au contraire en évidence : elle est positionnée en amont de la description, mise en exergue par la ligne rouge la séparant de celle-ci. Dans le premier système de code, les acronymes « C. O » et « S. O » désignent à la fois les anciennes cotes et les numéros d'inventaire des manuscrits palis¹¹. De façon plus générale, il est clair que ces notes témoignent d'une mise en caisses des manuscrits et très certainement de celle qui a eu lieu durant la décolonisation¹². Le deuxième système de codes semble indiquer un ou plusieurs travaux de récolement. Ainsi, on observe sous une cote regroupant trois manuscrits trois traits ou trois cercles. On sait par ailleurs grâce à d'autres sources qu'il était prévu que la bibliothèque soit récolée annuellement. Le troisième système de codes et les autres annotations témoignent de reclassements, donc de changements dans la gestion des collections. À travers ces annotations et les biffures, on peut constater un travail régulier et fait en plusieurs temps. Ce document était donc un outil de travail, de gestion, de contrôle : les annotations sont des interventions fonctionnelles, pratiques, parfois scientifiques (révision des notices). On constate par le biais des différentes mains présentes dans l'inventaire que celui-ci est issu d'un travail collaboratif et qu'il a été réalisé sur un temps assez long. Il ne s'agissait donc pas d'un document figé. La présence des feuilles volantes peut indiquer une volonté de centraliser dans ce cahier les informations concernant les manuscrits orientaux de

11 Je remercie vivement Maité Hurel, membre du personnel de la bibliothèque de l'EFEO, pour son aide dans la compréhension de ce document.

12 Des archives de l'EFEO témoignent d'opérations de mise en caisses durant la Seconde Guerre mondiale et la décolonisation. Je me permets de renvoyer sur ce point à ma thèse de doctorat.

l'École. L'inventaire permet d'identifier au moins trois moments : un temps de description, un temps de récolement, un temps de mise en caisses, donc de déplacement des collections. Enfin, les annotations relatives à la langue d'écriture des manuscrits – en l'occurrence le pali, utilisé autrefois en Inde ainsi que dans les régions indianisées et dont l'emploi peut demeurer de nos jours dans la liturgie – semblent indiquer que le classement des manuscrits a été fait selon une logique d'aires géographiques et non pas linguistiques¹³. Cette précision ne se trouve pas dans les notices mais toujours en annotations. Elle témoigne peut-être d'une entreprise postérieure de recensement des manuscrits écrits en cette langue. Était-elle à destination des chercheurs ?

La question du public de ce document se pose en effet. Cet inventaire ou ce catalogue propose un contenu complété et actualisé de la description des manuscrits et de leur localisation, qui permet de prendre connaissance des manuscrits orientaux conservés par la bibliothèque de l'EFEQ et d'y accéder. On y trouve très peu de renseignements concernant ce travail attesté par les annotations : les codes utilisés ne sont pas légendés, par exemple – et certaines abréviations, non citées précédemment, demeurent obscures. On ne compte qu'une note signée par Louis Finot, alors directeur de l'École : « Les n° supprimés de la série suivante sont des fascicules en double qui ont été retirés pour être donnés à la Société Asiatique (Autorisation du Gouverneur général du 26 février 1918) » (fig. 14). Il s'agissait là de documenter la sortie de ces manuscrits des collections, laquelle a conduit à réaliser des biffures dans l'inventaire. Cette note nous donne des informations sur la procédure suivie pour les faire sortir de la bibliothèque ainsi que, par ailleurs, sur les réseaux scientifiques de l'École. De qui ce document fut-il l'outil de gestion ? Du personnel de la bibliothèque ? Des chercheurs de l'EFEQ qui participaient également aux travaux de gestion de la bibliothèque ? Pouvaient-ils l'utiliser pour leurs travaux scientifiques ? Ces interrogations rejoignent la question plus vaste de la typologie des acteurs et des usagers de la bibliothèque, qui reste à définir.

¹³ On rencontre cette annotation dans la marge, devant des manuscrits birman, môn et siamois. *Inventaire des manuscrits...*, p. 74-75, p. 83-84, p. 110 et suiv., p. 136, etc.

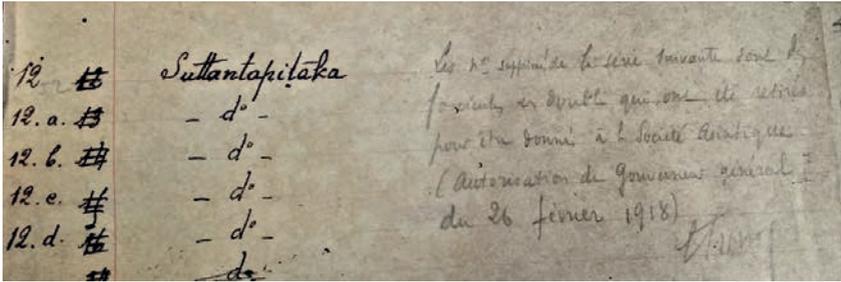


Fig. 14 | Exemple d'annotation documentant les mouvements de collection (cl. C. Capot).

3. Les apports de l'étude des marges et marginalia

Les inventaires et les catalogues sont des sources précieuses pour qui travaille sur l'histoire des collections d'une institution. D'autant plus lorsqu'ils sont annotés par leurs contemporains : un catalogue ou un inventaire peut donner l'impression d'un document figé, à qui l'on aurait attribué un emplacement définitif au sein des collections de la bibliothèque. Les informations marginales contenues dans cet inventaire renseignent essentiellement sur le travail opéré sur les collections, sur leur organisation, sur les différents acteurs de la bibliothèque dont certains sont nommés tandis que d'autres ont simplement laissé une annotation manuscrite¹⁴. Elles donnent également des indications sur l'usage qui a pu être fait des documents. En outre, ces *marginalia* attestent deux moments forts dans l'histoire de la bibliothèque : une période de constitution des collections assez longue – collecte, conservation, identification des manuscrits et des œuvres contenues, consultation – correspondant aux cinquante premières années d'existence de l'EFEO, suivie d'une période bien plus brève, comprise entre 1954 et 1957, traduisant une rupture, celle de la mise en caisse des collections au cours de la décolonisation et du transfert du patrimoine de l'École.

¹⁴ Citons les notes contenues dans les mentions de provenance. Très fréquentes, elles attestent d'une volonté de renseigner et de conserver les informations relatives à l'origine du manuscrit (lieu de collecte, acteur à l'origine de l'entrée, type d'acquisition). Autre exemple intéressant, pour n'en citer qu'un seul : certaines notices témoignent d'une confusion entre archives et manuscrits.

III. Conclusion : les apports de l'étude des marges et *marginalia*

Dans le cas d'un inventaire ou d'un catalogue de bibliothèque, où il peut s'avérer délicat de faire la part des informations principales et secondaires, comment délimiter la marge ? Dans cette étude de cas, la marge est un espace physique restreint, matérialisé par une ligne qui la sépare d'une zone principale. On y trouve des annotations qui côtoient la zone de texte principale ainsi qu'un élément fondamental, qui fait pleinement partie de la description du manuscrit : sa cote. Dans l'exemple de cet inventaire, ce qui permet de définir une annotation marginale est donc sa fonction, indiquée par le contenu du texte, le médium utilisé pour l'écrire – crayon ou stylo –, voire la façon dont elle a été écrite – de manière négligée ou appliquée. Ce qui est présent dans la marge peut donc être une information que l'on souhaite mettre en évidence ou un complément d'information. Ce dialogue entre ces deux espaces est prévu dès la conception du cahier. Toutefois, rien n'empêche à l'utilisateur d'ajouter d'autres marges : on observe dans cet inventaire des marges supplémentaires en pied de page, reprenant le code de la ligne afin de les matérialiser. On peut aussi considérer d'autres espaces investis en dehors des pages du cahier comme des zones de marge : c'est le cas des gardes volantes. Les *marginalia* ont été placées là où l'utilisateur en avait besoin. En fonction de l'usage et de l'appropriation du document par son utilisateur, les annotations se situent dans les marges ou dans la zone principale de texte. La difficulté réside donc dans l'interprétation des annotations : si l'on peut faire un certain nombre de déductions et les comprendre en les décodant les unes par rapport aux autres, il demeure difficile d'identifier les systèmes existants ainsi que les mains – comment les reconnaître à travers un mot, un trait ou une figure ? – et donc de déterminer les couches d'interventions qui correspondraient à différentes intentions dans la gestion des collections. Cela peut interroger la fiabilité du système d'interprétation ainsi construit. Enfin, et c'est un lieu commun, le placement dans la marge d'annotations ne les rend pas accessoires pour autant. À l'instar de nombreux travaux, on peut se demander ce qui est le plus important pour les auteurs ainsi que pour le lecteur

du document : les notes délivrant des renseignements actualisés sur le document ou sa description initiale située au centre de la page. Les informations en marge du texte principal ne sauraient donc être systématiquement écartées. Elles sont au fondement de la méthode historique : replacer ses recherches dans un contexte plus général et croiser ses sources.

CÉCILE CAPOT

Doctorante, université PSL
(École pratique des hautes études,
École nationale des chartes/Centre Jean-Mabillon)
Conservatrice à la Bibliothèque nationale de France

ÉTUDIER, ENRICHIR
ET TRANSMETTRE DES SAVOIRS
EN MARGES ♦

Les inscriptions marginales, source d'informations sur la circulation des manuscrits médiévaux : le cas du manuscrit XXVIII de la biblio- thèque du monastère de Vyšší Brod (République tchèque)*

ADRIEN QUÉRET-PODESTA ◆

L'analyse des différents éléments présents dans les marges des manuscrits médiévaux constitue indéniablement un terrain de recherche fertile ; si ces éléments nous renseignent avant tout sur la réception des textes qu'ils accompagnent, les notes marginales peuvent aussi s'avérer particulièrement précieuses pour l'étude de la genèse et de la circulation des manuscrits. Un exemple représentatif de cette situation est fourni par le cas du manuscrit XXVIII de la bibliothèque du monastère cistercien de Vyšší Brod, dans le sud de la République Tchèque.

L'analyse du contenu du manuscrit montre qu'à l'exception des *Annales brèves de Magdebourg* (fig. 1)¹, les œuvres qu'il contient, à savoir un martyrologe et le traité de comput d'Helpéric d'Auxerre, sont relativement répandues, tant chronologiquement que géographiquement, et ne nous apportent pas de renseignement sur la genèse du manuscrit.

* Texte issu d'un poster.

1 Adrien Quéret-Podesta, *Annales Magdeburgenses Brevissimi. The Short Annals of Magdeburg and Their Signification in the Discussion on the Genesis of Czech and Polish Annalistic Productions*, Olomouc, 2016 (Historie, 5).

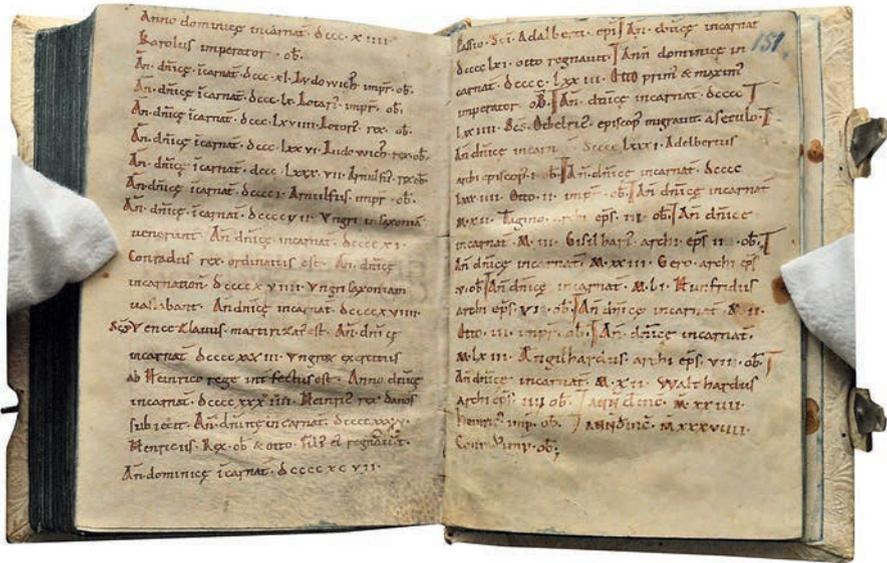


Fig. 1 | *Annales brèves de Magdebourg*, entre 1063 et 1078, Vyšší Brod, Klášterní knihovna (Bibliothèque abbatiale), manuscrit XXVIII, fol. 150v-151.
© Bibliothèque du monastère de Vyšší Brod / Lucie Ó Súilleabháin Špalková.

Fort heureusement, les notes marginales du martyrologe occupant les deux premiers tiers du manuscrit (fol. 1-103) s'avèrent plus utiles à ce sujet (fig. 2).

Parmi ces cinquante notes, qui rapportent toutes le décès de personnages ne figurant pas dans ce texte, un peu plus de la moitié peut être reliée à un espace géographique concret et dans certains cas à une période précise.

On constate ainsi la présence de quatre groupes distincts, à savoir un groupe « de Magdebourg » (treize notes), un groupe « de Corvey » (neuf notes), un groupe « tchèque ancien » (une ou deux notes), un groupe « tchèque récent » (trois ou quatre notes), ainsi que deux notes susceptibles d'appartenir aux deux premiers groupes cités.

Le groupe le plus nombreux est donc le groupe « de Magdebourg », avec treize notes : si l'on inclut les deux notes pouvant appartenir aussi bien à ce groupe qu'au groupe « de Corvey », on atteint le chiffre de quinze, soit la moitié des notes identifiables (quinze sur vingt-neuf) et 30 % de l'ensemble des notes du martyrologe (quinze sur

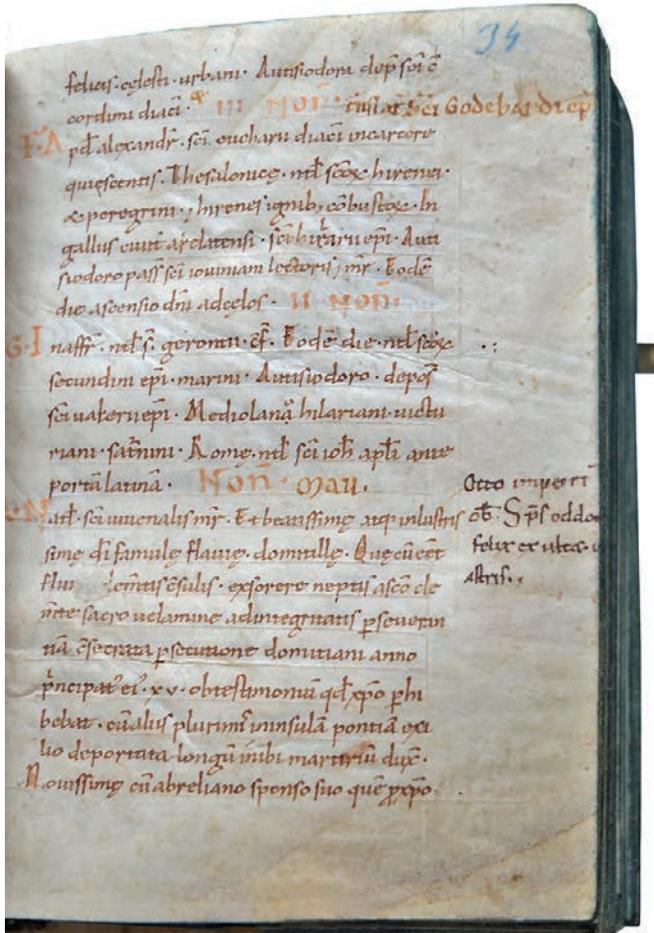


Fig. 2 | Notes marginales dans le martyrologe, XI^e siècle, Vyšší Brod, Klášterní knihovna (Bibliothèque abbatiale), manuscrit XXVIII, fol. 34.

© Bibliothèque du monastère de Vyšší Brod / Lucie Ó Súilleabháin Špalková.

cinquante). En outre, le toponyme « Magdebourg » apparaît quatre fois dans les notes, tandis que les autres noms de lieux sont peu fréquents ; de la même manière, les notes mentionnent le décès de deux archevêques de Magdebourg tandis que toutes les autres institutions ecclésiastiques mentionnées sont représentées par un seul dignitaire. Tous ces indices amènent donc à conclure que les notes du martyrologe furent probablement écrites dans la région de Magdebourg ; ce

résultat confirme l'hypothèse communément admise par les chercheurs sur le lieu de rédaction du manuscrit². Une localisation plus précise s'avère en revanche problématique, bien que la mention de deux archevêques et d'un *prepositus* semble suggérer un lien avec le chapitre archiépiscopal.

Les sources utilisées pour la composition des notes marginales, au delà du recours évident à un nécrologe ou à une source de nature semblable composée dans la région de Magdebourg, appellent d'autres observations. L'usage d'une source du même type contenant des informations provenant de l'abbaye bénédictine de Corvey est indubitable, mais le mécanisme de sa transmission demeure méconnu. La présence de plusieurs notes d'origine tchèque mais possiblement rédigées à Magdebourg au XI^e siècle suggère que les notes du groupe « de Corvey » ont pu parvenir à Magdebourg par Prague, puisqu'au moins un des trois premiers évêques de Prague était originaire de Corvey. Dans ce contexte, les notes des groupes « de Corvey » et « tchèque ancien » ont pu être copiées dans le même manuscrit, lequel est peut-être parvenu à Magdebourg comme moyen de paiement, puisqu'un diplôme d'Otton III accorde à la cathédrale de Magdebourg un tiers des redevances payées par la Bohême, que ce soit en argent, en bétail ou en objets précieux³. Il convient cependant de souligner que, malgré son caractère plausible, ce scénario demeure invérifiable.

L'analyse des notes marginales du martyrologe contenues dans le manuscrit XXVIII de la bibliothèque du monastère cistercien de Vyšší Brod permet donc d'affirmer que ce manuscrit a été rédigé dans la région de Magdebourg au cours de la seconde moitié du XI^e siècle.

² Raphael Pavel, « Beschreibung der im Stifte Hohenfurt befindlichen Handschriften », dans *Xenia Bernardina*, partie II : *Handschriften-Verzeichnisse der Cistercienser-Stifte der oesterreichisch-ungarischen Ordensprovinz*, t. II-2, Vienne, 1891, p. 165-431, à la p. 176 ; « *Annales Magdeburgenses brevissimi* », éd. Oswald Holder-Egger et Samuel Steinherz, *Monumenta Germaniae historica, Scriptores (in Folio)*, t. XXX, partie II, Hanovre, 1934, p. 748 ; Marzena Matla-Kozłowska, « Zapiski korbejskie w zaginiony Roczniku praskim w świetle *Annales Magdeburgenses brevissimi*. Powiązania czeskiego i polskiego rocznikarstwa » (Les notes corvéiennes dans les Annales de Prague disparues à la lumière des *Annales Magdeburgenses brevissimi*. Les liens avec l'annalistique tchèque et polonaise), dans *Mediaevalia Historica Bohemica*, t. 10, 2005, p. 76.

³ *Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiae*, t. I, éd. Gustav Friedrich, Prague, 1904-1907, doc. 36, p. 42-43.

S'il n'est pas possible d'établir avec précision le chemin suivi par le manuscrit entre Magdebourg et Vyšší Brod, lieux distants d'environ cinq cents kilomètres, sa mention dans une liste de livres datée de la seconde moitié du XIII^e siècle⁴ prouve que ce manuscrit arriva vraisemblablement à Vyšší Brod peu après la fondation du monastère en 1259. Les moines du lieu y ajoutèrent plusieurs notes marginales et un hymne à sainte Barbe, tandis que la reliure fut changée à une époque nettement plus tardive, donnant ainsi au manuscrit son aspect actuel.

ADRIEN QUÉRET-PODESTA

Docteur en histoire médiévale,
université Clermont-Auvergne, CHEC
Lycée public Sándor Petőfi,
Aszód, Hongrie

4 Raphaël Pavel, « Der älteste Katalog der Hohenfurter Bibliothek », dans Xenia Bernardina, partie III : *Beiträge zur Geschichte der Cistercienser-Stifte*, Vienne, 1891, p. 372.

« De tout et de rien » dans les marges du *Tournoiement Antecrist* de Huon de Mery (ms. Stockholm, Kungliga Biblioteket, Vu 22)

*Réflexions sur l'intérêt et l'enjeu des marges
dans l'étude philologique d'un texte*

NICOLE BERGK-PINTO ◆

Des douze témoins manuscrits qui nous ont transmis le *Tournoiement* de Huon de Mery, le manuscrit de Stockholm (Kungliga Biblioteket, Vu 22) est celui dont les marges du texte sont les plus chargées. À ce titre, son examen peut aider à réfléchir à l'intérêt des marges dans l'étude philologique d'un texte médiéval. L'analyse des mentions, signes et autres *marginalia* constitue, nous le verrons, une source d'information précieuse dans l'examen philologique d'une œuvre. Le philologue doit d'abord faire face à une question de méthode : confronté aux marges, il lui faut réfléchir aux outils qui lui permettront de relever, classer et interpréter l'ensemble des éléments marginaux. Une fois ces analyses effectuées, se pose la question de la place des marges dans l'édition critique du texte, sans oublier le délicat problème de l'édition des marges.

Le *Tournoiement Antecrist* est un long poème narratif (quelque 3 500 vers), allégorique, écrit vers 1235 par un certain Huon de Méry. Il raconte le parcours d'un chevalier à travers la vallée d'Espérance/Désespérance, dans laquelle il assiste à la guerre sans fin que se mènent le Christ, l'Antéchrist et leurs armées (composées essentiellement des Vices et des Vertus personnifiés).¹ Ce poème peu connu

1 L'édition de référence actuelle est celle de Georg Wimmer, *Li Tornoienenz Antecrit von Huon de Mery : nach den Handschriften zu Paris, London und Oxford*, éd. Georg Wimmer, Marburg, 1888.

pour lui-même est souvent invoqué pour ses citations explicites de Chrétien de Troyes et Raoul de Houdenc – même si l’auteur exploite d’autres sources : la *psychomachia* à la manière de Prudence, le schéma narratif de la littérature de « voies de l’au-delà », etc. La tradition manuscrite est pourtant assez importante : dix manuscrits complets et deux fragments, soit douze témoins au total, transmettent le texte. L’œuvre a connu en outre au moins deux remaniements importants dans les copies des manuscrits d’Oxford (Bodleian Library, Douce 320) et Stockholm (Kungliga Biblioteket, Vu 22), qui ajoutent chacun près de mille vers.

Le manuscrit de Stockholm est un codex modeste, un petit *in-quarto* de deux cent soixante-douze feuillets de la toute fin du xv^e siècle (après 1477)². Il contient quelque cent-vingt textes, parmi lesquels on trouve, outre celui de Huon (fol. 185-237v), des œuvres de Guillaume de Machaut, Christine de Pizan, Alain Chartier, François Villon, Michel Taillevent (presque toute l’œuvre connue), Charles d’Orléans, Eustache Deschamps, etc., ainsi que de nombreux anonymes. L’ensemble constitue une chrestomathie sans organisation particulière *a priori* ; les genres représentés sont très variés : depuis le dit allégorique jusqu’à la recette de la mélisse, en passant par le *Testament* de Villon, la traduction d’une lettre du sultan de Babylone au roi de France, le dialogue, la complainte, etc., même si l’ensemble est dominé par les rondeaux et ballades. On notera que Huon de Mery est le seul auteur à avoir écrit avant 1300, le *Tournoiement* apparaissant dès lors comme une « curiosité » dans cette compilation qui rassemble surtout des auteurs de la fin du Moyen Âge dont la langue diffère sensiblement de l’ancien français de Huon. Enfin, le manuscrit se signale par un certain nombre de possesseurs : un certain Jehan de Jovengne – qui signe dans les marges du *Tournoiement* –, Claude Fauchet – sur lequel nous reviendrons –, le bibliophile Paul Petau et la reine Christine de Suède.

2 Pour une description plus détaillée de ce manuscrit, consulter Arthur Piaget et Eugénie Droz, « Recherches sur la tradition manuscrite de Villon. I. Le manuscrit de Stockholm », dans *Romania*, t. 58, 1932, p. 238-254.

I. L'analyse des marges du manuscrit de Stockholm

Quelle doit être l'attitude du philologue confronté à des « éléments » marginaux ? Pourquoi faut-il en tenir compte ? Travailler sur l'histoire d'un texte revient à l'étudier dans ce que l'on peut appeler ses « réalisations historiques » : il s'agit d'établir une chronologie des évolutions connues par une œuvre depuis sa phase de conception-composition jusqu'aux altérations, remaniements, réécritures et interprétations qui jalonnent sa réception. Le philologue mène donc ses recherches, ses analyses, sur deux niveaux intrinsèquement liés. D'une part, il réfléchit d'un point de vue « textuel », ce qui consiste à : saisir la conception de l'œuvre – ce qui inclut l'étude de la composition, la recherche des sources ; cerner les relations qui existent entre les différents témoins et se faire une idée de l'archétype (lorsque c'est possible) ; comprendre les altérations que le texte a subies en se posant la question de comment et pourquoi le texte a évolué au cours de la transmission. Ces questions sont à la base de l'étude philologique au sens restreint. Toujours au niveau textuel, il s'agit aussi de tenter d'interpréter le ou les textes qui ressortiront de cette étude philologique – c'est-à-dire les différentes versions qui ont existé –, approche qui fonde l'étude littéraire et stylistique.

D'autre part, le chercheur travaille au « niveau documentaire », puisque l'étude de la diachronie textuelle le conduit à se poser les questions suivantes : dans quelles conditions le texte a-t-il été transmis, conservé, sauvegardé (principalement étude codicologique) ? Comment a-t-il été diffusé (études linguistiques, recherche des marques de possesseur, etc.) ? Comment a-t-il été lu, reçu, compris, retravaillé, exploité (étude de la réception et de la postérité du texte) ? Parce qu'il travaille au plus près du texte et du document, le philologue est le plus à même de répondre à ces questions et surtout de faire interagir et coopérer les différents champs d'étude. On pourrait prendre l'image d'un chercheur *généraliste*, qui pose un diagnostic pour ensuite suggérer des hypothèses de travail aux chercheurs *spécialisés*.

Les mentions marginales sont des traces matérielles, laissées par un copiste, un relecteur ou correcteur, un lecteur (qui peut être lui-même érudit, écrivain, ou un simple curieux), ou même par un possesseur qui ne prête pas du tout attention à ce qui est écrit. Dans ce dernier cas, le manuscrit sert de réservoir à parchemin (ou à papier), de brouillon ou de memento. Les mentions marginales constituent alors des indices d'une ou plusieurs manières d'utiliser l'objet manuscrit. Dans d'autres cas, les mentions marginales peuvent correspondre à de véritables notes de lecture et constituer ainsi un précieux témoignage sur la réception des textes. Il est même parfois possible de déceler les indices d'une exploitation ultérieure des œuvres annotées. Elles font donc partie intégrante du champ de recherche du philologue, qui s'intéresse à la fois à la dimension matérielle des documents anciens et à la manière dont les textes ont été lus à travers leur histoire.

Le manuscrit de Stockholm, par la richesse de ses marges, constitue un cas particulièrement intéressant pour réfléchir à l'apport potentiel des *marginalia* dans une étude philologique. Sans aucune distinction de forme (signe, accolade, mot, phrase) ou de contenu (annotation du texte, mention sans lien avec l'œuvre, etc.), on comptabilise un total de deux cent neuf éléments marginaux pour environ quatre mille cinq cents vers (ou cinquante-trois folios), ce qui constitue un ensemble non négligeable. Précisons que le poème de Huon de Mery est le seul texte dans ce codex dont les marges soient aussi chargées. On trouve quelques annotations ailleurs, mais elles ne sont en aucun cas aussi fréquentes.

Le début de l'œuvre se trouve au folio 183 (fig. 1). Les marges contiennent plusieurs éléments différents : en haut, une note, ajoutant le titre et l'époque de composition ; dans la marge de gauche, une manicule ainsi que, placée un peu plus bas, une annotation qui commente le texte (on lit « Chretiens et Raoul, poetes antiens, etc. ») ; à droite du texte, un vers oublié (probablement indiqué par le copiste lui-même), et un autre commentaire (« ung plus viel liure a ») ; enfin, une numérotation moderne des vers au crayon noir.

Au folio 212 (fig. 2), le texte s'interrompt et reprend au verso (peut-être pour laisser la place à une illustration, ce qui est possible à en croire la note à droite). On y trouve une reconnaissance de dette ;

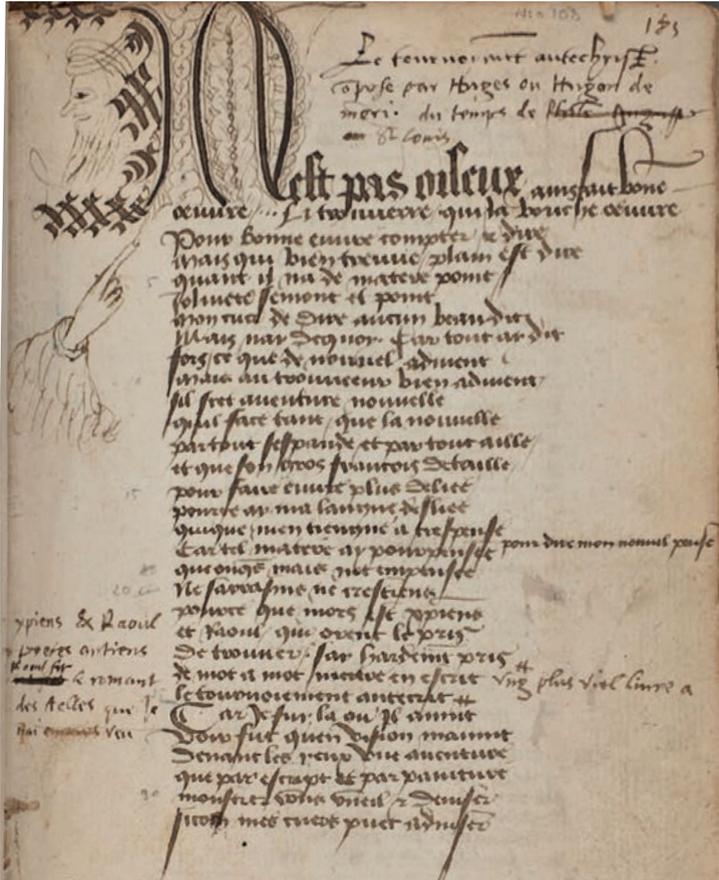


Fig. 1 | Stockholm, National Library of Sweden, ms. Vu 22, fol. 183.

on lit aussi une mention « Jehan de Jovegne » (peut-être de la même main), ainsi qu'un « Joseph », un « Quentin », etc.

Face à cet ensemble important et hétéroclite d'éléments marginaux, il s'agit de procéder méthodiquement. Nous avons commencé par un relevé systématique des mentions marginales que nous avons ensuite soumis à plusieurs tentatives de classements différents. Tout d'abord, on identifie autour du texte plusieurs mains – au moins quatre – de différentes époques, dont une est largement majoritaire et assez reconnaissable, que nous appellerons par la suite la « main 2 ». On observe également plusieurs formes d'annotations,

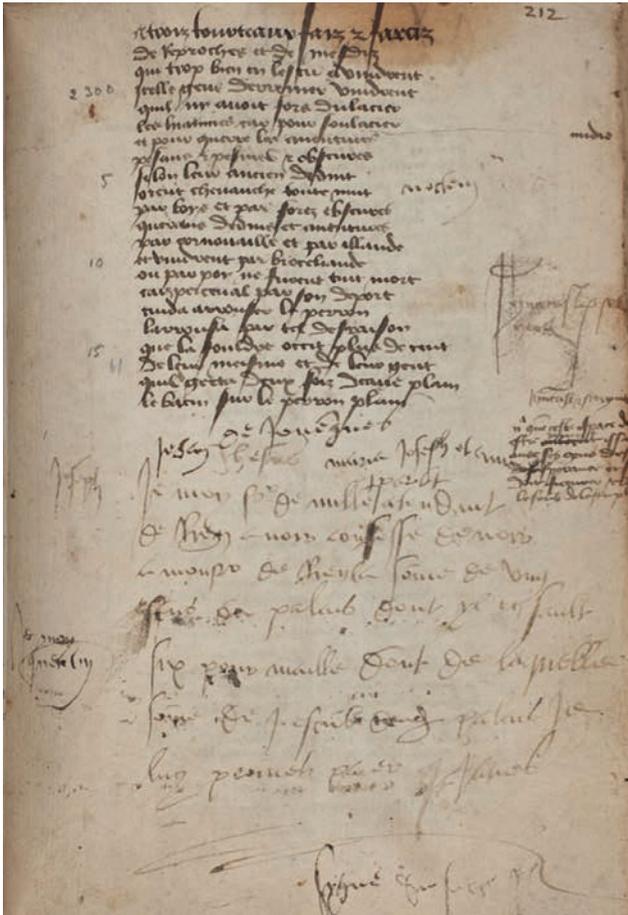


Fig. 2 | Stockholm, National Library of Sweden, ms. Vu 22, fol. 212.

typiques des pratiques médiévales. Signalons rapidement les catégories que nous avons établies :

- 1) le mot ou le vers souligné et/ou une accolade, sans autre mention (fig. 3) ;
- 2) le dessin, le signe (*nota*, croix, etc.) (fig. 4) ;
- 3) l'« extraction de terme(s) », accompagnée ou non d'une accolade, d'un soulignement dans le texte ;
- 4) l'indication d'un ou plusieurs mots, qui n'apparaissent pas dans le texte.

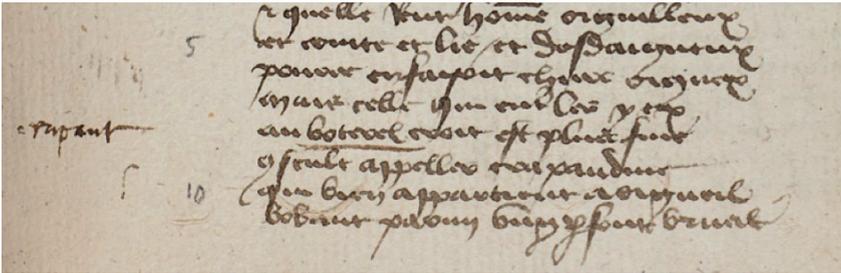


Fig. 9 | Stockholm, National Library of Sweden, ms. Vu 22, fol. 192 (détail).

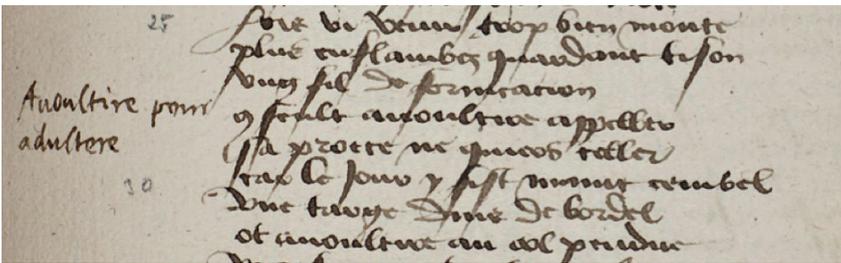


Fig. 10 | Stockholm, National Library of Sweden, ms. Vu 22, fol. 197 (détail).

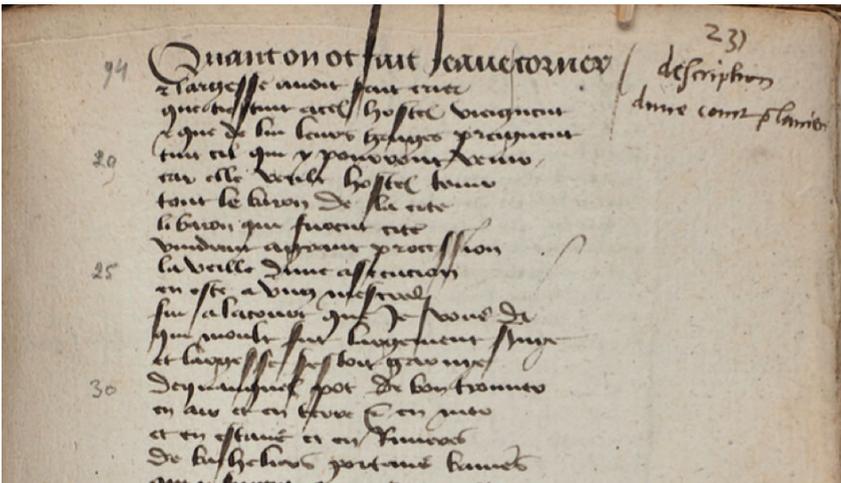


Fig. 11 | Stockholm, National Library of Sweden, ms. Vu 22, fol. 231 (détail).

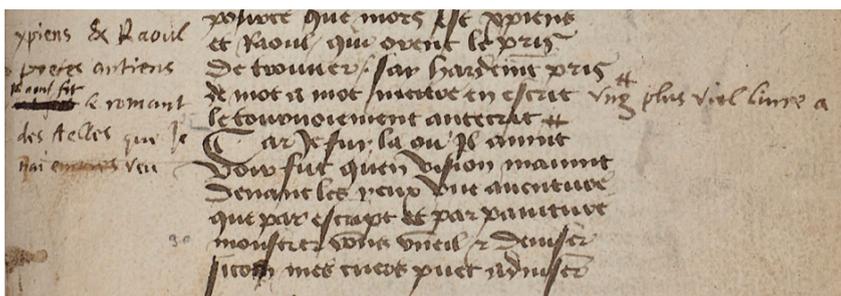


Fig. 12 | Stockholm, National Library of Sweden, ms. Vu 22, fol. 185 (détail).

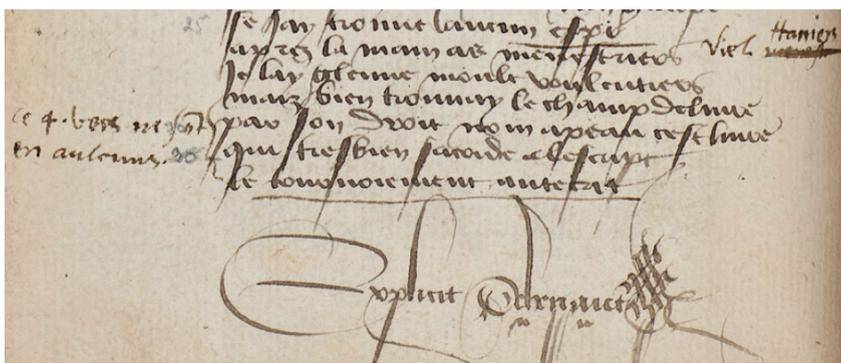


Fig. 13 | Stockholm, National Library of Sweden, ms. Vu 22, fol. 237v (détail).

5) de commenter. Par exemple, en vis-à-vis de deux vers qui citent les noms de Chrétien et Raoul, le lecteur note « Chrestiens & Raoul, poetes antiens. Raoul fit le romant des Aelles que je n'ai encores veu » (fig. 12) ; ou, en face des quatre derniers vers du texte de Stockholm, il note « ce 4 vers ne sont en aulcuns » (fig. 13), lignes qui correspondent en effet à un ajout propre à une certaine famille de manuscrits³.

3 Les cinq catégories qui précèdent (établies de notre fait) recourent partiellement celles constituées par Meyenberg et Ouy dans leur typologie des marques de lecture laissées par Alain Chartier dans un manuscrit d'Ovide : Regula Meyenberg et Gilbert Ouy, « Alain Chartier lecteur d'Ovide (Ms. Paris, BN lat. 8009) », dans *Scrittura e civiltà*, t. 14, 1990, p. 75-103. Les auteurs proposaient : la « note signalétique » (notre point 3), la « note explicative » (point 4), la « note analytique ou synthétique » (« manchette type »), la « note-commentaire » (point 5), et la « note philologique » (point 2, « intervention » sur le

Les trois classifications que nous avons ainsi établies pour l'ensemble des éléments marginaux nous ont permis de distinguer plusieurs lecteurs (selon les mains), usant de différents moyens pour intervenir en marge (selon les formes d'intervention), à des fins variées (selon les fonctions inférées). L'intérêt de ce type d'étude est bien évidemment de tenter d'établir le profil de chaque lecteur, ce qui nécessite un nombre suffisant d'indices. Notre attention s'est donc tout naturellement portée vers les lecteurs les plus actifs, c'est-à-dire vers ceux qui sont intervenus le plus abondamment. La « main 2 » est nettement majoritaire.

Dès lors nous avons tenté de saisir les aspects du texte qui ont pu intéresser le propriétaire de cette main particulièrement diligente, en établissant un nouveau classement, thématique cette fois. Les catégories se sont malheureusement multipliées ; en voici les principales :

- les informations qui se rapportent à la composition du texte ;
- les informations à propos de Chrétien de Troyes et Raoul de Houdenc ;
- les régions ;
- le temps dans le récit ;
- certains personnages ;
- les réflexions qui concernent l'amour ;
- l'héraldique, les armes, les armées ;
- les vices, les vertus, le message religieux ;
- les passages qui évoquent d'une manière ou d'une autre l'histoire de France ;
- les passages qui traitent des cours, de la justice dans le passé (sous un aspect pratique donc).

Face à l'étonnante hétérogénéité des éléments mis en évidence dans les marges et l'absence de cohésion ou logique dans cette liste, le premier sentiment est celui d'un lecteur qui a relevé un peu de tout. Le texte semble évalué pour lui-même, dans toutes ses dimensions :

texte qui résulte d'une collation avec une autre copie du texte). Une autre étude intéressante suggérant également une typologie de *marginalia* a été proposée dans Géraldine Veyseyre, « Manuscrits à voir, manuscrits à lire, manuscrits lus : les *marginalia* du *Pèlerinage de Vie Humaine* comme indices de sa réception médiévale », dans *The Pèlerinage Allegories of Guillaume de Deguileville. Tradition, Authority and Influence*, éd. Marco Nievergelt et Stephanie A. Viereck Gibbs Kamath, Cambridge, 2013, p. 47-63.

du message religieux aux considérations sur l'amour, des détails historiques (propres à cette version) aux structures allégoriques (personnages, villes, combats, etc.), du pittoresque héraldique (allégorique) aux stéréotypes régionaux, etc.

Les relevés des annotations et les différentes classifications sont ici insuffisants pour dresser le profil type du lecteur. Il faut alors tenter de croiser les informations collectées dans ce travail d'analyse des marges avec d'autres données recueillies par ailleurs sur l'histoire du manuscrit, en particulier l'identité des possesseurs anciens. Parmi les détenteurs connus du codex de Stockholm, l'un d'eux en particulier pourrait compter parmi les annotateurs du texte. Il s'agit de Claude Fauchet (1530-1602), homme de droit (second président de la Cour des monnaies), érudit humaniste et homme de lettres, considéré comme l'un des premiers historiens de la littérature médiévale. Il possédait une très importante collection de manuscrits qu'il annota lui-même. Il est en outre l'auteur d'œuvres littéraires et historiques, parmi lesquelles on trouve des ouvrages sur les « anciens poètes français ». Enfin, c'est un ami de Ronsard, Jodelle et Pasquier⁴. De ce « savant président », on a conservé des carnets de notes, notamment celui intitulé *Veilles ou observations de plusieurs choses dinnes de mémoire en la lecture d'aucuns autheurs François, par C. F. P.*⁵, qui contient un article sur Huon. À partir de ces notes de travail, il élaborait des ouvrages imprimés comme le *Recueil de l'origine de la langue et poesie française, ryme et romans. Plus les noms et sommaire des œuvres de CXXVII. poetes François, vivans avant l'an M. CCC.* (Paris, 1581), dans lequel on trouve également un article sur Huon de Mery. Les carnets de notes manuscrites constituent un point de comparaison précieux pour reconnaître la main de cet humaniste dans les manuscrits qu'il a eus en sa possession. La confrontation avec des écrits autographes de Fauchet a permis d'assurer que la main 2 était bien la sienne.

Cette découverte ouvre des perspectives de recherche nouvelles : nous évoquerons ici trois d'entre elles. Tout d'abord, il est tout à

4 Pour une étude approfondie de la vie et des œuvres de Claude Fauchet, consulter l'imposant ouvrage de Janet Girvan Espiner-Scott, *Claude Fauchet. Sa vie, son œuvre*, Paris, 1938.

5 Conservé aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France sous la cote BNF, fr. 24726.

fait remarquable d'avoir accès aujourd'hui en même temps aux documents annotés, aux carnets de travail et aux œuvres imprimées d'un humaniste du xvi^e siècle. Il serait intéressant de tenter une étude génétique⁶ de cet ensemble car le cas est assez rare pour un intellectuel d'une époque aussi reculée. On peut déjà noter que de tous les détails relevés dans le manuscrit par Fauchet, très peu sont retenus dans les étapes suivantes de son travail : dans son carnet, il note surtout un intérêt pour Raoul et Chrétien, cités comme poètes exemplaires en langue française. Dans l'œuvre imprimée, il cite les passages qui établissent la paternité de Huon, l'époque de composition du texte ; il précise qu'il n'a pas « remarqué de grand trait de poesie »⁷ ; il parle de l'adjectif (*espees*) *acerines* (mot relevé dans les marges du manuscrit de Stockholm, fig. 7), « qui est une epithete assez bon »⁸.

À partir de ces constats, on peut proposer une deuxième piste d'étude : l'analyse de l'exploitation historique et littéraire que l'érudit fait du *Tournoiement Antecrist*. Quelle valeur revêt ce texte aux yeux de Fauchet ? Le texte de Huon peut d'abord intéresser cet humaniste car il lui sert de témoignage historique, littéraire et linguistique d'une époque ancienne. Le titre de l'œuvre imprimée précise bien *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise, ryme et romans. Plus les noms et sommaire des œuvres de CXXVII. poetes françois, vivans avant l'an M. CCC.* L'intérêt porte donc précisément sur cette époque reculée, ce qui explique peut-être que seul le *Tournoiement Antecrist* soit aussi abondamment annoté dans le manuscrit de Stockholm. Par ailleurs, on sait que Fauchet fréquentait Ronsard et le cercle des poètes de la Pléiade, qui cherchaient à enrichir la langue française pour accroître sa légitimité et son prestige ; et leurs tentatives consistent notamment dans le recours aux mots étrangers, aux néologismes, aux

6 À la manière des philologues généticiens donc, qui étudient les processus scripturaux. On a ici plusieurs états antérieurs au texte imprimé et publié.

7 Claude Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise, ryme et romans. Plus les noms et sommaire des œuvres de CXXVII. poetes François, vivans avant l'an M. CCC.*, Paris, Mamert Patisson Imprimeur du Roy, au logis de Robert Estienne, 1581, p. 108.

8 *Ibid.*, p. 109.

latinismes, etc., mais aussi aux archaïsmes français. Du Bellay écrit par exemple, dans sa *Défense* :

Quand au reste, use de motz purement francoys, non toutesfois trop communs, non point aussi trop inusitez [...] Pour ce faire te faudroit voir tous ces vieux romans, et poetes françoys, ou tu trouverras un « Ajourner », pour « Faire jour » (que les oraticiens se sont fait propre), « Anuyter » pour « Faire nuyt » « Assener », pour « Frapper ou on visoit, et proprement d'un coup de main », « Isnel » pour « Leger » et mil' autres bons motz, que nous avons perduz par notre negligence. Ne doute point que le moderé usage de telz vocables ne donne grande majesté tant au vers, comme à la prose⁹.

Cette hypothèse pourrait expliquer en partie la sélection opérée par Fauchet au cours des différentes étapes de son travail. Il collecte et propose à ses contemporains d'anciens mots français disparus qui lui paraissent dignes d'être ressuscités¹⁰. On pourrait aussi comprendre sa démarche comme un retour aux sources, « un mouvement de remontée vers l'origine »¹¹, mouvement consubstantiel de l'humanisme renaissant : il serait toutefois question ici non pas d'une remontée vers l'origine antique, mais bien d'une remontée vers l'origine française¹².

Enfin, la troisième piste de recherche est de tout premier ordre pour le philologue lui-même : Fauchet appuie et illustre ses propos par de courts passages pour lesquels il fournit un certain nombre de variantes, ce qui est l'indice d'une grande minutie dans ses

9 Joachim Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, 2001, p. 148.

10 Voir aussi les analyses de Nicolas Lombard, « Une "défense et illustration" de la poésie française médiévale : le *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise* de Claude Fauchet (1581) », dans *Accès aux textes médiévaux de la fin du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, dir. Michèle Guéret-Laferté et Claudine Poulouin, Paris, 2012, p. 105-142.

11 Cf. Marc Fumaroli, « Aux origines de la connaissance historique du Moyen Âge : Humanisme, Réforme et Gallicanisme au XVI^e siècle », dans *Dix-septième siècle*, t. 114-115, 1977, p. 5-29, à la p. 6.

12 La question de la valorisation de l'époque médiévale à la Renaissance est un aspect peu étudié et généralement ignoré qui ne manque pourtant pas d'intérêt. Elle permet notamment de réévaluer la « rupture » ou « table rase » soi-disant opérées par les humanistes du XVI^e siècle vis-à-vis de la période qui les précède. Voir l'introduction au volume *Accès aux textes médiévaux...*, p. 7-31.

recherches. Par exemple, dans son *Recueil*, en face des vers « Apres la main as mestiuers / Je l'ay glané molt volontiers »¹³ (v. 3543-3544), Fauchet indique en note « Al. Hasniers, et menestriers ». La variante « mestiuers » correspond à ce que l'on peut lire dans le manuscrit A (BNF, fr. 1593) ; « menestriers » est la leçon de S ; quant à la leçon « hasniers », elle n'apparaît dans aucun des témoins actuellement connus du *Tounoient*. Ce qui nous permet de conclure que Fauchet a eu accès à au moins trois copies différentes de l'œuvre, dont deux sont clairement identifiables aujourd'hui. Le troisième exemplaire reste inconnu. S'il s'avérait qu'il était définitivement perdu, cette indication de notre érudit constituerait la seule trace de son existence¹⁴.

Concluons en insistant sur l'importance de pousser l'étude philologique le plus loin possible par l'exploration de toutes les pistes qui se présentent. Pour ce faire, le philologue doit recouper les informations qu'il collecte dans les différentes études menées souvent en parallèle sur l'œuvre et les manuscrits. Dans le cas qui nous occupe, le croisement des analyses et des recherches permet de lancer plusieurs pistes de réflexion dans divers domaines d'étude : l'histoire de la lecture, de l'écriture, l'histoire de l'histoire littéraire ; l'étude de la réception, de la perception du *Tournoient*, ou plus généralement d'une œuvre médiévale, par un homme du xvi^e siècle (ce qui nous renseigne également sur le regard de ses contemporains) ; et enfin, l'histoire du texte proprement dite, au sens philologique restreint, puisque l'on a découvert l'existence d'un témoin inconnu à ce jour.

II. Les marges dans l'édition de texte

À la suite d'une analyse approfondie des éléments marginaux qui entourent un texte se pose la question de la prise en compte ou non des marges dans l'édition critique. Il nous semble que, quels que

¹³ C. Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise...*, p. 109.

¹⁴ Pour un cas comparable, voir Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel*, éd. Gilles Roussineau, Genève, 2004, p. 345-349, dans laquelle l'éditeur offre en annexe un relevé complet des mentions et citations, par Pierre Borel, de *Gauvain* dans son *Trésor de recherches d'antiquités gauloises et françoises* (Paris, A. Courbé, 1655), qui constituent le seul témoignage de l'existence d'un manuscrit aujourd'hui inconnu, probablement disparu.

soient les choix du philologue en matière éditoriale (conservatisme ou reconstructionisme), il se doit de signaler l'existence et la nature des mentions marginales qui accompagnent le texte dans un manuscrit. Il y consacrerait au moins un commentaire dans la section dédiée à la description des témoins. Dans le cas où les mentions marginales consistent en des annotations à proprement parler, il peut également leur consacrer un commentaire dans l'introduction à l'édition – les annotations de lecture ajoutées dans un manuscrit faisant pleinement partie des indices de la réception de l'œuvre.

Quant à la question de l'édition proprement dite, il nous semble avisé de déployer une réflexion au cas par cas et suivant le type d'édition envisagé. L'impression des annotations manuscrites en marge du texte édité n'a de sens, nous semble-t-il, que si le manuscrit annoté sert de base à l'édition, laquelle sera alors plutôt orientée vers une version particulière (édition dite conservatrice). Dans le cas d'une édition reconstructionniste, la reproduction des annotations n'est imaginable que si l'on publie le texte du manuscrit annoté en annexe. Dans le cas du *Tournoiement Antecrist* : la copie de Stockholm ne peut servir de base à l'édition, mais le remaniement de l'œuvre qu'elle contient, avec près de mille vers originaux, est assez important pour justifier l'édition à part de cette version. Enfin, si le manuscrit annoté ne sert pas de base, il est toujours possible d'imaginer consigner les mentions dans un ensemble de notes critiques, ou même de renoncer à les inclure en totalité dans l'édition ; elles ne seraient alors signalées que dans l'introduction, dans la description des manuscrits.

III. Conclusion

Le philologue travaille au plus près des documents et des textes anciens, son objectif est de relever les caractéristiques, matérielle et textuelle, de chaque réalisation historique d'une œuvre. Les éléments marginaux en particulier peuvent apporter des informations précieuses, tant sur la vie du document que sur l'histoire du texte et l'histoire intellectuelle. Ce type d'étude, parfois longue et difficile à mener, ne doit donc pas être sous-estimé, car même les annotations

qui semblent désorganisées ou sans lien avec le texte peuvent fournir des informations importantes à l'historien.

Quels que soient les choix de l'éditeur (éditer un texte reconstruit ou rester fidèle à une ou plusieurs versions), il nous semble nécessaire de mener l'enquête philologique au plus loin, en incluant un maximum d'informations, y compris celles qui sont issues de l'étude des documents eux-mêmes, et de rendre compte de la vie de l'objet concret (manuscrit) autant que de l'objet abstrait (texte) tout au long de son existence, et jusqu'à nos jours. Ce n'est que de cette manière que l'enquête philologique peut remplir pleinement sa mission : éclairer en profondeur l'histoire d'un texte et donner aux lecteurs et aux chercheurs les outils permettant d'en mesurer l'impact dans la création littéraire et intellectuelle.

NICOLE BERGK-PINTO

Docteure, université libre de Bruxelles,
École nationale des chartes, PSL

Les marges de la *Vie des Pères*, recueil de contes exemplaires du XIII^e siècle*

DANIELA MARIANI ◆

Les marges des manuscrits peuvent constituer des lieux privilégiés de l'étude de la réception d'un texte médiéval. Les lecteurs révèlent leurs réactions à la lecture du texte et leurs interprétations à travers les annotations marginales. Le texte au centre du feuillet est ainsi mis en relation avec les commentaires et les traces graphiques que l'on trouve dans les marges : à la limite de l'espace textuel, le lecteur crée par ses annotations une dynamique dialectique qui intervient sur le sens de l'œuvre et génère une nouveauté herméneutique. Le manuscrit devient ainsi un *unicum* : dans le *stemma codicum* d'une part, puisque le statut de copie met en lumière les erreurs intrinsèquement liées au travail du copiste ; dans les études de la réception d'autre part, car le manuscrit expose un dialogue entre l'auteur et son lecteur. Dans ce second cas, l'approche philologique est modifiée. Il s'agit non plus de reconstruire la volonté de l'auteur par la comparaison des copies, mais de restituer l'unicité de chaque manuscrit comme source particulière de l'interprétation.

Cette approche critique centrée sur la réception grâce à la périphérie des marges est particulièrement utile lorsque l'on veut vérifier l'efficacité de l'objectif idéologique de l'auteur, le message pour lequel il avait composé son œuvre. Si un auteur a voulu intervenir sur la société de son époque par le biais de son travail littéraire, la réussite de son propos peut être étudiée par l'analyse de la réception auprès de son public. Le cas du recueil de contes de la *Vie des Pères* (premier tiers du XIII^e siècle)¹ se prête bien à cette méthode de recherche car

* Texte issu d'un poster.

1 *La Vie des Pères*, éd. Félix Lecoy, 3 t., Paris, 1987-1999.

son auteur anonyme a choisi la forme du récit pour reproduire en littérature les techniques d'enseignement des prédicateurs qui, à la même époque, intégraient dans leurs sermons des préceptes et des *exempla* (brèves narrations démonstratives)². Cet ouvrage en ancien français porte un caractère didactique et moral et aspire à compléter la formation chrétienne du public des laïcs. Son message parénétiq ue a-t-il été saisi et assimilé par les lecteurs ?

L'analyse des marges des cinquante manuscrits qui conservent le recueil de la *Vie des Pères* permet de comprendre quelle en a été l'interprétation médiévale et de découvrir à quels moments des récits l'attention des anciens lecteurs s'est arrêtée. Ainsi l'analyse critique littéraire peut-elle débiter par l'utilisation effective du recueil : l'étude de la réception exige le croisement des méthodes linguistiques et historiques. Les marges, par leurs traces de lecture, offrent des données concrètes : la recherche s'ancre sur la matérialité des manuscrits, sources utiles à l'histoire sociale.

Dans le cas de *La Vie des Pères*, les discours didactiques et moraux exprimés par l'auteur ont été réellement efficaces chez les lecteurs : il y a une correspondance entre les intentions de l'auteur et la réception du public. En effet, ce recueil de récits a été lu comme un recueil d'exempla pour l'édification des âmes. Les annotations de plusieurs manuscrits mettent en valeur les sentences morales et les enseignements religieux. L'attention s'est donc focalisée sur les prologues et les épilogues des récits, dans lesquels l'auteur prononce ses sermons, davantage que sur les parties narratives, qui servent à démontrer les préceptes et visent également à la détente. Pendant la lecture, les annotateurs ont ainsi généralement eu une attitude sérieuse, dévote et responsable, conforme aux attentes de l'auteur. Les lecteurs se sont intéressés au chemin de conversion proposé.

Voyons quelques exemples des annotations rencontrées dans le corpus. Dans le manuscrit BNF, fr. 15110, au fol. 21v le lecteur a relevé l'injonction de mortifier le corps afin de sauver son âme, en

² Sur les techniques de la prédication au XIII^e siècle, voir au moins Nicole Bériou, *L'avènement des maîtres de la parole. La prédication à Paris au XIII^e siècle*, Turnhout, 1999 ; Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, « Au XIII^e siècle : une parole nouvelle », dans *Histoire vécue du peuple chrétien*, dir. Jean Delumeau, t. I, Toulouse, 1979, p. 257-279.

la signalant par une manchette (*Gueule du diable*, v. 19072-19073) : il a compris, et peut-être suivi, le style de vie des Pères du désert et des moines qui sont les protagonistes des contes. Dans le manuscrit BNF, fr. 1544, au fol. 30v, un *nota* sert à mémoriser le fait que la conversion n'est plus possible après la condamnation à l'enfer car Dieu s'est montré comme juste juge : l'annotateur doit avoir réfléchi à sa conduite et à l'importance de vivre en condition de grâce. Plus loin, au fol. 46v, le manuscrit présente dans la marge l'indication suivante, qui explore la même thématique : « nota : qu'il fait bien soy confesser, por soy regarder de l'ennemy » (fig. 1).

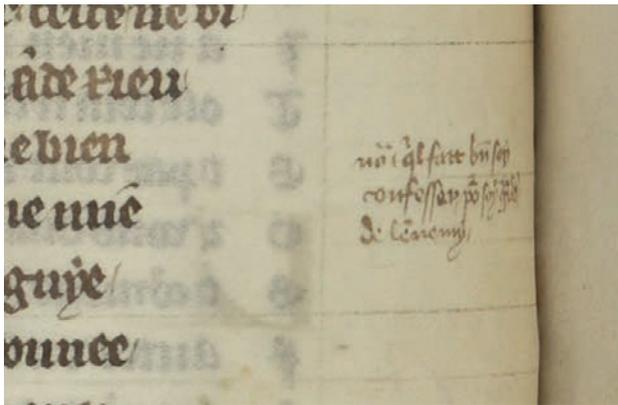


Fig. 1 | BNF, fr. 1544, fol. 46v.

Les vers concernés appartiennent au récit et non aux sermons de l'auteur ; ils racontent l'impossibilité pour le diable de reconnaître une pécheresse une fois que celle-ci s'est confessée (*Inceste*, v. 17347-17353). Le sacrement de la confession sauve donc le pécheur et le soustrait au pouvoir de l'Ennemi : la note du lecteur est la synthèse didactique qu'il fait découler des vers narratifs du conte exemplaire. Le lecteur-annotateur souhaite retenir ce passage et son enseignement afin d'obtenir le salut : il entre en dialogue avec la matière narrative et transforme le texte littéraire en une pratique religieuse réelle (la confession). Grâce à l'interprétation écrite dans la marge, le regard de l'historien peut à la fois se centrer sur la valeur éducative qui anime les récits et sur la dévotion du public.

L'enseignement proposé par la *Vie des Pères* est considéré par certains lecteurs comme contemporain et à mettre en pratique ; pour d'autres en revanche il devient un idéal impossible à atteindre car appartenant à une société d'un autre temps. Le commentaire au fol. 194v du ms. BNF, NAF 13521 affirme « un jour fut / or est autre » en regard des vers relatifs à l'utilisation de la dîme par des clercs comme une aumône aux pauvres (*Vision de diables*, v. 11 134-11 135). Le lecteur mesure l'écart entre les personnages du conte et sa propre société, conscient de la distance historique qui le sépare du texte (l'annotation semble être du xv^e siècle). Dans le feuillet, le contraste entre le noir du texte et le blanc de la marge est le miroir du temps qui éloigne le lecteur de l'auteur ; cependant le commentaire dans la marge affirme la possibilité d'une interrelation. Dans ce dialogue hors de la limite physique de la mise en page et du temps, l'intérêt du lecteur reste de type moral et converge encore une fois vers un comportement irréprochable, même si celui-ci est absent de son quotidien. Le message didactique de l'auteur garde donc un pouvoir édifiant sur ses lecteurs, même lorsque le contexte social ne permet plus l'application de la norme proposée : les visées moralisatrices de l'auteur continuent à provoquer les consciences en dehors des circonstances sociales d'origine.

Les contenus des marges rebondissent sur les enseignements chrétiens de l'auteur. À quel moment et par quel lecteur ces signes ont-ils été apposés ? L'approche paléographique des marges est complexe. Du point de vue graphique, les *marginalia* sont de différents types.

Assez fréquemment se trouvent des *nota bene*, des manchettes, des festons, des croix ou des traits de plume verticaux ; les commentaires sont plus rares (fig. 2). La forme simple de ces traits graphiques est presque restée inaltérée durant les siècles et s'est rapprochée de pratiques des lecteurs actuels : pensons à la manchette qui marque les liens sur internet. L'efficacité de ces signes soulève tout de même des difficultés critiques : comment dater un simple trait vertical, une ligne horizontale ou une croix à côté des vers ? Dans un manuscrit, est-il vraiment possible de distinguer un lecteur médiéval d'un lecteur moderne ? Une analyse de l'encre de ces signes graphiques peut-elle permettre d'étayer des hypothèses ? En outre, est-il possible d'établir un classement des différentes formes d'intervention (*nota*,

commentaire, signe graphique, dessin, etc.) et de les ordonner par degrés d'importance ? Les formes d'annotations sont-elles différentes à cause des choix personnels des lecteurs ou est-il possible de tracer le profil d'écoles graphiques de *marginalia* dans l'espace et dans le temps ? Et y a-t-il toujours une cohérence dans le système des signes d'un manuscrit ? Peut-on vraiment reconstruire le parcours interprétatif d'un lecteur ?

Toutes ces questions, qui appellent une étude systématique centrée sur les marges, risquent de rester sans réponse. Mais les poser permet déjà de commencer à résoudre ces problèmes. Les domaines de la paléographie, de la codicologie, de la philologie et de la critique historique et littéraire doivent être entrelacés pour mieux comprendre la valeur d'une marque placée dans l'espace blanc du feuillet de parchemin. L'importance des marges dans l'histoire de la réception d'un texte médiéval n'est pas mise en doute par ces problématiques herméneutiques. Mais l'utilisation d'une méthode d'analyse efficace devient d'autant plus nécessaire et urgente, pour tirer tout le parti des informations placées dans les marges, les mettre au centre, et proposer ainsi une critique du texte qui jaillit de son histoire.

DANIELA MARIANI

Docteure, École des hautes études en sciences sociales,
Università degli Studi di Trento

Les « écrits au verso » dans les manuscrits bouddhiques du Japon médiéval : forme et fonctions des « marges » dans l'œuvre du moine Monkan (1278-1357)*

GAÉTAN RAPPO ◆

I. Les manuscrits médiévaux et leurs marges

Les monastères du Japon prémoderne ont été d'importants centres du savoir, où s'est développée une culture manuscrite extrêmement riche. Or, la recherche historique ne s'est longtemps intéressée qu'à une petite partie de leurs archives, essentiellement les documents officiels et les lettres¹. Elles renferment pourtant également une véritable littérature religieuse, composée de traités doctrinaux, de manuels rituels ou encore de recueils de traditions orales. Ce n'est qu'assez récemment, au cours des trente dernières années, que les chercheurs ont pris conscience de l'importance de ces sources, qui, loin de se limiter à des questions purement doctrinales, reflètent non seulement les pratiques concrètes des moines, mais aussi une certaine vision du monde, ou un « univers mental », pour reprendre une expression de Bernard Faure². Des progrès considérables ont

* Cet article a été rédigé avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS).

1 Les chartes (*komonjo* 古文書) demeurent en effet le sujet principal des recherches sur la diplomatie japonaise, qui ont donné naissance à un impressionnant volume d'études, en particulier grâce aux efforts des chercheurs de l'Institut des archives nationales (*Shiryō hensanjo*) de l'université de Tokyo.

2 Bernard Faure, *L'imaginaire du Zen. L'univers mental d'un moine japonais*, Paris, 2011.

ainsi été réalisés dans notre compréhension de leur contenu et des rituels que beaucoup d'entre eux décrivent.

La suite logique de cette nouvelle orientation amène à un champ de recherches que certains ont déjà commencé à défricher, celui de l'analyse des manuscrits dans leur matérialité³. Cela implique non seulement un travail d'édition, mais aussi, dans une perspective que l'on pourrait qualifier de « post-philologique », de réfléchir à la nature même du support, à ses utilisations⁴, et, surtout, à toutes les informations que le support fournit en dehors du texte principal. L'espace inscriptible n'y a en effet pas une valeur uniforme, et l'on y trouve également des indications marginales, ou des écrits liminaires. Ces annotations, qui apportent pourtant des indications précieuses à la fois sur les interprétations du texte et sur son contexte de production, de diffusion et même son ou ses auteurs, n'ont toutefois pas encore été étudiées de manière systématique.

Un des cas les plus courants de marges dans la paléographie japonaise est celui des *uragaki* 裏書, terme qui signifie littéralement « écrits au verso » (fig. 1). Il s'agit d'annotations rédigées, par l'auteur du texte ou par quelqu'un d'autre, sur la face arrière du manuscrit (*shihai* 紙背). Du fait de la très grande diffusion de cette pratique dans les différents types de documents écrits du Japon prémoderne, on constate une extrême variété que ce soit dans le contenu, dans la forme ou dans le contexte de production de ces écrits au verso, de sorte qu'il est bien difficile de les envisager dans leur globalité.

De fait, la présente étude se concentre sur un type particulier de documents, celui des écrits monastiques, et plus spécifiquement ceux qui proviennent des écoles du bouddhisme ésotérique. En effet,

3 Voir notamment l'introduction de Abe Yasurō, *Chūsei nihon no shūkyō-teku-suto taikēi*, Nagoya, 2013.

4 En ce qui concerne les chartes officielles, on trouve une présentation de cette approche dans Hotate Michihisa, Takashima Akihiko, Enomae Toshiharu et al., « Hensan to bunkazai kagaku – Daitokuji monjo wo chūshin ni », dans *Tōkyō daigaku shiryō hensanjo kenkyū kiyō*, t. 23, 2013, p. 107-148. Les auteurs mettent notamment l'accent sur la nécessité de prendre en compte les documents historiques en tant qu'objets dans le cadre de leur édition et numérisation. Sur le mouvement de post-philologie dans son ensemble, voir Michelle R. Warren, « Post-Philology », dans *Postcolonial Moves : Medieval Through Modern*, éd. Patricia Clare Ingham et Michelle R. Warren, New York, 2003, p. 19-45.

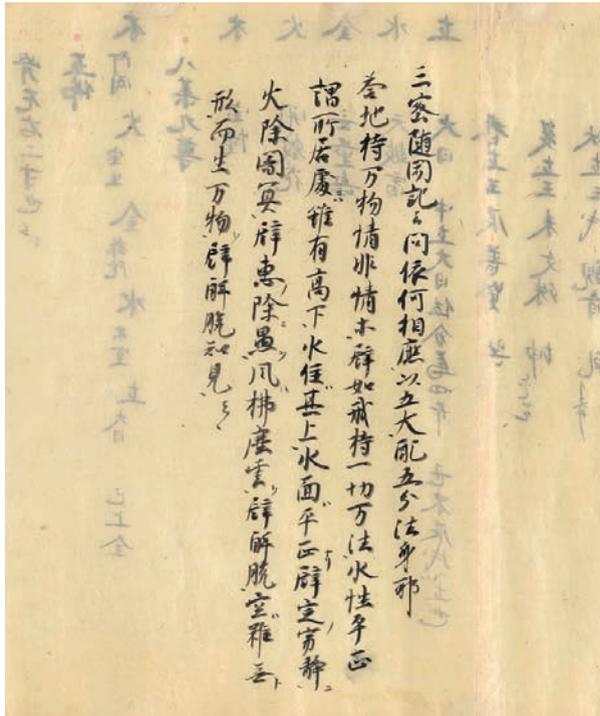


Fig. 1 | Écrit au verso dans le « Traité secret sur les Cinq Sagesses, les Cinq Viscères et d'autres choses » (*Gochi gozō-tō himitsushō* 五智五臟等秘密抄). Texte daté de 1236, copie de 1301. The New York Public Library, Spencer Collection, New York, N. Y. La face recto est visible à l'arrière du papier, en caractères inversés. Reproduit avec la permission de la New York Public Library et de l'International College for Postgraduate Buddhist Studies.

limités à ce seul ensemble, les écrits au verso, tout en conservant une très grande variété due principalement au nombre conséquent de ces sources ainsi qu'à leur production qui s'est poursuivie sur une très longue période, présentent une série de caractéristiques communes qui laissent deviner une certaine utilisation de ces textes marginaux au sein de ces groupes religieux. En ce sens, ils sont à distinguer des signatures et autres mentions au dos des manuscrits des actes officiels, avec lesquels ils ont toutefois quelques points communs que nous examinerons plus avant⁵.

5 Sur les écrits au verso des manuscrits médiévaux, voir Han Yunhi, Enomae Toshiharu, Takashima Akihiko et al., « Chūsei Daitokuji monjo ni miru washi

Cette étude présentera une série de pistes de réflexion, en se fondant avant tout sur les manuscrits de trois œuvres rédigées par un moine médiéval appelé Monkan (文観, 1278-1357). Actif dans la première moitié du XIV^e siècle, au sein de l'école Shingon, une des mouvances du bouddhisme ésotérique (ou tantrique) dans l'Archipel, il fut un auteur prolifique, et on lui doit toute une série d'ouvrages allant des commentaires doctrinaux aux manuels rituels, dont certains sont même illustrés⁶. Son œuvre est parfaitement représentative de la littérature monastique du Japon médiéval, et elle a l'avantage de fournir un ensemble concret et cohérent comme base d'observation.

II. Marges et écrits au verso

De cette étude, il apparaîtra que les écrits au verso présentent souvent une distinction fonctionnelle avec leurs pendants de la face recto, et occupent une fonction proche de celles de notes de bas de page. Or, cette pratique, et cela est aussi vrai pour l'ensemble de ses manifestations dans la paléographie japonaise, découle également de considérations purement matérielles.

La première résulte de l'espace inscriptible disponible. Pour la comprendre, il convient de présenter la forme concrète que revêtent ces documents. Il existe deux types principaux de manuscrits bouddhiques japonais : les rouleaux (appelés *kansubon* 卷子本) et les livrets (*sasshibon* 冊子本)⁷. Bien que les écrits au verso ne soient pas totalement

no hyōri to shojō no kanshū », dans *Nihonshi kenkyū*, t. 579, 2010, p. 57-72. Consulter également le rapport de recherche produit sous la direction de Hotate Michihisa, « Washi no butsurei bunbetsu shuhō no kakuritsu to rekishigaku dētabēsu-ka no kenkyū », COE Kiban kenkyū (B) (Rapport du projet de recherche « Center of Excellence » type B), 2008-2010.

6 Sur Monkan, se reporter en priorité à Abe Yasurō, *Chūsei nihon...* ; Uchida Keiichi, *Monkan-bō Kōshin to bijutsu*, Kyoto, 2006 ; David Quinter, *From Outcasts to Emperors : Shingon Ritsu and the Mañjuśrī Cult in Medieval Japan*, Leyde-Boston, 2015 ; ainsi que Gaétan Rappo, *Rhétoriques de l'hérésie dans le Japon médiéval et moderne. Le moine Monkan et sa réputation posthume*, Paris, 2017.

7 On notera que le principe de fabrication par collage (*decchōsō* 粘葉装), qui pouvait se faire à partir d'anciens rouleaux, était la méthode la plus commune dans les textes monastiques du Japon médiéval. Sur ces distinctions, voir Yamamoto Nobuyoshi, *Kotenseki ga kataru : Shomotsu no bunkashi*, Kyoto, 2004, p. 65.

absents des seconds, ce sont surtout les premiers qui nous intéressent ici. Il s'agit de rouleaux de papier fabriqués en général à partir de fibres de mûrier, selon une technique transmise du continent au plus tard à l'époque de l'introduction du bouddhisme sur l'Archipel, au VI^e siècle⁸. Concrètement, le rouleau est composé de plusieurs feuilles de papier, d'une longueur variant selon les époques, qui sont collées les unes aux autres afin de former un ensemble continu.

Le japonais – et c'est encore très largement le cas aujourd'hui – se lit de bas en haut, et de droite à gauche. Ce qui veut dire que le rouleau du manuscrit est déroulé, progressivement, dans ce sens, afin de suivre l'ordre de lecture. Le texte occupe en général l'essentiel de l'espace inscriptible. Si l'on dénombre des cas d'enluminures ou d'annotations dans les parties supérieure et inférieure de la page manuscrite, notamment dans les copies de textes canoniques⁹, les inscriptions n'appartenant pas au texte original (si l'on exclut les colophons, qui se situent en queue de rouleau) se limitent dans la très grande majorité des cas à des indications de copiste ou des notes sur l'ordre de lecture. Tout ce qui dépasse ce cadre restreint de notations est ainsi inscrit au verso.

Parfois, il arrive qu'un auteur ou un copiste utilise les deux faces du manuscrit pour écrire le même texte. Dans ce cas, le verso n'est

8 Pour une présentation complète et accessible du papier japonais, se reporter à Shinkura Satoshi, *Washi no rekishi ; seihō to genzairyō no henshen*, Tokyo, 2006. Voir aussi Kume Yasuo, *Washi tsukuri no rekishi to gihō*, Tokyo, 2008.

9 C'est le cas de l'exemplaire du *Gaoseng zhuan* 高僧傳 (*Biographies des moines illustres*, jp. *Kōsōden*, 14 volumes) conservé au temple du Iwayaji 岩屋寺. Ce texte provient d'une édition imprimée du canon bouddhique réalisée en Chine sous la dynastie des Song du Sud (offerte au Iwayaji en 1451), et il date ainsi du milieu du XIII^e siècle. En plus des caractères imprimés, cette édition arbore des notes manuscrites dans la partie supérieure, au-dessus du texte principal. De telles indications sont désignées par le terme de *tōchū* 頭注. Dans le colophon de l'exemplaire du Iwayaji, il est précisé qu'au moins une partie de ces notes, ainsi que les caractères donnant l'ordre de lecture japonais du texte qui figurent à l'intérieur du texte principal, avaient été recopiés à partir d'un manuscrit plus ancien du texte déjà présent au Japon. Voir Naoki Nakao, « Katsura Dainagon 桂大納言 (Fujiwara no Mitsuyori 藤原光頼) and the Glosses of the Kōsōden 高僧傳 Text in the Iwaya-ji 岩屋寺 Collection », dans *Journal of the Research Institute for Old Japanese Manuscripts of Buddhist Scriptures*, t. 4, 2019, p. 68-80, en ligne : https://icabs.repo.nii.ac.jp/?action=repository_uri&item_id=487 (consulté le 10 septembre 2020).

qu'une simple continuation du recto. Or, cette pratique, qui découle probablement d'un manque de papier, ne constitue pas un « uragaki » proprement dit¹⁰. En effet, l'arrière du manuscrit ne remplit pas ici la fonction d'espace marginal. En outre, comme nous le verrons, la signification de ces écrits au verso allait au-delà de cette variation de statut entre les espaces inscriptibles, ou du simple contenu du texte. Elle découlait également de facteurs relatifs au milieu social qui avait produit ces textes, ainsi qu'à ses pratiques de rédaction et de transmission du savoir. Tous ces éléments n'ont bien entendu aucune influence si l'auteur s'est contenté de continuer le même texte sur le verso du manuscrit.

Des considérations plus prosaïques conduisaient ensuite les rédacteurs à accorder naturellement une certaine primauté à la face recto¹¹. Le papier lui-même présente en effet deux faces matériellement différentes. Son mode de fabrication, dont le principe n'a pas changé depuis au moins la seconde moitié de l'époque de Heian (x^e-xi^e siècles), entraîne de fait nécessairement une différence objective de qualité, ou d'homogénéité de la surface, de telle sorte qu'il est bien plus agréable et facile d'écrire sur la face recto. Cet élément était clairement perçu par les rédacteurs comme par les copistes, qui accordaient davantage d'importance à la face recto et écrivaient en priorité sur celle-ci. Les manuscrits en livrets sont d'ailleurs fabriqués en reliant des feuillets de manuscrit pliés en deux, de manière à utiliser uniquement des faces recto. De plus, quand le manuscrit est enroulé, la face visible depuis l'extérieur est, en principe, toujours celle du verso.

¹⁰ Le texte intitulé *Rituel du joyau réalisant les souhaits* (*Nyoi hōju-hō* 如意宝珠法), conservé au Shinpukuji de Nagoya (n° 107-17), est de ceux-ci. Dans ce cas précis, le copiste a laissé un signe en queue de rouleau, à la fin de la face recto, qui indique que le texte continue à l'arrière.

¹¹ Cette primauté accordée à la face recto s'étend aussi à son contenu, comme en témoignent les commentaires japonais (*shōgyō*, voir *infra*, « Les écrits au verso et les "enseignements sacrés" ») que l'on trouve parfois rédigés au dos de certains manuscrits de copies de textes canoniques (on les appelle alors des *shihai shōgyō* 紙背聖教). Le texte canonique, rédigé en chinois classique, se voit ainsi réserver la meilleure face du papier. Pour des exemples de cette pratique, voir Utsunomiya Keigo, « *Shihai shōgyō no kunten ni tsuite – kunten shiryō kenkyū no ichishiten* », dans *Kotengo kenkyū no shōten*, éd. Tsukimoto Masayuki, Fujii Toshihiro et Hizume Shūji, Tokyo, 2010, p. 546-567.



Fig. 2 | Recto et verso du manuscrit du « Traité sur les trésors essentiels » (*Hōyōshō* 寶要抄), 1165. The New York Public Library, Spencer Collection. Reproduit avec la permission de la New York Public Library et de l'International College for Postgraduate Buddhist Studies.

En dernier lieu, la position des caractères influe sur leurs orientations respectives. Ainsi, les caractères au verso sont inversés par rapport à ceux de la face recto, ce qui laisse comprendre qu'ils sont pensés pour être lus en relation avec ces derniers, et non comme une simple continuation du texte principal. Ils sont d'ailleurs ordinairement situés précisément au dos du texte qu'ils commentent. Il arrive également que leur position soit conçue pour permettre au lecteur de les consulter en déroulant ou en enroulant le manuscrit, sans avoir à le retourner complètement. C'est par exemple le cas dans un manuscrit médiéval conservé dans la Spencer Collection (n° 9) de la New York Public Library. En effet, la face recto du manuscrit contient l'image d'un morceau de corail, désigné par le terme *sango* 珊瑚 dans le texte qui la précède. Or, en déroulant le volume, on découvre au verso une petite note explicative à ce sujet, qui précise quelques références. Également introduite par le terme de *sango*, cette note est disposée de manière à être visible en même temps que l'endroit auquel elle se rapporte, sans avoir à retourner le manuscrit (fig. 2).

Notons que cela n'est possible que dans les cas où la relation entre l'écrit au verso et le passage qu'il commente est directement identifiable, par exemple avec une citation commune d'un même ouvrage.

III. Les écrits au verso dans l'œuvre de Monkan

L'ensemble des écrits monastiques médiévaux représentant un corpus trop vaste pour être abordé dans le cadre de cette étude, celle-ci se limite à l'analyse d'une petite partie d'entre eux. Afin d'établir un corpus cohérent, elle aborde essentiellement des ouvrages d'un même auteur, le moine Monkan. L'œuvre de ce dernier a de fait été redécouverte durant ces dernières années, sous la forme d'un ensemble de manuscrits. Bien que l'on ne dispose que de très peu d'autographes ou de copies anciennes, la plupart des manuscrits sont en bon état, et le processus de leur transmission est relativement bien connu.

Nous nous intéresserons plus spécifiquement à trois d'entre eux, qui ont la particularité d'arborer un nombre important d'écrits au verso au contenu varié. En outre, les connaissances accumulées jusqu'à présent au sujet de leur contexte de production comme de transmission permettent de déduire également toute une série d'éléments qui portent non seulement sur la nature des écrits au verso, mais aussi sur leur fonction et leur signification dans ce type de littérature, ainsi qu'au sein d'un milieu social très particulier.

Le premier de ces manuscrits est celui d'un ouvrage intitulé le *Traité du joyau de l'Ouest* (*Saigyokushō* 西玉抄), un mémoire d'initiation que Monkan a achevé en 1314. Il est actuellement conservé à la bibliothèque du Tōdaiji de Nara, et date du xvi^e ou du xvii^e siècle¹². Ce texte comprend vingt écrits au verso. Le deuxième est celui d'un ouvrage intitulé *Préceptes secrets sur la combinaison des Trois Vénérés* (*Sanzon gōgyō hiketsu* 三尊合行秘決), un texte rédigé très probablement entre 1330 et 1348, date de sa première copie. Son seul exemplaire

12 Il en existe en fait deux manuscrits. Le premier est une ancienne copie qui a été altérée par la suite, alors que le second, plus récent, reprend très certainement la structure de l'œuvre originale. C'est sur ce dernier que nous nous sommes fondé dans cette étude. Sur ce texte, voir G. Rappo, *Rhétoriques de l'hérésie...*, p. 172. Édition dans id., « Saigyokushō – kaidai, honkoku », dans *Monkan-bō Kōshin chokusakushū*, éd. Abe Yasurō et Gaétan Rappo, t. I, Nagoya, à paraître.

connu est conservé à la bibliothèque Ōsu (大須文庫) du Shinpukuji de Nagoya, et il s'agit d'une copie réalisée en 1452. Il ne comporte que trois écrits au verso¹³. Le troisième manuscrit est connu sous le titre de *Préceptes les plus secrets de notre ordre* (*Tōryō saigoku hiketsu* 当流取極秘決). Il s'agit du manuscrit fragmentaire d'un texte que Monkan a rédigé en 1339. Conservé lui aussi au Shinpukuji de Nagoya, il date également du xv^e siècle. Les écrits au verso y sont particulièrement nombreux et riches, car ils occupent presque l'intégralité du verso¹⁴.

iv. Types d'écrits au verso et formes

Qu'écrit-on au dos des manuscrits ? L'échantillon de l'œuvre de Monkan que nous proposons ici n'est pas seulement représentatif des différents genres qui composent la littérature monastique du Japon médiéval (au moins en ce qui concerne le bouddhisme ésotérique) : il permet aussi de distinguer au moins cinq ou six types distincts d'écrits au verso que l'on retrouve de manière récurrente dans l'ensemble de cette littérature. Afin d'en faciliter la consultation, le lecteur trouvera un tableau regroupant l'ensemble des écrits au verso présents sur nos trois manuscrits à la fin de cet article.

Le premier type qui apparaît dans les copies de ces œuvres de Monkan est la référence explicative. Il s'agit d'une sorte de note de bas de page qui peut être comprise comme un équivalent des annotations des manuscrits occidentaux. On en trouve un exemple avec le premier écrit au verso du *Traité du joyau de l'Ouest*¹⁵. Il s'agit d'une explication sur la doctrine transmise par le moine Ikkai (一海, 1116-1179)¹⁶. L'écrit au verso se trouve très exactement à l'arrière

¹³ Édition par Gaétan Rappo, « "Sanzon gōgyō Hiketsu" – Kaidai, honkoku », dans *Chūsei shūkyō tekusuto taikai no fukugenteki-kenkyū – Shinpukuji shōgyō-tenseki no saikōchiku*, éd. Abe Yasurō, Nagoya, 2010, p. 173-192.

¹⁴ Édition par Gaétan Rappo, « "Tōryū saigoku hiketsu" – Kaidai, honkoku », dans *Chūsei shūkyō tekusuto taikai no fukugenteki-kenkyū...*, p. 144-159.

¹⁵ *Infra*, p. XX.

¹⁶ Ikkai est un personnage assez important, car il est le fondateur de la lignée monastique à laquelle Monkan a appartenu à ses débuts, celle de Matsushashi (松橋流). Le rédacteur fait ainsi preuve d'une perspicacité certaine en mettant en exergue ce personnage plutôt qu'un autre.

de la mention de ce même nom dans le texte originel, au sein d'une généalogie spirituelle de la lignée du Saidaiji (西大寺), temple auquel appartenait Monkan à cette époque¹⁷. Cela confirme le fait que les indications au verso du manuscrit sont pensées en relation avec le texte de la face avant. Le même ouvrage, très complexe et fragmentaire, présente une série d'exemples comparables dans ses autres écrits au verso (n^{os} 3, 4, 6, 19), alors que les *Préceptes les plus secrets de notre ordre* en contiennent deux (n^{os} 6 et 11).

Le deuxième type, encore plus fréquent, est celui de la référence à des textes du canon bouddhique. Ainsi, dans ce même *Traité du joyau de l'Ouest*, le rédacteur des écrits au verso fournit-il toute une série de sources canoniques aux diverses techniques rituelles qu'il y évoque. L'ouvrage le plus souvent cité est le *Commentaire du Mahāvairocana Sūtra* par le moine chinois Yixing (一行, 683-727)¹⁸, collaborateur du grand traducteur Śubhakarasiṃha (637-735), qui fut rédigé entre 724 et 727 (écrits au verso n^{os} 8, 10, 15, 16, 19, le *Yugikyō* en 15). On en trouve aussi trois occurrences semblables dans les deux autres ouvrages (n^o 2 des *Préceptes secrets sur la combinaison des Trois Vénérés*, et n^{os} 1 et 2 des *Préceptes les plus secrets de notre ordre*). Dans leur ensemble, les références à d'autres œuvres sont introduites par le caractère 云, qui se lit « iwaku ». Ce verbe signifie tout simplement « dire » (ou plutôt « dit », si le sujet est le nom d'une œuvre), et indique que ce qui suit est une citation. Des citations comparables se trouvent également dans les *Préceptes les plus secrets de notre ordre* (n^{os} 1, 2, 7, 9) et les *Préceptes secrets sur la combinaison des Trois Vénérés* (n^o 2).

Le troisième type est celui des références aux textes de maîtres de l'école Shingon. Le deuxième écrit au verso du *Traité du joyau de l'Ouest* en est particulièrement représentatif. Il s'agit d'un texte de plusieurs lignes qui donne une citation d'un ouvrage de Kūkai (空海, 774-835), le fondateur de l'école Shingon¹⁹, afin d'expliquer

¹⁷ Sur le Saidaiji, voir G. Rappo, *Rhétoriques de l'hérésie...*, chap. v, p. 137 et suiv. ; ainsi que D. Quinter, *From Outcasts to Emperors...*

¹⁸ Jp. *Dainichikyōsho* 大日經疏. Édition dans le canon bouddhique du Taishō, vol. 39, n^o 1796.

¹⁹ Sur Kūkai, l'étude rédigée dans une langue occidentale la plus complète demeure celle de Abe Ryūichi, *The Weaving of Mantra : Kūkai and the Construction of Esoteric Buddhist Discourse*, New York, 1999.

une interprétation doctrinale difficile. De telles citations sont assez communes et l'on en trouve aussi dans les *Préceptes les plus secrets de notre ordre* (n^{os} 3, 7, 10, 12, 15). Alors que les citations canoniques fournissent les sources scripturales rappelant l'authenticité des pratiques et doctrines, ces références renforcent, quant à elles, l'appartenance du savoir contenu dans le texte à la tradition exégétique et rituelle de l'école japonaise Shingon.

C'est aussi le cas du quatrième type, celui des références aux enseignements oraux (*kuden* 口伝) ou enseignements secrets (*hiden* 秘伝) d'anciens maîtres. Les occurrences au sein de notre corpus sont très nombreuses. On en trouve six dans les écrits au verso du *Traité du joyau de l'Ouest* (n^{os} 5, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 17, 18), ainsi que trois dans les *Préceptes les plus secrets de notre ordre* (n^{os} 6, 8, 14), et deux dans les *Préceptes secrets sur la combinaison des Trois Vénérés* (n^{os} 1, 3).

À la différence des citations de textes canoniques ou d'œuvres de figures importantes de l'école Shingon, le rédacteur évoque ici un savoir transmis dans un ensemble plus restreint, celui des lignées spirituelles, ces sous-branches qui s'étaient multipliées au sein des grandes écoles bouddhiques au moins à partir du x^e siècle²⁰. Ces lignées étaient souvent créées à la suite de divergences d'interprétation de certains textes, ou de pratiques rituelles, et les rivalités entre les diverses branches d'une même école pouvaient être très vives. Ces mentions suggèrent de fait que le rédacteur des écrits au verso a bien pu être un moine appartenant à la même lignée que l'auteur du texte et que ce dernier est destiné à des disciples d'un niveau d'initiation élevé.

Le cinquième type est le plus rare et le plus surprenant. Il s'agit de longues explications accompagnées de schémas ou de dessins. Les *Préceptes les plus secrets de notre ordre* en contiennent deux. La première est un schéma précisant la nature de l'objet discuté dans tout ce système, un mystérieux joyau réalisant les souhaits (4). La seconde est encore plus longue (5) et, du fait du manque de place pour intégrer son dessin, l'auteur l'a écrite en faisant pivoter le manuscrit. Il s'agit d'un passage assez complexe, expliquant le principe du stūpa

²⁰ Sur l'apparition des lignées monastiques dans les temples ésotériques, se reporter à Kamikawa Michio, *Nihon chūsei bukkyō keiseishi-ron*, Tokyo, 2007, p. 292 et suiv.

constitué des cinq éléments comme incarnation du monde de la Loi, une donnée cosmologique essentielle du Shingon²¹.

Aux types évoqués, il est possible d'en ajouter un sixième, qui est celui des références aux circonstances de rédaction du manuscrit ou des événements évoqués dans ce dernier. Souvent très précises, ces indications suggèrent une implication de l'auteur du texte dans la rédaction de tels écrits au verso, ou une transmission directe de ces éléments jusqu'à son copiste. C'est le cas du vingtième écrit au verso du *Traité du joyau de l'Ouest*. Il est situé exactement à l'arrière d'un passage où Monkan fournit, à l'encre rouge, la date d'un rituel important dans le parcours initiatique vers le rang de maître ritualiste que décrit ce texte. On y trouve des informations très précises au sujet des moines présents pendant ce rituel – nous avons les noms non seulement du maître et de son disciple, mais aussi des assistants – ainsi que sur le déroulement de la cérémonie²². Cette catégorie est à opposer aux annotations postérieures dues à un lecteur, que l'on reconnaît parfois par les différences dans l'écriture par rapport au texte principal²³.

21 Cette image est reproduite dans Lucia Dolce, « Girei ni yori seisei sareru kanzen narushintai; Chūsei mikkyō no "hiseitōteki zuzō" to suhō » dans *The Global Stature of Japanese Religious Texts - Aspects of Textuality and Syntactic Methodology*, éd. Abe Yasurō, Nagoya, 2008, p. 67, image 17 (図17). Disponible sur internet au lien suivant : <https://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/result/pdf/058-071%23ルチア.pdf> (consulté le 10 octobre 2020).

22 On apprend ainsi que le maître de l'autel du *homa* (jp. *goma* 護摩), le rituel du feu tantrique, conduit à ce moment était un moine nommé Nennyō, aussi appelé par son titre Kengaku shōnin (il est aussi possible qu'il s'agisse de deux noms, mais en général, on n'érige qu'un seul autel de *homa* pour les rites de transmission de la Loi : voir Ueda Reijo, *Shingon mikkyō jisō gaisetsu – Shōsonpō, kanjōbu – Shin'Anryū wo chūshin to shite*, Kyoto, 1986, p. 586). Le texte précise aussi que le maître d'enseignement, celui qui a donc prodigué le savoir transmis à ce moment, est Kyōe (鏡恵), un moine du Saidaiji bien connu, qui est évoqué plusieurs fois au sein de ce même texte. Voici une transcription du passage en question : 護摩師然如賢覺上人 教授師鏡恵随覺上人. Sur Kyōe, voir Kamikawa Michio, « Chūsei Saidaiji no shūkyō-kōzō », dans *Ritsumeikan bunkaku*, t. 521, 1991, p. 587-589.

23 Pour un exemple, Abe Yasurō, « Mitsuyōshō mokuroku, kaidai », dans *Shūkaku hosshinnō to Ninnaji-goryū no bunkengaku-teki kenkyū, Shiryōhen : Ninnaji goryū shōgyō*, éd. Abe Yasurō et Yamazaki Makoto, Tokyo, 1998, p. 154.

v. Les auteurs des écrits au verso

Ces quelques catégories ne sont sans doute pas les seules que l'on trouve parmi les écrits au verso figurant sur les manuscrits des importantes collections des monastères japonais. Bien qu'elles présentent dans leur ensemble un contenu avant tout exégétique, il est difficile de déterminer si de tels écrits datent de la rédaction du texte principal, ou relèvent d'ajouts postérieurs, par exemple par des copistes.

De fait, les deux cas de figure ont existé. Les écrits au verso ne sont, à notre connaissance, jamais signés et il est souvent difficile d'en identifier le véritable auteur. Dans bien des cas, l'ensemble des manuscrits d'une même œuvre ne présente pas les mêmes écrits au verso, ce qui suggère qu'ils apparaissent, ou au moins se modifient, au cours du processus de transmission d'un texte. Cela n'exclut toutefois pas la possibilité de leur présence au moment de sa rédaction, ou peu de temps après celle-ci.

Les collections monastiques médiévales possèdent d'ailleurs un type de manuscrit qui permet de constater que, dans des cas certes assez rares, les écrits au verso pouvaient être présents dès la conception d'un ouvrage donné. Il s'agit des autographes. Nous ne disposons, hélas, que de très peu de manuscrits de la main de Monkan, alors que ceux qui ont été écrits par son plus proche disciple ne sont, pour la plupart, plus disponibles²⁴.

²⁴ Quelques autographes de Monkan ont été préservés. Le plus facile d'accès est un texte appelé le « Traité fondamental » (*Jūshō* 重鈔), un manuscrit d'un texte du moine Shingon Jōkai 定海 qui fut copié par Monkan en 1339. Voir son édition et commentaire par Abe Yasurō dans *Shinpukuji zenpon sōkan* 真福寺善本叢刊, deuxième série, vol. 3 : *Chūsei sentoku chosakushū* 中世先德著作集, éd. Kokubungaku kenkyū shiryōkan, Kyoto, 2006, p. 513-518. La collection de ses œuvres appelée *Traité secrets de Kōshin (Monkan) d'Ono* (*Ono Kō hishō* 小野弘秘抄), conservée au Hōbodai'in 宝菩提院 du Tōji 東寺, consiste en un ensemble de manuscrits copiés directement par Hōren (宝蓮), un disciple de Monkan, mais elle n'est pas accessible. Voir Abe Yasurō, *Chūsei nihon...*, p. 247 et suiv. Un autre texte de Monkan copié par Hōren, la « Procédure du rituel de homa pour la soumission des rebelles » (*Gyakuto taiji gomashidai* 逆徒退治護摩次第, 1337 ; temple Nyoirinji 如意輪寺 de Yoshino) appartenait probablement à cet ensemble, et il s'agit aussi d'un autographe de Hōren. Voir Gaétan Rappo, « Nanbokuchō dōranki no ōken to chōbuku-hō : Monkan-cho "Gyakuto taiji gomashidai" no himitsu shuhō », dans *Chūsei nihon no ōken to Zen-Sōgaku*, éd. Kojima Tsuyoshi, Tōkyō, 2018, p. 213.

Les recherches menées par Abe Yasurō dans le temple du Ninnaji ont toutefois permis de mettre au jour une série de manuscrits ayant appartenu à la bibliothèque personnelle du prince-moine Shūkaku (守覚法親王, 1150-1202). Parmi ces manuscrits, plusieurs sont des autographes, et une partie d'entre eux comprend effectivement des écrits au verso.

Avant de revenir plus en détail sur certains d'entre eux, il convient de situer le personnage de Shūkaku. Peu connu en dehors des spécialistes du bouddhisme Shingon, il fut l'une des plus grandes figures du paysage religieux du premier Moyen Âge, et l'une des personnalités les plus influentes du règne de son père, l'empereur retiré Go Shirakawa. Issu de la famille impériale, il devint l'héritier de la lignée princière Goryū d'Omuro (御室御流), et liée au temple du Ninnaji (仁和寺).

Extrêmement érudit, Shūkaku œuvra comme intermédiaire entre le régime de son père et les monastères Shingon. Il fut initié à la plupart des lignées spirituelles de son école, y compris à celle, rivale, du Daigoji, et ses écrits sont une mine d'informations sur les pratiques rituelles, les croyances ou encore les usages des temples de son époque²⁵.

Parmi sa collection privée se trouve un document intitulé *Gushō karihyōshi uragaki sō* (愚抄假表紙裏書草, un volume), titre que l'on pourrait traduire par « Ébauche avec écrits au verso et couverture provisoire d'un de mes humbles traités ». Il s'agit d'un manuscrit autographe de Shūkaku. Son contenu consiste, comme son titre l'indique, en un premier jet ou un brouillon d'un ouvrage décrivant un ensemble de rituels destinés aux divinités bouddhiques. Ce manuscrit est particulièrement intéressant, car sa face verso contient une série d'informations sur les sources textuelles et sur d'autres éléments des rituels, précisant qu'il faudra s'en servir pour corriger le manuscrit

²⁵ Sur Shūkaku, se reporter à la somme de Abe Yasurō : *Shūkaku hosshinnō no girei sekai – Ninnaji zō kon-hyōshi kozōshi no kenkyū*, éd. Ninnaji kon-hyōshi kozōshi kenkyūkai, 3 vol., Tokyo, 1995, et *Shūkaku hosshinnō to Ninnaji-goryū no bunkengaku-teki kenkyū*, éd. Abe Yasurō et Yamazaki Makoto, 3 vol., Tokyo, 1998.

dans sa version finale²⁶. Leur contenu rejoint globalement les catégories que nous avons données plus haut.

Monkan a de fait procédé d'une manière similaire avec une autre de ses œuvres, les *Enseignements oraux sur l'origine des mystères* (*Himitsugentei kuketsu* 秘密源底口決). En effet, nous disposons de deux versions de ce texte : sa forme originelle, qui date des années 1320, et une copie légèrement modifiée qui a été réalisée par son auteur en 1338. Or, alors que le manuscrit, qui n'est certes pas un autographe, de la forme originelle du texte comprend une série d'écrits au verso, la version modifiée les intègre en bonne partie directement au texte principal²⁷. Cela laisse entendre que les auteurs, ou peut-être les copistes, pouvaient changer d'avis quant au statut de ces indications marginales, qui pouvaient être incorporées plus tard à la face recto.

Il existe aussi une autre explication, plus concrète. En effet, le processus le plus commun de transformation de manuscrits roulés en livrets consiste à détacher les feuilles de papier collées les unes aux autres, puis à plier les faces recto et à les relier ensemble. Ce processus rend la face verso de chaque feuillet illisible et inutilisable. En fonction des manuscrits, cela peut entraîner la suppression des écrits au verso, mais aussi leur transfert dans une autre zone du manuscrit. Il arrive ainsi qu'ils soient ajoutés directement au texte principal, comme dans l'exemple que nous venons d'examiner. Dans des cas plus rares, ils peuvent être reproduits sur de petites feuilles de papier amovibles, qui sont collées sur la face recto à l'endroit correspondant à leur emplacement initial au verso²⁸.

Un autre cas de figure possible est celui de la rédaction de ces écrits de marge à une date ultérieure, notamment dans le cadre de la

²⁶ Abe Yasurō, « Shūkaku hosshinnō to Mitsuyōshō », dans *Shūkaku hosshinnō to Ninnaji-goryū no bunkengaku-teki kenkyū*, Ronbunhen, éd. Abe Yasurō et Yamazaki Makoto, Tokyo, 1998, p. 96. Texte daté de 1182.

²⁷ Voir Abe Yasurō, « Tōsen'in shōgyō no fukugen to "Himitsugentei-kuketsu" no hakken – chōsa chūkan hōkoku », dans *Rokusho-ke sōgō chōsa dayori*, t. 5, 2009, p. 6.

²⁸ C'est le cas du manuscrit d'une autre œuvre de Monkan, les *Sept grandes affaires du Testament* (*Goyuigō shichikadaji* 御遺告七箇大事, 1321), conservé au Chishaku'in 智積院. Nous en avons consulté la reproduction par microfilm conservée au Denbō'in 伝法院 de Tokyo, avec une autorisation obtenue en mars 2017.

transmission du savoir d'une lignée. Bien des siècles après la mort de Shūkaku, le moine Kakudō (覚道, 1499-1527), un membre de la lignée de Shūkaku, réalisa une recension de la bibliothèque de ce temple, rédigeant un index et classifiant les textes issus de la lignée impériale Omuro. Il ajouta ainsi non seulement des colophons aux manuscrits autographes de Shūkaku, mais aussi des écrits au verso d'un document rédigé au moment de l'onction de transmission de la Loi reçue par Shūkaku en 1168²⁹.

Tout cela suggère une fonction essentielle de ces écrits au verso, au-delà de leur caractère purement exégétique : leur lien avec le phénomène des lignées spirituelles, qui ont pris une importance prépondérante dans le bouddhisme japonais au moins à partir du x^e siècle, et leur rôle dans la transmission du savoir. Cette idée de transmission recouvre d'ailleurs plusieurs réalités. Il ne s'agit pas simplement de perpétuer une certaine lecture des textes, ou d'une simple question d'érudition. C'est là une différence essentielle qui les sépare des écrits au verso des manuscrits rédigés par des laïcs à Dunhuang, avec lesquels ils partagent bien des similitudes sur le plan de la forme comme de la fonction didactique³⁰. Par leur nature comme par leur contenu, les ouvrages sur lesquels figurent ces écrits au verso occupaient une position essentielle dans la pratique religieuse, et non pas seulement dans l'éducation, des monastères affiliés aux écoles ésotériques, le Shingon, mais aussi le Tendai.

VI. Les écrits au verso et les « enseignements sacrés »

Les ouvrages présentant des écrits au verso que nous étudions ici appartiennent en fait au genre que l'on nomme les « enseignements

²⁹ Abe Yasurō, « Shūkaku hosshinnō to Mitsuyōshō »..., p. 55.

³⁰ Comme l'a très bien montré Imre Galambos, il s'agissait en fait de notes, d'annotations et d'aide-mémoires rédigés par les élèves. Cet acte était avant tout de nature pédagogique, et n'avait pas de signification particulière sur le plan religieux. Voir Imre Galambos, « Scribbles on the verso of manuscripts written by lay students in Dunhuang », dans *Tonkō shahon kenkyū nenpō*, t. 12, 2016, p. 497-522.

sacrés » (*shōgyō* 聖教)³¹. Il s'agit d'un ensemble disparate de recueils de transmissions orales ou d'écrits émanant de maîtres ésotériques. Certains d'entre eux, que l'on appelle des « enseignements oraux » (*kuden*), consistent en un simple conglomérat des paroles d'un ou plusieurs maîtres, et leur contenu va du commentaire de textes canoniques aux récits de fondation d'un monastère en passant par les questions rituelles. D'autres détaillent des techniques liturgiques précises, mentionnant la création de l'espace rituel ainsi que les gestes à accomplir et paroles à prononcer ; on les appelle des « procédures » (*shidai* 次第)³².

La principale raison d'être des lignées monastiques se trouvait dans une expertise rituelle propre, qui pouvait s'exprimer soit à travers des variations de rituels existants, soit par des pratiques originales. Leurs membres faisaient ainsi valoir l'efficacité de telles cérémonies auprès des potentiels commanditaires, qu'il s'agisse de la cour, de nobles ou du shōgunat. Ainsi, ces enseignements sacrés étaient, en raison de leur valeur spirituelle et de leur utilité pratique, particulièrement révévés au sein des temples. Leur possession constituait la véritable preuve d'une initiation réussie, condition *sine qua non* pour l'accession à des charges plus importantes. Dans les cas, très nombreux, où un maître avait formé plusieurs disciples, la possession de ces enseignements pouvait faire l'objet de querelles très vives, tant la légitimité qu'ils conféraient sur la lignée tout entière était grande. Ils étaient d'ailleurs souvent transmis avec les biens matériels ou les terres des monastères, et leur importance n'était pas inférieure à ceux-ci³³.

Le caractère précieux de ces enseignements sacrés explique en grande partie les raisons qui ont pu pousser certains religieux à rédiger des écrits au verso. Ainsi, le cas sans doute le plus courant est qu'un disciple plus ou moins lointain du maître ait écrit au verso

31 Il n'existe pas de traduction établie pour ce terme. L'utilisation de l'épithète « sacré » ne doit ici pas se comprendre en relation à « profane », mais comme une alternative plus neutre à l'autre traduction possible, « enseignements saints ».

32 Sur ces documents, voir Nagamura Makoto, *Chūsei jūin shiryō-ron*, Tokyo, 2000, p. 167 et suiv.

33 Kamikawa Michio, *Nihon chūsei...*, p. 297.

d'un manuscrit, ou ait joint ces indications au moment d'en réaliser une copie. Le respect vis-à-vis du texte original constitue bien entendu une motivation primordiale. On évite ainsi d'ajouter ses propres indications à côté du révérend ouvrage de son prédécesseur et la rédaction au verso peut se comprendre comme une manière d'exprimer son infériorité. Le fait d'insérer ses propres commentaires au dos du manuscrit permet en outre de s'inscrire dans la tradition spirituelle qui a engendré de tels ouvrages, et cet acte a probablement revêtu une importance certaine dans le processus même d'initiation.

VII. Initiation et production textuelle

La transmission de ces ouvrages n'était ainsi pas anodine. Elle se limitait, comme nombre de colophons de Monkan l'affirment avec force, aux membres de la lignée spirituelle dont était issu le texte³⁴, et ce au terme d'une longue initiation. Les écrits au verso y avaient d'ailleurs une place souvent cruciale. En effet, plusieurs témoignages nous apprennent que c'est au cours de ce processus fort complexe, où se mêlent périodes d'étude, enseignements directs de la bouche du maître et exercices rituels, que sont produits au moins une partie de ces écrits au verso.

Cette place cruciale se confirme à travers les colophons des manuscrits autographes de Shūkaku. Ainsi, celui d'un texte intitulé le « Traité des rituels aux Vénérés » (*Sonpōshō* 尊法抄, huit volumes) précise que le manuscrit, qui comprend des écrits au verso, doit être

34 Pour une liste des colophons des textes de Monkan disponibles en 2013, voir Abe Yasurō, *Chūsei nihon...*, p. 254-265. Notons qu'il était aussi possible d'obtenir la permission de recopier le contenu de certains textes à des fins d'études, même pour des moines d'autres lignées. C'est ce que le disciple de Monkan relève dans les règles édictées pour les initiés qu'il avait rédigées à partir des enseignements de Monkan (voir Gaétan Rappo, « "Shidokegyō" – Kaidai, honkoku », dans *Chūsei shūkyō tekusuto taikai no fukugenteki-kenkyū...*, p. 160-172). Cela ne conférait pas toutefois le droit officiel de pratiquer les rituels qui s'y trouvaient, ou de se présenter comme le véritable héritier de leur savoir. Voir à ce sujet Mark Teeuwen, « Knowing vs. owning a secret », dans *The Culture of Secrecy in Japanese Religion*, éd. Bernhard Scheid et Mark Teeuwen, Londres, 2006, p. 172-203.

transmis avant tout à des membres de la lignée. Dans le cas où il le serait à un tiers (*tanin* 他人), il faut le résumer et « ne pas inclure les notes et écrits au verso »³⁵.

Un autre texte similaire relève que, dans certains cas, la rédaction des écrits au verso peut se faire pendant le rituel de transmission de la Loi. Shūkaku explique en fait qu'il ne faut pas dévoiler imprudemment le manuscrit d'une autre de ses œuvres, précaution qu'il justifie en partie par le fait que des écrits au verso y avaient été ajoutés au moment de ce rituel d'initiation d'un disciple par le maître³⁶.

Ces quelques éléments confirment non seulement le rôle explicatif, et parfois pédagogique des écrits au verso, mais aussi leur influence dans le processus de légitimation des transmissions spirituelles. On rejoint ici, d'une certaine façon, le seul sens commun du terme japonais signifiant « écrits au verso », *uragaki* (裏書), « attester », ou « valider ». Cette acception est une héritière directe des pratiques de la diplomatie prémoderne, où la plupart des écrits au verso, ou endossements, sont liés à l'appropriation, à la confirmation ou à la garantie d'un acte³⁷. Cette fonction se retrouve dans la plupart des écrits au verso de la littérature monastique du bouddhisme ésotérique médiéval, qu'ils soient autographes ou rédigés par un disciple dans le cadre du processus de transmission³⁸.

35 若自授他人時、除注裏書等、可略抄之。Voir Abe Yasurō, « Shūkaku hosshinnō to Mitsuyōshō »..., p. 117.

36 « Au moment de la transmission de la Loi, quand le maître et disciple étaient face à face, des choses ont été écrites et des écrits au verso ajoutés. Il y a beaucoup d'erreurs par négligence, et ce serait une honte si un tiers venait à porter ses yeux sur ce texte. Il ne faut surtout pas le dévoiler » (傳法之時、當座染筆、加裏書等、狼藉多端、他見有恥、更不可披露...). La suite du colophon promet une punition terrible à tout disciple qui irait à l'encontre de cette injonction. Voir *ibid.*, p. 119.

37 Frédéric Joüon des Longrais, *Âge de Kamakura : sources, 1150-1333. Archives : chartes japonaises (monjo)*, Tokyo, 1950, p. 145.

38 Citons toutefois l'exception des écrits rédigés bien plus tard, par des copistes ou des lecteurs, un acte qui n'obéit pas forcément aux mêmes règles et peut avoir une portée davantage archivistique.

VIII. Les lecteurs et le sens des écrits au verso

Cet aspect quasi rituel des écrits au verso ne relève toutefois pas entièrement la nature de leur contenu. En effet, il ne s'agissait pas simplement de « signer » des documents en ajoutant son nom ou une date au verso du manuscrit. L'ensemble des catégories examinées plus haut ont de fait en commun une vocation explicative, visant à fournir des informations facilitant la compréhension du texte par son lecteur. En bien des aspects, ils sont très proches de la glose dans les manuscrits et imprimés de l'Occident médiéval³⁹.

De manière générale, même s'ils sont rédigés par le maître pour son disciple au moment de l'initiation, ces écrits de marge conservent cette valeur pour les lecteurs ultérieurs. Dans les cas où c'est sans doute l'auteur du texte qui a ajouté des indications au verso, celles-ci sont d'ailleurs clairement présumées dans l'acte de rédaction. Parmi les œuvres de Monkan examinées plus haut, les *Plus grands secrets de notre ordre* – dont la longueur ainsi que le style d'écriture des écrits au verso pourraient suggérer qu'ils sont du même auteur que le texte principal, ou de quelqu'un qui en est proche – en sont sans doute l'exemple le plus parlant. En joignant ses propres notes à son ouvrage, l'auteur ou son disciple oriente d'une certaine façon la lecture, et cherche ainsi à s'assurer de la bonne transmission de son savoir à ses successeurs.

Cela suppose une conscience de la complexité du texte, qui dans le cas des *Plus grands secrets de notre ordre* est confirmée par le colophon, où il est dit qu'il s'agit d'une œuvre destinée uniquement aux chefs de la lignée à laquelle Monkan appartenait. Une raison possible à l'ajout de telles indications sur la face arrière du manuscrit réside peut-être dans le simple manque de place, qui aurait rendu tout hypothétique

³⁹ Il s'agit ici de la notion de glose, rédigée dans les marges, qui encadre et précise le texte initial. Il existe, bien évidemment, un nombre conséquent d'études sur ce sujet. Pour une introduction, ainsi qu'un début de bibliographie, se reporter à Eduard Frunzeanu et Emmanuelle Kuhry, « L'apport des gloses, des paraphrases et des syntagmes synonymiques à la compréhension des textes : le cas de quelques encyclopédies du XIII^e siècle », dans *Spicae. Cahiers de l'Atelier Vincent de Beauvais*, 2^e s., t. 1, 2011, p. 39-49, en ligne : spicae-cahiers.univ-lorraine.fr/node/17 (consulté le 19 mai 2020). Voir aussi les autres contributions contenues dans le présent volume.

projet d'introduire des notes de cette ampleur sur la même face assez peu réalisable. Il est aussi possible que l'auteur lui-même distingue ce qui appartient au corps du texte de ce qui relève de la note.

Dans les études japonaises d'après-guerre, avant même l'introduction des recherches de Roger Chartier, la question du lecteur était un sujet de préoccupation majeure chez les spécialistes de la littérature, comme Maeda Ai, pour ne citer que l'un des plus célèbres⁴⁰. Ce travail n'a pas encore été réellement entrepris au sujet des manuscrits bouddhiques médiévaux, mais il est nécessaire d'y réfléchir pour comprendre le sens et l'influence de ces écrits au verso. À travers les exemples abordés ici, on constate que ces derniers ont une fonction essentiellement explicative, ou, dans le contexte de la transmission du savoir, que l'on pourrait dire pédagogique. Le lecteur supposé est un moine, qui reçoit ce savoir soit dans le cadre de son initiation, soit, comme c'est souvent le cas, en allant le copier lui-même dans un temple possédant ledit texte. Or, malgré sa formation et ses connaissances, il n'est absolument pas garanti qu'il parvienne à saisir toutes les subtilités de l'ouvrage, surtout si du temps s'est écoulé après sa conception⁴¹.

En effet, la nature de ces textes, fragmentaires, aux références multiples, présupposant un savoir transmis oralement de maître à disciple, entraîne nécessairement une difficulté de compréhension quand plusieurs générations ont passé. C'est ainsi que certains ouvrages particulièrement importants, mais aussi très ardues, comme le *Testament* (*Goyuigō* 御遺告) du fondateur de l'école Shingon Kūkai – un texte en fait rédigé après sa mort –, ont donné naissance à une tradition exégétique très riche⁴². Ces commentaires, comme par

⁴⁰ Se reporter en priorité à Maeda Ai, *Kindai dokusha no seiritsu*, t. II, Tokyo, 1973 ; rééd. Tokyo, 1989.

⁴¹ Le moine Jigen (慈元, ?-?), le copiste ayant réalisé le seul manuscrit complet des *Transmissions secrètes sur les monts Kinpu* (*Kinpusen himitsuden* 金峯山秘密伝), explique dans la préface à son édition, datée de 1723, qu'il avait visité plusieurs temples pour reconstituer ce qu'il pense être le texte originel. Voir Satō Torao, « Kinpusen himitsuden no kenkyū », dans *Tenri daigaku gakuho*, t. 47, 1966, p. 119-120. Pour le texte, voir *Shugendō sōsho 1. Nihon daizōkyō shūtenbu*, éd. Nihon daizōkyō hensankai, Tokyo, 1916, p. 435.

⁴² Sur le *Testament* de Kūkai et sa réception ultérieure, se reporter en particulier à Seiichi Tomabechi, « Kūkai-senjutsu no "soten" – ka wo megutte – Kūkai

exemple celui, célèbre, du moine Raiyu (頼瑜, 1226-1304)⁴³, datant du XIII^e siècle, peuvent d'ailleurs, par leur forme et leur style, être compris comme une succession d'écrits de marges, ou au verso, portant sur chaque phrase ou expression de l'œuvre originelle.

IX. Conclusion : dépasser l'idée d'auteur

L'incertitude quant à l'auteur des annotations marginales au sein de notre corpus, ainsi que leur rôle évident dans la lecture de ces textes, renforcent une impression générale qui découle de la consultation de ce type de littérature. En effet, ces textes japonais médiévaux nous encouragent à envisager à nouveaux frais la notion d'auteur et d'œuvre, ou à nous défaire d'un attachement trop important à l'acte de création d'un texte par un individu ayant sa propre pensée originale. Le rédacteur d'un texte n'est pas vraiment un auteur, mais plutôt un compilateur de sources diverses qu'il ré-agence ou résume d'après ses propres critères. En un sens, nous rejoignons ici en partie la notion de « métaphraste », celle d'un rédacteur dont le travail se situe entre commentaire, imitation et réinvention⁴⁴.

Dans le Japon prémoderne, et médiéval en particulier, le texte religieux ne se limitait pas aux caractères écrits dans l'espace désigné à cet effet sur le manuscrit. Il doit être compris, ainsi que l'a suggéré Abe Yasurō, comme la manifestation concrète d'un savoir, d'une épistémologie, qui incluait également des techniques rituelles

daisanchi-bosatsu-setsu to "Goyuigō" no seiritsu », dans *Chūsei-bungaku to jūin-shiryō – shōgyō*, *Chūsei-bungaku to rinsetsu-shogaku*, éd. Yasurō Abe, Tokyo, 2010, p. 40-66.

43 *Goyuigō shakugishō* 御遺告釈義抄 (Glose explicative sur le Testament du grand maître). Texte dans *Goyuigō-bu*, Kōya-chō, Zoku Shingon-shū zenshō kankō-kai, 1986 (Zoku Shingon-shū zensho, 26), p. 35-94.

44 Le sens premier de cette expression, qui était utilisée dans le contexte des mythographes du XVII^e siècle français, signifiait avant tout « celui qui traduit mot à mot » ; il ne s'applique toutefois pas vraiment dans notre contexte. Sur la notion de métaphraste, voir Sara Petrella, *Dieux en métamorphose. Regards croisés sur la « Mythologie, c'est-à-dire Explication des Fables »* (Lyon, 1612), thèse de doctorat, histoire de l'art, université de Genève, 2017, p. 136-137.

et des traditions orales⁴⁵. De plus, le processus de rédaction des écrits au verso, dans leur contenu aussi bien que dans leur forme, montre bien que ces ouvrages constituent davantage un travail cumulatif où le copiste, souvent un disciple pour les premières transmissions du texte, tient également un rôle important, qui se traduit par exemple dans les écrits au verso, ou encore dans les indications de lecture des caractères. Toutefois les écrits au verso suggèrent aussi, comme certains colophons l'affirment, un profond respect vis-à-vis non seulement de la lignée monastique dans son ensemble, mais aussi de moines particulièrement illustres ou révéérés, dont la figure peut être mise en avant de manière indépendante⁴⁶.

Si l'acte de création n'est ainsi pas totalement effacé, il ne fait toutefois aucun doute que le processus d'écriture dans le bouddhisme japonais médiéval a toujours mis l'accent sur une idée d'élaboration d'un savoir déjà établi. On retrouve là une conception typique du Grand Véhicule, celle de la redécouverte de secrets oubliés, proférés par le ou les buddhas des temps anciens, mais obtenus ou découverts plus tard par des moines qui les dévoilent au monde⁴⁷. Le phénomène, assez commun au Japon, d'attribution de textes ou de rituels à d'autres maîtres illustres de sa propre lignée en est une manifestation notable⁴⁸. Dans ce cas, le véritable auteur se place d'une cer-

45 Voir Abe Yasurō, « Chūsei jīin ni okeru chiteki-taiki no tankyū – Ninnaji, Shōmyōji, Shinpukuji, Tendai shōji », dans *Setsuwa bungaku kenkyū*, t. 36, 2001, p. 23-32.

46 C'est aussi le cas d'ustensiles et d'images rituelles, comme par exemple le fameux maṇḍala attribué à l'illustre moine Ningai (仁海, 951-1046) du Sanbōin. Voir à ce sujet, Nishi Yayoi, *Chūsei mikkyō jīin to suhō*, Tokyo, 2008, p. 204-206.

47 Le *Sūtra de l'ornementation fleurie* (sk. *Avatamsaka sūtra*, jp. *Kegongyō* 華嚴經) serait ainsi, selon certaines sources, resté caché dans le palais du roi dragon après sa promulgation par le Buddha, avant sa découverte du fait du moine Nāgārjuna (environ 150-250). Voir Imre Hamar, « The history of the *Buddhāvataṃsaka-sūtra* : shorter and larger texts », dans *Reflecting Mirrors : Perspectives on Huayan Buddhism*, éd. Imre Hamar, Wiesbaden, 2007, p. 138-139.

48 D'après le texte intitulé *Retour aux origines* (*Bikisho* ou *Hanagaerisho* 鼻歸書), quand le moine Dōjun (道順, ?-1322), maître de Monkan au Daigoji, reçoit l'ordre d'élaborer un rituel d'intronisation pour l'empereur Go Uda (後宇多, 1267-1324) vers la fin des années 1310, il prétend avoir redécouvert des textes dans une boîte ayant appartenu à Shōbō (聖宝, 823-909), le fondateur de ce temple. Voir M. Teeuwen, « Knowing vs. owning a secret... », p. 190. En outre, Monkan lui-même avait attribué l'une de ses œuvres au moine Jichiun (実運, 1105-1160),

taine façon comme un simple transmetteur, un copiste qui n'aura, au mieux, que rédigé des indications marginales ou des écrits au verso sur une œuvre produite par l'un de ses prédécesseurs, et jouissant du prestige de toute sa lignée.

Ainsi, l'acte d'écrire au verso était loin d'être un phénomène négligeable ou isolé. Il s'agissait d'un procédé essentiel à l'intelligence, à l'utilisation ainsi qu'à la transmission des textes, qui constituait une production de savoir presque aussi importante que la rédaction d'une œuvre en elle-même. Ce sont de fait des sources essentielles, qui permettent de déterminer la présence de tendances larges ou des mouvements de pensée au sein d'une école ou lignée spirituelle, et d'évaluer la circulation de telles idées. En revanche, leurs auteurs comme leurs dates de rédaction demeurent difficiles à déterminer, et elles sont donc à utiliser avec une très grande prudence quand il s'agit d'analyser avec précision la chronologie de diffusion d'idées doctrinales dans les différentes écoles ou lignées du bouddhisme japonais.

GAÉTAN RAPPO

Hakubi Associate Professor,
Institute for Research in Humanities,
Kyoto University

un illustre ancêtre de sa lignée. Voir Abe Yasurō, « Monkan-chosaku shōgyō no saihakken – Sanzon gōgyō-hō no tekusuto fuchi to sono isō », dans *Nagoya daigaku hikakujinbungaku kenkyū nenpō*, t. 6, 2009, p. 117-132, à la p. 121.

Annexe

Liste des écrits au verso dans les œuvres de Monkan citées dans cette étude

Traité du joyau de l'Ouest (Saigyokushō)

N°	Résumé du contenu	Texte de la face recto	Type
1	« Il est le fils de Tomotoshi, gouverneur de Sado et descendant du ministre de droite Minamoto no Masasada. Ikkai lui a transmis (la Loi) dans le temple du Sanbōin le trentième jour du cinquième mois de 1156. »	Généalogie de la lignée spirituelle du Saidaiji, entre les noms de Jōkai et Ikkai.	Référence explicative au sujet du moine évoqué au recto (type 1).
2	Citation du <i>Dainichikyō kaidai</i> (大日經開題 T. 2211) de Kūkai.	Explications sur les techniques de visualisation de la lettre sanskrite « A » comme expression de l'univers au cours de la cérémonie de consécration (ou onction, <i>kanjō</i>).	Citation d'une œuvre d'un maître Shingon (type 3).
3	Référence à la transmission d'une version particulière des cinq caractères fondamentaux sanskrits au moine Ikkai.	Discussion sur les cinq sages et les cinq caractères des éléments, ou, quelques lignes plus loin, sur la version particulière des cinq caractères (écrit au verso légèrement décalé).	Référence explicative (type 1).
4	Précisions sur les paroles prononcées au moment de chacun des trois mūdra des cinq éléments.	Discussion sur les cinq sages et les cinq caractères des cinq éléments (écrit au verso légèrement décalé).	Référence explicative (type 1).

N°	Résumé du contenu	Texte de la face recto	Type
5	Citation de préceptes secrets (秘決) de l'école (秘決) au sujet du stūpa des cinq éléments.	Illustration d'un stūpa (écrit au verso légèrement décalé).	Référence à des enseignements oraux ou secrets de sa lignée (type 4).
6	Citations d'écrits de moines du Sanbōin au sujet des cinq caractères sanskrits (五字).	Explications au sujet des cinq caractères sanskrits.	Type 4.
7	Citation d'une transmission la plus secrète (最極ノ秘伝) au sujet de l'interprétation du mūdra du stūpa évoqué au recto.	Explications sur les trois mūdra et en particulier sur celui du stūpa représentant l'ensemble de l'univers.	Type 4.
8	Donne une autre interprétation du <i>Commentaire du Mahāvairocana sūtra</i> (<i>Dainichikyō sho</i>) par Yixing.	Citation du <i>Commentaire du Mahāvairocana sūtra</i> .	Référence à des textes canoniques (type 2).
9	Citation de préceptes on ne peut plus secrets (最極甚深秘決) au sujet du mūdra du stūpa.	Chapitre discutant si la position des mains lors du mūdra du stūpa doit être ouverte ou fermée.	Type 4.
10	Citation du <i>Commentaire du Mahāvairocana sūtra</i> (<i>Dainichikyō sho</i>) par Yixing au sujet du mantra des cinq variations du caractère « A ».	Explique le mantra des cinq variations du caractère « A ».	Type 2.
11	Citation d'un enseignement oral au sujet du caractère « àh ».	Enseignement oral sur le même sujet.	Type 4.
12	Citation d'un enseignement oral au sujet du caractère « hrih ».	<i>Idem.</i>	Type 4.
13	Citation d'un enseignement oral au sujet du caractère « trāh ».	<i>Idem.</i>	Type 4.
14	Citation d'un enseignement oral au sujet du caractère « hūm ».	<i>Idem.</i>	Type 4.
15	Citation du <i>Yugikyō</i> .	Explication sur le caractère « Vam ».	Type 2.

N°	Résumé du contenu	Texte de la face recto	Type
16	Citation du <i>Commentaire du Mahāvairocana sūtra (Dainichikyō sho)</i> par Yixing sur la position des doigts dans le mūdra.	Explication sur une des versions du mūdra du stūpa.	Type 2.
17	Citation de transmissions orales (口伝) au sujet de la transmission du rang de maître éclairé (阿闍梨) au sein de la lignée monastique du Saidaiji.	Explication sur la lignée monastique du Saidaiji et ses maîtres.	Type 4.
18	Référence à une interprétation d'Eison du Saidaiji sur le fait que le mūdra du vajra à cinq pointes, discuté à la face recto, soit effectué en ouvrant ou en fermant les mains.	Évoque la transmission du mūdra du vraja à cinq pointes.	Type 4.
19	Citation du <i>Commentaire du Mahāvairocana sūtra (Dainichikyō sho)</i> par Yixing, au sujet de la formule « A-vī-ra-hum-kham ».	Explication sur la formule « A-vī-ra-hum-kham ».	Type 2.
20	Donne des détails sur les personnes présentes au rituel auquel avait participé l'auteur, évoqué sur la face recto. Cite également une transmission orale sur les différentes variations possibles du savoir transmis à ce moment.	Évoque le rituel du début de la consécration, ou de l'onction, monastique reçue par Monkan, pratiqué au Hōshōgokoku'in du Saidaiji.	Référence à des événements ou au contexte de la rédaction du texte (type 6).

Préceptes les plus secrets de notre ordre (*Toryū saigoku hiketsu*)

N°	Résumé du contenu	Texte de la face recto	Type
1	Citation du <i>Kongōchōkyō</i> 金剛頂經 au sujet du Samantabhadra (<i>Fugen</i>).	Explication sur la nature de Samantabhadra comme incarnation de l'esprit de l'Éveil (<i>bodhicitta</i>) des êtres sensibles.	Type 2.
2	Citation du <i>Sūtra de Samantabhadra</i> (普賢經 <i>Fugengyō</i>) au sujet de l'abandon des affects et des cinq types de désirs.	Mise en scène d'un dialogue entre maître et élève sur la notion d'équivalence entre les affects et l'Éveil (<i>bonnō soku bodai</i>).	Type 2.
3	Citation du <i>Hizōki</i> , texte attribué à Kūkai ou à son maître Huiguo, au sujet du caractère « Vam ».	Explication sur la nature de cette même lettre.	Type 3.
4	Glose accompagnée d'une illustration du concept de l'interpénétration sans obstacles des six éléments (<i>rokudai muge</i> 六大无碍) de la cosmologie du Shingon.	Discussion élaborée du principe par lequel les six éléments s'interpénètrent.	Commentaire avec illustration (type 5).
5	Glose accompagnée d'une illustration du stūpa à cinq roues (五輪塔).	Discussion sur les cinq et six éléments.	Type 5.
6	Citation de transmissions secrètes de l'école sur les caractères sanskrits des cinq éléments.	Poème sur la non-production originelle des cinq éléments, avec les caractères sanskrits.	Type 4.
6	Explication sur le caractère « Mam » comme incarnation de l'ensemble des six éléments et des caractères du Lotus (蓮) et de la Lune (月).	Discussion sur la nature du Lotus dépourvu d'impuretés.	Type 1.
7	Citation de Kūkai et du <i>Rishukyō</i> expliquant le principe <i>Tathāgatagarbha</i> (Nyoraizō 如来藏) incarné par la lettre « Mam ».	Poème en cinq vers décrivant les six éléments.	Types 2 et 3.

N°	Résumé du contenu	Texte de la face recto	Type
8	Explication sur le vers représentant l'élément du vide (空), tirée d'enseignements secrets de la lignée de Monkan.	Poème en cinq vers décrivant les six éléments (écrit au verso légèrement décalé par rapport au texte principal).	Type 4.
9	Citation du <i>Kongōchōkyō</i> au sujet du son produit par les six éléments et des cinq roues.	Évoque la nature des mantras comme son produit par les six éléments (écrit au verso légèrement décalé par rapport au texte principal).	Type 2.
10	Citation de Kūkai au sujet des cinq éléments des cinq roues.	Explications sur la nature des cinq éléments et leur lien à l'Éveil.	Type 3.
11	Explication sur le joyau réalisant les souhaits (宝珠).	Présentation du joyau réalisant les souhaits en tant qu'incarnation de la non-dualité fondamentale des deux plans.	Type 1.
12	Citation de Kūkai, au sujet de la non-dualité des six éléments (六大不二).	<i>Idem.</i>	Type 3.
13	Citation du <i>Yugikyō</i> , accompagnée d'une petite illustration, au sujet du joyau.	<i>Idem.</i>	Type 5.
14	Question-réponse sur le lien entre les trois mystères (三密) et les six éléments.	Explication sur les six éléments.	Type 4.
15	Citation de Kūkai sur le même sujet.	<i>Idem.</i>	Type 3.

*Préceptes secrets sur la combinaison des Trois Vénérés
(Sanzon gōgyō hiketsu)*

	Résumé du contenu	Texte de la face recto	Type
1	Citation d'une transmission de l'école de Monkan au sujet des divinités présentes dans le texte.	Schéma présentant les trois divinités honorées dans le rituel décrit au sein du texte.	Type 4.
2	Citation du commentaire du <i>Konkōmyō saishōōkyō</i> expliquant l'identité entre cycle des renaissances et libération.	Explication sur l'identité fondamentale des trois divinités.	Type 2.
3	Citation d'une transmission orale secrète (秘口) sur les seize bodhisattva.	Discussion sur les trois déités du rituel (écrit au verso sans doute décalé).	Type 4.

Les notes de lecture de M^{gr} de Boisgelin dans les marges de l'*Esprit des lois* comme projet des réformes*

EKATERINA MARTEMYANOVA ◆

Avec l'invention de l'imprimerie, le xvi^e siècle vit l'avènement de l'« homme typographique »¹, producteur et consommateur d'un produit nouveau : le livre imprimé. Peu à peu, cet « homme typographique » se mit à lire seul et en silence. Les notes en marge en devinrent l'un des principaux témoins.

Notre étude est consacrée aux commentaires laissés en marge par Jean de Dieu-Raymond de Boisgelin (1732-1804) lors de sa lecture d'une œuvre qui a marqué la seconde moitié du xviii^e siècle : *De l'Esprit des lois* de Montesquieu (1748). L'influence de ce livre se fit sentir dès les années 1750. Cet ouvrage, aussi volumineux qu'ambitieux, fut d'abord publié anonymement chez Barrillot, à Genève. Trois mois plus tard, *De l'Esprit des lois* se diffusait à Paris et attira bientôt l'intérêt du public éclairé.

Les axes principaux de l'œuvre sont dérivés de la réflexion sur les motifs (tant extérieurs qu'intérieurs) des changements politiques. Le gouvernement et les lois sont reconnus par l'auteur comme de véritables moteurs d'événements sociaux et économiques². Dans les livres I à XIII, notamment, Montesquieu développe ses observations sur les lois naturelles qui règlent la société humaine et les limites de la liberté personnelle garantie par l'État.

* Texte issu d'un poster.

1 Elisabeth L. Eisenstein, « Some conjectures about the impact of printing on western society and thought : a preliminary report », dans *Journal of Modern Society and Thought*, t. 40, 1968, p. 1-56, à la p. 30.

2 Catherine Larrière, « Les typologies des gouvernements chez Montesquieu », dans *Revue Montesquieu*, t. 5, 2001, p. 157-172.

Les deux premières parties ont été fréquemment commentées par les contemporains. M^{sr} de Boisgelin, archevêque d'Aix, président de l'assemblée provinciale en Provence, a ainsi accordé son intérêt à certaines locutions de la deuxième partie de l'œuvre. Ses réflexions apparaissent en marge de l'édition de 1767 qu'il possédait. Cet exemplaire se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France, et apparaît dans le catalogue sous le double nom de Montesquieu et de Boisgelin ; il est connu sous le titre de *Réflexions sur l'Esprit des lois*³. C'est dans ces commentaires marginaux que M^{sr} de Boisgelin formule nettement sa vision de l'idéal de l'organisation administrative des provinces et, en général, de la nature du pouvoir de souverain.

Avant 1789, les pays avaient été rassemblés tantôt par l'épée, tantôt par des négociations (la Bourgogne en 1476, la Provence en 1482, la Bretagne en 1532). La France moderne administrative était un territoire bigarré, partagé entre ce que les historiens appellent les « pays d'élection », les « pays conquis » et les « pays d'états ». Le concept politique d'une seule nation était loin d'être né, ni celui de la France au sens géographique⁴, et il existait une multitude de « nations » : provençale, béarnaise et autres. Jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, l'administration royale réussit à exploiter les rapports « verticaux », isolés et séparés, avec des assemblées provinciales et particulières⁵, notamment en matière d'imposition, ce qui mena souvent à de longues contestations soutenues par les cours supérieures⁶.

Cependant, au XVIII^e siècle, sous l'influence de la théorie des physiocrates, il était devenu courant d'apprécier le rôle des contribuables

3 Charles-Louis de Secondat de Montesquieu, *Œuvres de M. de Montesquieu*, Londres, 1767.

4 Robert Darnton, *The Business of Enlightenment*, Harvard, 1979, p. 195. La notion des nations multiples en France, empruntée à Léonard Dauphant, nous semble applicable pour la Provence du XVIII^e siècle. Il nous semble adéquat de parler de la « nation provençale » comme l'appelait aussi le Parlement d'Aix dans ses remontrances. Léonard Dauphant, *Géographies. Ce qu'ils savaient de la France (1100-1600)*, Paris, 2018.

5 James Russel Major, *The Estates General of 1560*, Princeton, 1951, p. 73.

6 Cahier de doléances de la noblesse de Montargis, Louis-Marie Prudhomme, *Résumé général ou extrait des cahiers de pouvoirs, instructions, demandes et doléances, 1789* ; Laurent Bourquin, *La noblesse dans la France moderne*, Paris, 2002, p. 222.

dans l'essor économique de la France ; la question de leur meilleure représentativité se posa désormais.

Les idées de Boisgelin n'étaient donc sans doute pas le produit d'une réflexion isolée. Boisgelin faisait partie des amis de Turgot, qui avait été son condisciple au séminaire Saint-Sulpice⁷. Or Turgot multiplia ses efforts pour implanter des assemblées consultatives provinciales. Malgré l'échec du projet du ministre, la discussion sur ce sujet continuait dans le milieu éclairé.

Pour les consuls d'Aix, qui ont fait partie de l'entourage immédiat de Boisgelin, négocier avec le ministère signifiait sans doute le droit de garder au plus près le contrôle sur les « coffres » du roi et de la province en échange du respect de conditions, de la formulation d'un accord, même purement formel, par le vote « unanime » de l'Assemblée générale. Dès son apparition, l'assemblée provinciale fut obligée de justifier sa légitimité, son droit de satisfaire aux demandes royales ainsi que son importance par le biais de son influent président.

La vision qu'avait Boisgelin de l'administration idéale se nourrit de son expérience acquise en tant que président de l'Assemblée générale des communautés en Provence qui avait remplacé en 1639 les états de Provence, lesquels firent un dernier et bref retour en 1787. Le vote des impôts était dévolu à cette assemblée qui n'était composée que du tiers état, non exempt, et couronnait, en principe, la hiérarchie des assemblées locales (de communautés, de vigueries). La Provence, avec son système représentatif, aurait été un exemple à suivre, selon les avis émis durant la préparation des États généraux de 1789, à l'instar du Dauphiné : pendant un siècle et demi, seul le troisième état y avait été convoqué pour le vote de l'Assemblée générale des communautés aux sessions annuelles. Les ordres privilégiés, le clergé et la noblesse, n'étaient invités que pour consultation sur les sujets les concernant. Dans ces conditions, le premier rôle dans l'administration de la province, et notamment en ce qui concerne les questions fiscales, était tenu par les oligarchies urbaines représentées

7 Eugène Lavaquery, *Le cardinal de Boisgelin, 1752-1804*, t. I : *Un prélat d'Ancien Régime*, Paris, 1921 ; Christophe Coupry, *Avant-projet de doctorat sur la pensée politique et religieuse de M^{re} de Boisgelin (1732-1804). Sociabilité et libéralisme économique d'un prélat réformiste. Présentation des sources*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles de Gaulle, 1988.

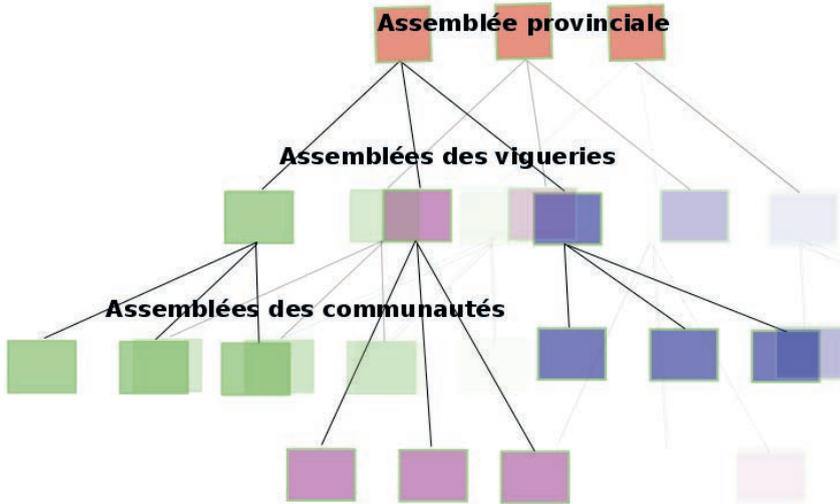


Fig. 1 | La hiérarchie des assemblées selon Boisgelin.

par les maires et premiers consuls, paradoxalement statutairement d'origine noble – qui était pensée comme une garantie de leur niveau d'éducation et, par suite, de compétence.

À sa manière et regardé de loin, ce type de représentation semble précurseur des grands projets de réformes du XVIII^e siècle. Certes, ni Quesnay (1694-1774), ni le marquis de Mirabeau (1715-1789) dans son *Mémoire concernant l'utilité des états provinciaux* (1750) ne mettaient en question la trinité des ordres. L'intention de Mirabeau, en particulier, visait à créer une niche pour la noblesse provinciale⁸, et cette idée lui fut inspirée par la réalité provençale, où les privilégiés étaient écartés du vote par l'assemblée provinciale. Néanmoins, il était devenu courant d'apprécier le rôle des contribuables dans l'essor économique de la France et d'accorder une réelle importance à la classe productive, et l'on peut même s'étonner de la vitesse à laquelle ces idées se sont imposées. Le *Mémoire sur les municipalités* (1775), que Dupont de Nemours rédigea pour le compte de Turgot, ne parle que de l'ordre universel des « citoyens propriétaires » de revenus

8 John Shovlin, *The Political Economy of Virtue : Luxury, Patriotism, and the Origins of the French Revolution*, Ithaca/Londres, 2007, p. 67.

fonciers, formant les « municipalités de paroisses », d'élections et de généralités⁹.

Parmi les moyens à la disposition du prélat éclairé pour propager ses idées réformistes, on peut compter les conversations dans les salons de M^{me} Brienne¹⁰ et de M^{me} Necker¹¹ où il était souvent invité durant ses longs séjours à Paris. Et ce n'est peut-être pas par hasard si Jacques Necker (1732-1804), directeur général des finances, a avoué que l'administration provençale était l'une des plus parfaites¹².

Dans l'établissement des assemblées provinciales selon le projet de Necker, un seul élément paraît, à première vue, différent du système provençal : la nomination des députés, alors que l'élection réglait le système provençal. Après le renvoi de Necker, un mois avant la convocation de l'Assemblée des notables, le ministre Calonne proposa au roi un « nouveau » projet d'assemblées de ce type dans les provinces sans états, qui ressemblait fort à celui de Necker. Les commentaires de Boisgelin avaient contribué aux débats autour des assemblées provinciales, et ses idées, diffusées dans le milieu mondain, participaient à l'élaboration de projets globaux. La découverte de ces annotations marginales apporte de nouveaux éléments à l'analyse de l'influence du monde des salons sur le développement des idées politiques.

EKATERINA MARTEMYANOVA

Doctorante, Université Paris-Est Créteil, CRHEC

-
- 9 Le projet avorta, mais ne tomba pas dans l'oubli grâce à l'intérêt prononcé de l'opinion publique du fait, entre autres, de l'agitation pamphlétaire et journalistique, et du souhait de certains esprits éclairés d'instaurer la « véritable » représentation nationale par l'intermédiaire des assemblées provinciales dans tout le royaume. *Press and Politics in Pre-revolutionary France*, éd. Jack R. Censer et Jeremy D. Popkin, Berkeley/Londres, 1987 ; Peter M. Jones, *Reform and Revolution in France : The Politics of Transition, 1774-1791*, Cambridge, 1995, p. 140 ; Vivian R. Gruder, « A mutation in elite political culture : The French notables and the defense of property and participation, 1787 », dans *The Journal of Modern History*, t. 56, 1984, p. 598-634.
- 10 Laure Junot d'Abrantès, *Histoire des salons de Paris. Tableaux et portraits du grand monde sous Louis XVI, le Directoire, le Consulat et l'Empire, la Restauration et le règne de Louis-Philippe I^{er}*, Paris, 1837, p. 78.
- 11 Gabriel Paul Othenin de Cléron, *The Salon of Madame Necker*, trad. angl. Henry M. Trollope, Cambridge, 2011, p. 130.
- 12 Jacques Necker, *Œuvres de Necker*, Londres, chez Thomas Hookham, 1785, p. 657.

Un travail dans les marges : la Sicile de François Sabatier (1818-1891)

HÉLÈNE GUÉRIN ♦

Que la marge en français soit un terme labile, l'appel à communiquer à l'origine de ce recueil le rappelle. Mais que ce mot soit en adéquation, dans sa polysémie même, avec le discours et les actes d'un individu, ainsi qu'avec la possibilité matérielle de saisir son existence, est singulier. La présente contribution, issue d'un travail de thèse en histoire de l'art¹, porte plus précisément sur une méthode : le recueil systématique de toutes les apostilles, notes, dédicaces et de tous les ex-libris portés dans les marges de centaines de volumes de la bibliothèque léguée par François Sabatier (1818-1891), critique d'art fouriériste et traducteur du *Faust* de Goethe. L'occupation des marges a permis de révéler une contribution importante de François Sabatier à un genre nouveau de la littérature artistique au XIX^e siècle, le tableau régional², ici celui de la Sicile. Les marges sont venues corriger une biographie lacunaire, et, au-delà, témoigner que Sabatier est au centre d'un réseau pour qui l'écriture d'une histoire de l'art régionale autorise l'inscription de la Sicile dans l'Italie à venir.

L'histoire de l'art retient de François Sabatier, riche héritier, rentier, propriétaire à la fois en Toscane et en Languedoc, deux contributions. D'abord son exceptionnel mécénat fouriériste³ quand il

1 Hélène Guérin, *François Sabatier (1818-1891). Lire, traduire et écrire l'histoire de l'art. Les chemins d'un critique et mécène fouriériste vers une Histoire de l'art*, thèse de doctorat, histoire de l'art, sous la direction de Jean-François Pinchon, université Paul-Valéry-Montpellier-III, 2015.

2 André Chastel, préface à la *Littérature artistique de Julius von Schlosser [Die Kunstliteratur]*, Vienne, 1924], Paris, 1984, p. 12-13.

3 François-Xavier Amprimoz, « Un décor "fouriériste" à Florence », dans *Revue de l'art*, t. 48, 1980, p. 57-67. Neil McWilliam, *Dreams of Happiness : Social Art and the French Left, 1830-1850*, Princeton (N. J.), 1993 ; *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850)*, trad. fr. Françoise Jaouën,

commande, lors de son mariage avec la cantatrice Caroline Ungher, aux peintres Auguste Bouquet et Dominique Papety, à l'architecte Hector Lefuel et au sculpteur Auguste Ottin la décoration d'un salon de son palais florentin, le palais Renai. Puis sa contribution au genre de la critique d'art par la publication de son *Salon de 1851*⁴ dans *La Démocratie pacifique*⁵, texte réuni sous forme d'opuscule disponible à la Librairie phalanstérienne⁶.

Jusqu'à présent, deux textes sont régulièrement convoqués et considérés comme sources de première main. L'un est sa biographie contenue dans l'avant-propos anonyme du *Faust* de Goethe traduit par Sabatier et publié en 1893⁷. L'autre est une notice, un éloge posthume, du bibliothécaire Otto Hartwig⁸. Une historiographie en quatre langues nous a permis de compléter, et parfois d'infirmar, ces sources secondaires. Nous disposons en outre d'un ensemble de manuscrits et d'une « collection de livres⁹ » légués à la ville de Montpellier, en

Dijon, 2007. *Un ciclo decorativo fourierista nella Sede del Consiglio Notarile di Firenze*, dir. Alessandro Ruggiero, Florence, 2004.

4 François Sabatier-Ungher, *Salon de 1851*, Paris, 1851.

5 Et notamment la phrase célèbre de Sabatier à propos de Gustave Courbet : « Monsieur Courbet s'est fait une place dans l'école actuelle française à la manière d'un boulet de canon qui vient se loger dans un mur », abondamment citée tant dans des articles que dans des notices d'œuvres. Voir F. Sabatier-Ungher, *Salon de 1851...*, p. 36.

6 Je renvoie ici à ma notice biographique parue aux éditions en ligne des Cahiers Charles Fourier : Hélène Guérin, « Sabatier François (Marie Jean Baptiste), Sabatier-Ungher (nom de plume), apparaît comme Franz Sabatier, Francesco Sabatier, cité fautivement comme Sabatier d'Espeyran », dans *Dictionnaire biographique du fouriérisme*, en ligne : <http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article1805> (consulté le 12 mai 2020).

7 *Le Faust de Goethe. Traduit en français dans le mètre de l'original et suivant les règles de la versification allemande par François Sabatier*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1893, p. v-xix. Nous avons montré dans notre thèse que l'avant-propos est l'œuvre de la seconde épouse de Sabatier, Marie Boll, et de l'éditeur Charles Delagrave, mêlant faits vrais, avérés, et vraisemblables, voire légendaires.

8 Otto Hartwig, « François Sabatier und Caroline Sabatier-Ungher », dans *Deutsche Rundschau*, t. 91, 1897, p. 227-243. Otto Hartwig (1830-1903), bibliothécaire de Hall, chargé de réformer le système des bibliothèques prussiennes, a été prédicateur pour la communauté allemande de Messine de 1860 à 1865. Rien n'indique qu'il a connu Sabatier.

9 AD Hérault, 2E43, codicille annexe au testament de François Sabatier du 14 juillet 1890.

fait une bibliothèque de plus de 1 000 ouvrages, représentant plus de 6 000 volumes, en onze langues, ignorés jusqu'ici.

Deux raisons nous ont conduit à réaliser un catalogue des ouvrages légués par François Sabatier. L'une relève de la méthodologie, selon le vœu émis par Pierre Vaisse qui appelle à s'intéresser à ce que fait un critique et à ce qui fait de lui un critique¹⁰. Parmi les activités qui sont attendues chez un critique, il y a bien sûr la fréquentation des salons, expositions, galeries et musées, et celle des artistes. La lecture semble également être un devoir. Souvent nous en trouvons la trace dans les textes ou bien dans les journaux intimes, mais il est rare qu'un critique ait légué sa bibliothèque. L'autre raison relève de la méthode, c'est-à-dire la confrontation avec des sources qui, dans un premier temps, se révélaient faibles parce que rares et constituées souvent de documents de seconde main. La méthode, le catalogue, et plus encore, chemin faisant, le recueil des *marginalia*, est venue conforter la méthodologie. Et c'est le catalogue, ou plutôt le résultat, la possibilité d'ordonner le contenu de la bibliothèque, et la consultation des ouvrages, qui ont permis l'objectivation des rapports de François Sabatier à l'art.

L'importance de la bibliothèque est décelée dès son legs par Léon Gaudin, le bibliothécaire de Montpellier, qui réclame alors des moyens supplémentaires pour accueillir et préserver ce don d'une richesse exceptionnelle¹¹. Le legs ne comporte pas de clause exigeant un catalogue. Léon Gaudin signale dans le tome XIII du catalogue alphabétique par auteurs et anonymes¹², par la lettre « S » les ouvrages provenant du legs. Ce tome XIII étant le seul non numérisé, nous avons procédé à la saisie minutieuse de l'ensemble des ouvrages, ce qui a d'ailleurs permis d'identifier des ouvrages légués non signalés par Gaudin mais portant de manière indiscutable les preuves de leur appartenance à Sabatier. Les lieux et dates d'édition, qui vont

10 Pierre Vaisse, postface à *Regards de critiques d'art. Autour de Roger Marx (1859-1913)*, dir. Catherine Méneux, Rennes, 2008, p. 203.

11 Archives municipales de Montpellier, 1D79, Léon Gaudin, annexe n° 8 au Budget de 1893 (article 17 des dépenses), Bibliothèque de la ville, « Rapport de Monsieur le bibliothécaire ».

12 Léon Gaudin, *Catalogue de la bibliothèque de la ville de Montpellier (dite du Musée Fabre)*, t. XIII : *Supplément par ordre alphabétique*, Montpellier, 1894.

de 1517 à 1891, dessinent une cartographie dynamique non seulement de la production du livre en Europe, mais aussi des intérêts de Sabatier. Parmi ces ouvrages figurent de nombreux livres rares et précieux, notamment par la qualité des gravures ; certains sont devenus des exemplaires uniques en raison des dédicaces et des apostilles qu'ils comportent. Tout un réseau et un laboratoire intellectuels, une intertextualité et des débats émergent ainsi à la lecture des marges. Ces révélations sont d'une grande valeur heuristique car elles permettent de saisir non seulement les apports de Sabatier à ces débats, mais aussi la manière dont des communautés internationales d'intérêts partagés se constituent. Quatre années passées à combiner lecture distante et lecture proche nous ont permis d'exhumer un grand nombre de ces exemplaires uniques, sans prétendre les avoir tous identifiés. Nos limites ne sont pas que les nôtres. Certains livres demeurent en effet à ce jour introuvables. Quoi qu'il en soit, le catalogage a produit immédiatement des effets. Les livres portant des marques deviennent donc des archives et des sources et délivrent des résultats. Le premier d'entre eux se trouve dans les pages de titre, sous forme de dédicaces autographes. Il constitue une réponse à la question de savoir quels étaient les milieux fréquentés et les réseaux constitués. Ceux-ci sont souvent éloignés des mondanités évoquées dans l'avant-propos de *Faust*¹³. En ce qui concerne la Sicile, ces dédicaces font découvrir sous un jour nouveau les rapports de Sabatier avec l'historien arabisant Michele Amari¹⁴, ami de Caroline

13 *Le Faust de Goethe...* Plus largement, ces dédicaces révèlent un réseau politique, artistique et intellectuel qui n'apparaît pas jusqu'alors. C'est toute l'Italie en train de s'inventer qui est présente, autant dans la bibliothèque de Sabatier que dans le premier cercle de relations du couple : l'historien Pasquale Villari, le bibliothécaire Tommaso Gar, Francesco Dall'Ongaro. Et pour le monde germanique, nous trouvons les députés et proscrits du parlement de Francfort, l'écrivain féministe Fanny Lewald, ainsi que des historiens allemands, Ferdinand Gregorovius et Carl Schnaase.

14 Michele Amari (1806-1889), historien, arabisant. Il est l'ami de Caroline Ungher. Il épouse en 1865 Louise, la fille du peintre Auguste Bouquet, recueillie à la mort de celui-ci par le couple Sabatier-Ungher. Son livre *Un periodo delle istorie siciliane del secolo XIII*, Palerme, 1842 (cote 17516, un des mille exemplaires de cette première édition), lui a valu l'exil et une réputation mondiale. Puis, à son retour en Italie, il devient ministre de l'Instruction publique du premier gouvernement unitaire et sénateur du royaume d'Italie.

Ungher, qui épouse en 1865 Louise, la fille du peintre Auguste Bouquet, que le couple Sabatier-Ungher avait recueillie à la mort de son père. Le catalogue fait donc apparaître une bibliothèque qui est tout autant une biographie intellectuelle qu'une bibliographie. En effet, cette bibliothèque ne peut s'appréhender par le seul recours à la bibliothéconomie. Elle donne à voir une cartographie des intérêts de Sabatier : l'art, la philologie, la philosophie et l'esthétique, l'histoire, Fourier, le philhellénisme, les révolutions. Et cette carte des navigations intellectuelles de Sabatier permet de découvrir à quel point la Sicile constitue une importante bibliographie thématique de la bibliothèque.

L'avant-propos du *Faust* mentionne deux voyages en Sicile en 1858 et 1860, rangés sous la rubrique « excursions » à l'instar d'autres déplacements en Italie¹⁵. L'éloge posthume d'Otto Hartwig, paru dans la *Deutsche Rundschau*, place le rapport de Sabatier à la Sicile sous l'aspect plus précis d'un important travail jamais abouti¹⁶.

Or, ce ne sont pas moins de cent cinquante-deux références, soit 15 % de la bibliothèque, qui portent sur la Sicile, son histoire, sa géographie, ses œuvres d'art et d'architecture, toutes époques confondues.

Les dates d'édition vont de 1628, avec *Le due dece dell'istoria di Sicilia*¹⁷ de Tomaso Fazello, à 1881, avec la publication de Michele Amari, *Iscrizioni arabiche del palazzo regio di Messina*. L'essentiel est cependant publié au XIX^e siècle et porte sur des points précis des débats contemporains, découvertes récentes, exposés savants. Parmi ces références scientifiques figurent de nombreux fascicules, au nombre de cinquante-sept, réunis en recueils factices par Sabatier, et qui portent au dos « Sicilia Opuscoli » et les initiales du propriétaire

¹⁵ Avant-propos du *Faust de Goethe...*, p. xv.

¹⁶ O. Hartwig, « François Sabatier und Caroline Sabatier-Unger »..., p. 241.

¹⁷ Tomaso Fazello (1498-1570), *Le due dece dell'istoria di Sicilia, tradotte dal latino in lingua toscana dal P. M. Remigio, e di nuovo in questa ultima edizione riscontrate e ricorrette dall'abb. Martino Lafarina, etc.*, Palermo, Cyrillo, 1628, in-fol., cote 16 723. L'ouvrage de Fazello, dans son édition originale de 1558, est le premier livre imprimé sur l'histoire de la Sicile. Le prêtre dominicain a découvert les sites de Selinonte, Akrai, a décrit l'Etna. L'édition de Palerme est la troisième édition. Cet ouvrage constitue l'un des beaux livres de la bibliothèque de Sabatier.

« F. S-U ». Ces fascicules, à la diffusion parfois restreinte, sont à destination d'un public d'érudits, archéologues, historiens, philologues. Leurs titres sont sans ambiguïté à ce sujet, comme les recherches exposées par Gaetano Italia-Nicastro dans *Ricerche per l'istoria dei popoli agrensi anteriori alle colonie Elleniche* en 1856, ou bien encore l'ouvrage de cent quatre pages du à Otto Siefert, *Akragas und sein Gebiet. Ein Beitrag zur Geographie und Geschichte Siciliens*, en 1845. Aux côtés de ces parutions, des ouvrages imposants, comportant de nombreux volumes, sont présents comme par exemple la *Storia del Regno di Sicilia dall'epoca oscura e favolosa fino al secolo XVIII*, 1830, de Giovanni Evangelista Di Blasi (vingt-deux tomes reliés en onze volumes). Nous pouvons y joindre aussi les grands textes antiques que Sabatier possède en grec et en latin, Diodore, Théocrite entre autres. En latin également, Jacques Philippe d'Orville, *Sicula, quibus Sicilia veteris rudera, additis antiquitatum tabulis illustrantur. Edidit et commentaria, etc., adjecit Petrus Burmannus secundus*, 1764, est un classique de l'historiographie des sites siciliens de la Grande Grèce. Cela fait déjà beaucoup pour une bibliothèque d'excursionniste.

Mais c'est en consultant ces ouvrages que la tentation, faible il est vrai, d'apparenter le voyage en Sicile de Sabatier à du tourisme s'évanouit aussitôt. Un des résultats livrés par les marges, qui constitue encore une énigme à ce jour, mais précise le projet sicilien de Sabatier, réside dans l'identification d'une bibliothèque dans la bibliothèque léguée. En effet, un nombre non négligeable d'ouvrages, vingt-neuf au total, représentant cinquante-deux volumes, portent un bandeau vert amande, l'ex-libris du « Dr Heinrich Wilhelm Schulz, Dresden » (fig. 1).

Heinrich Wilhelm Schulz (1808-1855), historien saxon dont la mémoire s'est presque perdue, a été le directeur de la Galerie de Dresde, soutien de l'architecte Gottfried Semper après 1848, premier commentateur de Giacomo Leopardi en langue allemande¹⁸, biographe de l'écrivain, historien d'art et dessinateur Carl Friedrich von Rumohr¹⁹. Peu de travaux lui ont été consacrés, même si un

¹⁸ Heinrich Wilhelm Schulz, « Giacomo Leopardi. Sein Leben und seine Schriften », dans *Italia*, dir. Alfred von Reumont, t. II, Berlin, 1840, p. 235-270.

¹⁹ Heinrich Wilhelm Schulz, *Carl Friedrich von Rumohr, sein Leben und seine Schriften*, Leipzig, 1844.



Fig 1. | Ex-libris du « Dr Heinrich Wilhelm Schulz, Dresden ». Cliché Hélène Guérin. Avec l'aimable autorisation de la médiathèque Émile Zola de Montpellier.

intérêt récent se manifeste en Italie²⁰ pour ce savant qui a inventorié les monuments de l'Italie méridionale et de la Sicile. Ce travail d'inventaire a été publié à titre posthume par Ferdinand von Quast²¹, illustré par un artiste et un architecte connu de François Sabatier, Saverio Cavallari²². C'est peut-être par ce dernier, lié à Michele Amari,

²⁰ Luciana Zingarelli, « Un carteggio inedito di Heinrich Wilhelm Schulz », dans *La storiografia pugliese nella seconda metà dell'Ottocento*, dir. Raffaele Giura Longo et Giovanni De Gennaro, Bari, 2002, p. 231-330. Domenico Mugnolo, « I viaggi di Heinrich Wilhelm Schulz in Puglia », dans *La Biblioteca del viaggio nelle Puglie. Il Settecento e le altri secoli: La Puglia e l'Adriatico*, dir. Rosanna Lavopa, Bari, 2013, p. 163-168.

²¹ Heinrich Wilhelm Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, éd. Ferdinand von Qast, 4 t., Dresde, 1860.

²² Francesco Saverio Cavallari (1809-1896), également archéologue autodidacte. En 1884, il devient le directeur du musée archéologique de Syracuse.

que François Sabatier est entré en possession des livres de Schulz²³. Découverte émouvante²⁴, cet ex-libris désigne aussi un ensemble cohérent. Tous les livres ainsi marqués traitent de la Sicile. Ce sont surtout des études sur les monnaies antiques siciliennes comme le mémoire du marquis Enrico Carlo Forcella, *Numismatica aliquot sicula nunc primum edita*, édité à Naples en 1825, ou encore des sommes comme le *Delle antiche Siracuse* en deux volumes de Giacomo Bonanni, 1717, et les quatre volumes de la *Nuova descrizione storica e geografica delle Sicilie*, 1787-1790, de Giuseppe Maria Galanti.

Quelles que soient les raisons de la présence de cette bibliothèque, elle signifie que Sabatier complète la sienne par celle, spécifique et scientifique, de Schulz. Cela indique des voyages méticuleusement préparés par l'établissement d'une bibliographie substantielle pour l'époque, disant assez l'ambition d'un travail s'apparentant plus à la recherche universitaire naissante qu'à la littérature de voyage. La présence de cette bibliothèque témoigne aussi de l'importance du regard et des investigations des historiens et architectes étrangers dans la construction d'une histoire de l'art de la Sicile qui se libère du poids des écrits de Giorgio Vasari qui exhaussent la Toscane.

Se dessine alors l'image de séjours à but scientifique, ce que confirment les dédicaces retrouvées. Ces marques d'hommages, souvent très respectueux, permettent de reconstituer le réseau de sociabilité qui se forme alors autour de l'écriture d'une histoire de l'art de la Sicile. Écrites de la main de savants, d'historiens, d'érudits locaux, d'archéologues, elles annulent à tout jamais, par les qualités propres de leurs auteurs et par celles que ces derniers reconnaissent à François Sabatier, l'interprétation donnée par l'avant-propos du *Faust* d'un voyage simplement guidé par l'amour de l'art et de la connaissance. Ainsi le peintre Ignazio de Michele²⁵ dédicace plusieurs de ses

²³ Une autre hypothèse plausible est que François Sabatier ait connu Schulz, rencontré lors de l'inauguration de l'Opéra de Dresde qui coïncide avec la dernière tournée de Caroline Ungher en 1842.

²⁴ Il est possible en effet d'imaginer sans mal quel aurait été le destin de ces volumes. Probablement intégrés à la bibliothèque de la Galerie de Dresde au moment du décès du propriétaire, ils auraient connu le sort des autres ouvrages de celle-ci lors des bombardements alliés en 1945.

²⁵ Ignazio de Michele, *Sopra un antico trittico esistente in Polizzi*, Palerme, Tip. F. Lao, 1857, 7 p. Ignazio de Michele (1810-1888), peintre de paysages et de

ouvrages, par exemple son *Sopra un antico trittico esistente in Polizzi* : « Al Chiarissimo Signore Sgn Fr. Sabatier, L'Autore ». Il précise même « All'egregio archeologo omaggio dell'Autore » pour l'étude qu'il livre *Sopra un'antica croce nel duomo di Termini-Imerese*²⁶. Gaetano Riolo, fils de Rosario Riolo, responsable de la restauration des mosaïques de la cathédrale de Cefalù, que Sabatier a rencontré *in situ*, est particulièrement élogieux : « All'egregio Signore Francesco Sabatier, omaggio rispettoso dell'autore », porte la page de titre des *Notizie dei restauratori delle pitture a mosaico*²⁷. Dans cet ouvrage, il relate et défend le travail de son père et mentionne plusieurs fois Sabatier qui a su voir et apprécier la qualité des restaurations de la main de Rosario Riolo. Il indique également pour nous une piste nouvelle. Sabatier a en effet commenté longuement, dans une lettre publiée dans le *Giornale ufficiale de Sicilia* du 21 juin 1858²⁸, la restauration des mosaïques de Cefalù pour défendre le travail de Rosario Riolo. Cette lettre sera reproduite dans un ouvrage considéré comme une première tentative d'histoire de l'art en Sicile, *Delle Belle Arti in Sicilia. Dai normanni sino alla fine del secolo xiv*, œuvre de jeunesse de l'ecclésiastique Gioacchino Di Marzo²⁹. Sabatier est convoqué également comme grand connaisseur de l'art byzantin et de l'Antiquité à l'appui de Rosario Riolo dans un débat sur la restauration des mosaïques de Cefalù.

natures mortes mais aussi de portraits réalisés avec un vocabulaire vériste, comme celui de Giuseppe Romano à la bibliothèque communale de Palerme. Il est connu surtout comme un critique d'art, qui a laissé des études approfondies sur le milieu artistique sicilien et sur sa ville de naissance, Termini-Imerese. Dans le premier ouvrage dédicacé que nous citons, il revient sur l'attribution d'un triptyque à Dürer pour l'attribuer en fait à Van der Goes.

- ²⁶ Ignazio de Michele, *Sopra un'antica croce nel duomo di Termini-Imerese*, Palerme, Tip. F. Lao, 1859.
- ²⁷ *Notizie dei restauratori delle pitture a mosaico della R. Cappella Palatina spigo-late ed esposte da Gaetano Riolo*, Palerme, 1870, p. 3 : « Sabatier illustre archéologue français en a parlé dans une des ses lettres sur les mosaïques de Cefalù, confessant lui-même, avec une rare modestie, avoir eu connaissance par mon père de certains détails qu'il ignorait complètement. Di Marzo a reproduit [cette lettre] dans son histoire des Belle Arti in Sicilia ». Gaetano Riolo a enseigné le dessin à la Regia scuola tecnica de Palerme.
- ²⁸ François Sabatier, « Lavori a mosaico », lettre publiée dans *Giornale ufficiale de Sicilia*, 21 juin 1858.
- ²⁹ Gioacchino Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia. Dai normanni sino alla fine del secolo xiv*, 3 t., Palerme, 1858-1859.

Enfin, mais cela est loin d'épuiser les marques de reconnaissance que nous avons trouvées dans les livres dédiacés, portons une attention particulière aux mentions de l'archéologue Antonino Salinas Gargotta³⁰. Tous les ouvrages de cet auteur présents dans la bibliothèque Sabatier témoignent de l'impression laissée sur Salinas par Sabatier en des termes tout à fait élogieux et significatifs des rapports qui pouvaient exister entre eux. Salinas dédicace ainsi un de ses premiers écrits, sa lettre *Sopra di una moneta d'Imera illustrata dal prof. Carlo Gemellaro lettera allo stesso* de 1858³¹ : « All'illustre sig. Francesco Sabatier omaggio dell'Autore ». Dans l'*Appendice alla memoria sulle monete punico-sicule dell'abbate Gr. Ugdulena ed esame della stessa per A. Salinas*³², il rend hommage « All'insigne filologo ed archeologo Sig. Sabatier delle cose Sicule appassionato ricercatore in segno di stima ed amicizia l'Autore ».

Mais c'est sans doute la dédicace de l'ouvrage de Tomaso Fazello, *Le due deche dell'istoria di Sicilia*, offert par Antonino Salinas, qui lève le doute. Le donateur a écrit sur la page de garde : « Antonino Salinas Gargotta in segno d'affetto al suo diletto maestro ed amico Francesco Sabatier Ungher ». Sabatier est donc pour Salinas « un ami et un maître aimé et choisi ». Les dédicaces brossent non pas le portrait d'un dilettante, mais au contraire celui d'un archéologue, d'un historien de l'art qui travaille à recueillir des inscriptions, à relever des sites.

Ce travail gît en partie dans les livres. Les ouvrages sont largement annotés, des passages sont signalés, des dessins et des plans sont tracés dans les marges. Entre autres exemples, Sabatier souligne,

³⁰ Antonino Salinas Gargotta (1841-1914), archéologue, numismate, est une figure importante de la culture institutionnelle sicilienne. Il est le premier archéologue de la Missione scientifica italiana en Grèce en 1863, quand Michele Amari projette de créer pour l'Italie l'équivalent de l'École française d'Athènes. Il fonde le musée archéologique régional de Palerme qui porte actuellement son nom. Voir l'introduction aux *Lettere di Antonino Salinas a Michele Amari*, dir. Giuditta Cimino, Palerme, 1985 ; et également Antonino Salinas, *Scritti scelti, introduzione di V. Tusa*, Palerme, 1976-1977.

³¹ Antonino Salinas Gargotta, *Sopra di una moneta d'Imera illustrata dal prof. Carlo Gemellaro lettera allo stesso*, Palerme, 1858.

³² Antonino Salinas Gargotta, *Appendice alla memoria sulle monete punico-sicule dell'abbate Gr. Ugdulena ed esame della stessa per A. Salinas*, Palerme, 1858. Extrait de la revue *La scienza e la letteratura*.

note des remarques sur tout ce qui concerne des colonies arabo-phéniciennes qui seraient venues d'Égypte ainsi que l'existence d'une double inscription en phénicien et en grec dans l'ouvrage de Domenico Scinà, *Storia letteraria di Sicilia ne' tempi greci*³³. Il isole des passages du *Voyage en Sicile* de Félix Bourquelot et y porte de nombreuses corrections, de descriptions de lieux, de traductions. Ainsi pour les dimensions du temple de Jupiter à Agrigente, Bourquelot annonce soixante pieds de longueur alors qu'il faut lire, selon Sabatier, cent soixante pieds dans le texte de Diodore de Sicile³⁴. Il repère assez systématiquement et commente tout ce qui a trait au site d'Entella, haut lieu supposé par Michele Amari de résistance arabe aux Normands. Ainsi, dans le *Dizionario topografico della Sicilia*³⁵, il souligne un passage qui indique comment rejoindre le site, véritable forteresse naturelle. Il inscrit ses propres découvertes en marge instituant comme méthode la recherche de preuves et la vérification, confrontant les sources littéraires et le travail de terrain. Souvent se succèdent deux temps d'écriture des notes, le moment de la préparation du voyage et le moment du retour.

Ce recueil de notes et d'apostilles liant Sabatier, la Sicile et souvent Amari nous a fait rencontrer le travail de l'archéologue Giuseppe Nenci qui a découvert dans le fonds Amari³⁶ une lettre inédite de Sabatier à ce dernier³⁷. Cette lettre est présentée comme une véritable fortune archivistique pour la connaissance du site d'Entella, cité élyme, peuple de l'Antiquité installé en Sicile occidentale. Elle prend une place de choix dans l'historiographie du site, offrant une description d'une rare précision, servant de point d'appui pour

33 Domenico Scinà, *Storia letteraria di Sicilia ne' tempi greci*, Napoli, Trani, 1840, in-8°. Cote L.2975.

34 Félix Bourquelot, *Voyage en Sicile*, Paris, 1848, cote S 175. Les dimensions du temple de Jupiter à Agrigente, 112,70 m de long sur 56,70 m de large, donnent raison à Sabatier.

35 Vito Amico, *Dizionario topografico della Sicilia. Tradotto del latino ed annotato da Gioacchino Di Marzo*, 2 t., Palerme, 1855-1856, vol. I, p. 393, cote 17340.

36 Palerme, Biblioteca Centrale Regionale di Sicilia, Fondo Amari XXI.

37 Giuseppe Nenci, « Entella nel 1858 in una lettera inedita di François Sabatier a Michele Amari », dans *Annali della Scuola normale superiore de Pisa*, 3^e s., t. 20, 1990, p. 785-790.

les travaux contemporains des archéologues sur le site³⁸. La consultation du fonds Amari a livré trois lettres supplémentaires. Celles-ci, à l'instar de la lettre exhumée par Giuseppe Nenci, constituent bien plus des documents de travail que des missives, eu égard à leur taille et leur contenu. Ces écrits permettent de restituer les travaux de Sabatier. Tout d'abord, ils précisent comment Michele Amari, alors en exil, en est le commanditaire. Ensuite, ils permettent de mesurer l'ampleur du travail, les méthodes employées et la participation pratique de Sabatier à des débats historiques et artistiques contemporains. Le passage souligné par lui dans le livre d'Amico lui permet de retrouver l'accès à Entella et de faire le relevé du site, prouesse qui ne sera renouvelée qu'un siècle plus tard³⁹. Les autres contributions majeures de Sabatier sont la découverte des vases dits de Mazara et sa participation décisive à l'attribution du palais arabo-normand de la Zisa à Palerme. Sabatier construit une solution pratique qui lui permet de recueillir des inscriptions sur des merlons situés à trente-deux mètres de hauteur. Mais plus encore, son analyse du bâtiment et de la distribution des pièces permet de l'attribuer aux Normands et non aux Arabes, contredisant ainsi Amari. Enfin, Sabatier entretenait bien un projet éditorial, et son travail sur la Sicile, jusqu'alors contenu dans les marges, devait faire l'objet d'une publication⁴⁰.

Michele Amari, enthousiasmé par les résultats, l'encourage d'ailleurs à publier son travail⁴¹ et lui demande de pouvoir l'utiliser pour le tome III de sa *Storia dei musulmani*⁴². En consultant l'exemplaire

38 *Alla ricerca di Entella*, dir. Giuseppe Nenci, Pise, 1993.

39 C'est Giuseppe Nenci qui révèle les tentatives infructueuses effectuées pour retrouver le site à la suite de Sabatier. *Ibid.*, p. 103

40 Ce projet est connu des proches de Sabatier puisque, plus de dix ans plus tard, Ferdinand Gregorovius dédie son *Siciliana* à Sabatier, lui rendant hommage, soulignant ses connaissances profondes et nouvelles sur l'île, et l'exhorte à publier. Ferdinand Gregorovius, *Siciliana. Wanderungen in Neapel und Sicilien*, 3^e éd., Leipzig, 1872, cote L 3274.

41 Michele Amari, « Michele Amari a F. Sabatier », dans *Il Carteggio di Michele Amari*, t. III : *Raccolto e postillato*, dir. Alessandro d'Ancona, Turin, 1907, p. 156-159, n^o DCXXIV, lettre de Michele Amari à François Sabatier, Paris, 22 août 1858.

42 Michele Amari, *Storia dei musulmani di Sicilia*, t. III, parties I et II, Florence, 1868-1872, cote L 2936.

de cet ouvrage légué par Sabatier, nous constatons que le contenu des missives de ce dernier se retrouve effectivement en partie dans le texte. Mais par une pratique d'emprunt anonyme d'autant plus étrange qu'à cette date Amari est désormais l'époux de Louise : même si Louise n'a pu être officiellement adoptée, Amari est bien *de facto* le gendre de Sabatier. Malgré ce lien de parenté, les vases de Mazara sont présentés et commentés sans que le rôle de Sabatier soit mentionné. C'est Amari qui aurait vu ces deux vases dix ans plus tard en 1868. Le procédé se renouvelle pour le site d'Entella, à la page 822 de l'ouvrage où Amari évoque à deux reprises, et sans plus de précision, « un ami » qui a vu il y a quatorze ans ces ruines et en a dressé le plan, après quoi il livre les résultats de cette étude. Évacué du texte, Sabatier inscrit sa présence, et le rappel de sa contribution, dans les marges. Au crayon violet, il écrit, soulignant les deux occurrences de l'« *amico mio* » du texte, une note laconique : « moi. v. mes notes et croquis » et plus bas sur la feuille « id. l'ami inconnu » (fig. 2).

Cette note douce-amère, teintée d'ironie, peut constituer un indice dans la compréhension de l'absence de publication des travaux de Sabatier sur la Sicile. Nous ne pouvons émettre qu'une hypothèse. Après l'unité italienne, le temps de la connaissance fournie par les érudits étrangers passe, la fabrique de l'histoire n'est plus une arme contre des régimes honnis, mais devient un outil pour aider à la fabrique des Italiens. Ce qu'on attend de l'étranger, c'est désormais avant tout la reconnaissance scientifique. Michele Amari, adoubé par Ernest Renan⁴³ comme grand historien et arabisant en France, peut s'en prévaloir. Il n'est plus un politique faisant usage de l'histoire, il est un historien.

Les marges se sont finalement révélées centrales dans l'appréhension du travail d'un critique dont la carrière s'infléchit vers celle d'un historien de l'art en charge d'un inventaire régional. Elles auront

43 Ernest Renan s'exprime ainsi dans « Séance du vendredi 17 décembre », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. 19, 1875, p. 484 : « Cette première partie [...] renferme les inscriptions monumentales. C'est la plus importante ; c'est là qu'on trouve la preuve de ce fait que plusieurs des monuments, en apparence tout à fait arabes, de Palerme et de ses environs, ont été construits, non par les Arabes, mais par les rois normands. La lecture des inscriptions de la Ziza et de la Couba est un des principaux services scientifiques de M. Amari. »

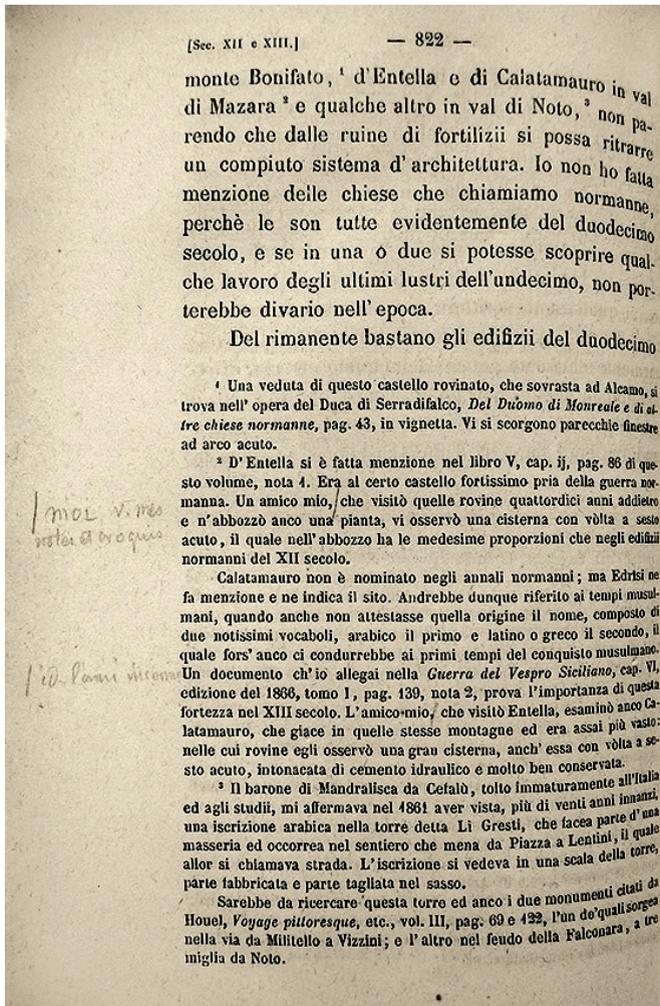


Fig. 2. | Michele Amari, *Storia dei musulmani di Sicilia*, t. III, Florence, 1868-1872, p. 822. Légué par François Sabatier. Cliché Hélène Guérin. Avec l'aimable autorisation de la médiathèque Émile Zola de Montpellier.

constitué un apport de méthode, et plus encore un apport à une méthodologie, qui permet d'appréhender les acteurs, les stratégies et les enjeux de l'écriture d'un tableau régional de la Sicile. Et ceci au moment de l'invention de l'Italie unitaire qui impose de donner le visage d'une nation à ce qui n'est encore qu'une marqueterie territoriale.

HÉLÈNE GUÉRIN

Docteur en histoire de l'art contemporain,
université Paul Valéry Montpellier 3, CRISES, EA 4424
Maître de conférence associé,
École nationale d'architecture de Montpellier, LIFAM

Conclusion

ISMÉRIE TRIQUET ◆

Être à la marge, se marginaliser, rester en marge : la marge renvoie souvent à une image négative. Elle n'en demeure pas moins une zone d'expression particulièrement libre et ce à toutes les époques. Quel que soit le domaine concerné – l'art, la musique ou encore la littérature –, la marge est un espace que l'on peut transgresser de diverses manières. Ici, c'est la marge comme espace d'expression dans ces divers aspects qui nous a occupés. Il s'avère que la marge, omniprésente, est un élément primordial pour la compréhension des supports qu'elle encadre. Bien que la question ait déjà fait l'objet d'une importante littérature pluridisciplinaire, cet ouvrage prouve que le sujet est loin d'être clos et supporte encore de multiples compléments d'intérêt.

Les travaux présentés dans ce volume ont permis d'aborder les marges et marginalia dans diverses perspectives. Dans un premier temps, il convenait de déterminer ce qui est considéré comme une marge, ce qui permet de l'authentifier, de la valider et de la légitimer, faisant ainsi de celle-ci un élément d'importance, voire central. Traditionnellement, c'est dans les domaines artistiques que la marge a été le plus souvent isolée et étudiée comme une forme d'expression en elle-même. Dans un second temps s'est posée la question du lien entre la marge et ce qu'elle illustre, et, partant, celle de savoir s'il existe une autonomie ou une dépendance entre les deux entités. L'étude de la marge ouvre de nombreuses réflexions sur sa fonction et sur la manière dont elle peut être vectrice de savoirs. La marge peut être abordée dans ces diverses caractéristiques, que ce soit du point de vue formel – sa forme et ses contours –, de celui de son origine – son auteur – ou comme dispositif de médiation – le message qu'elle porte et qu'elle est chargée de transmettre.

I. La forme de la marge

La définition de la marge en elle-même ne pose pas de réelle difficulté : tout ce qui possède des limites présente un espace marginal. En revanche, la variété des supports matériels complexifie la question de l'usage et de l'utilité de la marge. Qu'elle soit présente sur des documents administratifs, diplomatiques, sur des éléments numismatiques ou encore artistiques, on note une grande diversité, parfois même surprenante, de la forme marginale. La temporalité de son utilisation est également une problématique essentielle. En effet, il convient, pour en saisir l'usage, de savoir si les marges ont été exploitées à la création du support qui la porte ou a posteriori. La contribution de Cécile Capot montre ainsi que la marge n'est pas un élément immuable et peut s'adapter aux besoins logistiques des auteurs intervenant sur l'œuvre – un catalogue de bibliothèque dans le cas étudié. Elle met également en évidence le fait que, loin d'être un espace secondaire, la marge peut contenir des éléments essentiels qui faciliteront la consultation du document recherché par le lecteur ou le bibliothécaire : ici par exemple, les cotes indiquées dans les marges du catalogue rendent ce dernier plus fonctionnel pour ses usagers. Sans cette information marginale, la fonction de catalogue ne serait pas remplie et le document n'aurait plus de sens. On retrouve un usage de la marge un peu similaire dans les travaux présentés par Hélène Guérin qui exposent des notes d'ouvrages de la bibliothèque sicilienne de François Sabatier. De façon complémentaire, la contribution de Mathieu Bidaux montre que les marges sont vouées à être modifiées, dans leur forme comme dans leur usage, parfois même au point de disparaître, lorsque le support principal évolue. Aujourd'hui, les billets de banque ne présentent plus de marges : seule la bordure a survécu aux diverses modifications du support fiduciaire qui nécessite de porter en lui de plus en plus d'informations pour en garantir la sécurité. La marge n'est donc pas un espace figé et immuable. Cette adaptabilité du support et de la marge sont à considérer. La forme de la marge, quelle qu'elle soit, est inhérente à l'espace qu'elle encadre : il importe de concevoir parfois les deux éléments comme un ensemble cohérent.

Dans d'autres cas, la marge et l'œuvre centrale ont une existence qui leur est propre. Les contributions réunies dans ce volume permettent également de noter que la marge n'est pas systématiquement en vis-à-vis de l'élément central. Les recherches de Gaétan Rappo sur les manuscrits bouddhiques du Japon médiéval soulignent cette place très spécifique de la marge située au revers de l'œuvre. Peut-on dès lors toujours parler de marge ? Les indications qui s'y trouvent sont nombreuses et variées, allant de la référence explicative aux commentaires. Bien que le lien avec le texte placé au recto ne puisse être détaché des indications figurant au verso, nous pouvons considérer que chaque côté de l'œuvre a une existence autonome et peut être approché de manière indépendante.

Les marges sont par ailleurs très largement usitées dans les arts, où leurs finalités peuvent être tout autres. Nombre de manuscrits comportent des gloses qui semblent laisser penser que la marge était l'espace dédié à la complémentarité textuelle, à l'étude ou au commentaire au début du Moyen Âge. Au XIII^e siècle, le développement des marges à drôleries amène de nouvelles questions comme l'ont déjà révélé les écrits bien connus de Michael Camille ou ceux de Jean Wirth. La marge du manuscrit est généralement un espace de liberté, qui permet à l'illustrateur d'ajouter des motifs qui ne sont pas ou peu liés au contenu principal – bien que le cas inverse, la marge chargée d'éléments additionnels au motif central de l'œuvre, existe aussi mais de façon plus résiduelle. C'est souvent dans cet espace que prennent place les motifs les plus curieux, voire choquants : drôleries, scènes de zoophilie, de scatophilie ou encore remarques acerbes vis-à-vis d'un copiste peu rigoureux. Nous pouvons alors nous demander quel était le lien, s'il existe, entre le motif central et les motifs marginaux ; sont-ce des éléments autonomes ou présentent-ils une dépendance ?

La première hypothèse est généralement la bonne comme le montrent les exemples étudiés dans cet ouvrage à travers deux supports très différents dont la mise en regard peut être perçue comme novatrice.

Tout d'abord à travers la question des plafonds peints, sujet particulier s'il en est puisqu'on touche ici au domaine domestique, à la sphère du privé. Tandis que dans les autres supports étudiés jusqu'alors la marge avait une fonction bien déterminée, très souvent

administrative, cette fonction semble ici réduite à la simple décoration. Cette dernière vient structurer l'habitat civil comme le montrent Laura Ceccantini et Delphine Grenet. La question de savoir si nous pouvons toujours parler de marge se pose à nouveau. En effet, le spectateur se trouve de facto au centre de l'œuvre : la marge lui est donc davantage accessible visuellement. Cette forme de représentation peut être mise en parallèle avec les drôleries des manuscrits. La marge se présente alors comme une zone sans tabou, ou tout du moins de liberté, qui n'est donc pas spécifique aux manuscrits enluminés. Dans le cas des plafonds peints comme dans celui des œuvres présentées par Noémie Marijon qui étudie l'ancien testament au prisme des marges des manuscrits, le travail marginal peut être considéré comme une œuvre à part entière et analysé indépendamment du motif central. Ces études de cas prouvent donc encore que la périphérie peut n'avoir aucun lien avec le centre. Le cycle vétérotestamentaire ajouté dans la marge donne à un simple livre d'Heures la grandeur iconographique que l'on pourrait attendre d'une Bible de la même époque. Ainsi, la marge devient un espace de premier ordre au sein du manuscrit, quitte à reléguer au second plan le cycle principal.

II. L'auteur de la marge

Déterminer l'auteur de la marge rend sa compréhension plus aisée. Dans beaucoup d'exemples vus précédemment, la marge a été conçue au moment de la réalisation de l'œuvre. Son auteur peut vouloir la compléter, en y ajoutant des informations ou en corrigeant celles qui sont préexistantes.

Dans le cas des œuvres dites artistiques la création de la marge est la plupart du temps concomitante de celle de l'œuvre. Plusieurs des cas étudiés dans ce volume montrent que l'auteur a utilisé la marge pour y inscrire un programme iconographique cohérent, que celui-ci soit dépendant ou non de l'œuvre que la marge entoure. Ce phénomène est particulièrement visible dans les livres d'Heures de l'atelier de Jean Colombe présentés par N. Marijon. Ceux-ci ne contiennent pas un mais deux cycles iconographiques – celui du centre et celui de la marge –, interpellant dès lors sur la raison d'être du second. Ces

recherches montrent que cette forme, qui tend à surcharger la page, serait la particularité de certains ateliers, comme c'est le cas de celui étudié. L'autonomie formelle de ces seconds cycles iconographiques n'empêche pas de discerner une certaine forme de résonance avec le centre. Cet ensemble, qui peut être réalisé à l'initiative de l'enlumineur ou du commanditaire, acquiert une fonction à part entière qui peut être comprise indépendamment du cycle central. Dans ce cas, la marge peut donc être développée de manière autonome sans avoir de lien particulier avec le motif central. La notion de centre est alors toute relative à l'instar de celle de l'autonomie : pourquoi rejeter en marge un programme, complet ou non, qui aurait pu constituer l'élément central de la composition ? Il est plus logique de penser que la marge devient une zone de liberté justement parce qu'elle doit être comprise comme un ensemble avec le motif principal qui lui est associé.

Dans le cadre des écrits littéraires et administratifs, les marges peuvent être qualifiées d'évolutives : on peut y trouver plusieurs intervenants et chaque élément ajouté au fil du temps contribue un peu plus à enrichir l'œuvre. Ainsi, dans ses travaux sur le Tournoiement Antechrist, Nicole Bergk-Pinto a mis en évidence plusieurs mains de lecteurs. L'étude des marginalia contribue à la compréhension de l'histoire de l'œuvre tout en pointant un important manque de cohésion entre les éléments marginaux. L'auteur tire de ces disparités une étude des personnalités humanistes qui ont travaillé sur ces manuscrits : en effet, même si les marges sont parfois anonymes, des profils d'auteurs peuvent être perçus en filigrane des écrits. Dans de nombreux cas d'ouvrages non précieux, les marges sont le support d'annotations diverses, qui peuvent évoluer avec le temps et l'utilisation. Ainsi, dans le catalogue de la bibliothèque de l'École française d'Extrême-Orient présenté par C. Capot, les marges contiennent des annotations aux auteurs différents et dont l'étude des traces contribue grandement à la compréhension des collections avant la décolonisation. D'écrits marginaux, ces indications deviennent une source historique de première main puisque la documentation sur le sujet manque. Ce genre d'annotation complémentaire au texte se retrouve dans de nombreux ouvrages. C'est par exemple le cas dans les travaux présentés par Ekaterina Martenymova qui aborde les notes

de lecture de Monseigneur de Boisgelin. Ces écrits sont des notes à vocation administrative qui permettent une meilleure compréhension de l'homme et de son temps. De même, dans ses recherches sur les manuscrits bouddhiques du Japon médiéval, G. Rappo a mis en exergue le travail des érudits au verso des œuvres. Ces derniers, que l'auteur présente plutôt comme des compilateurs, ont grandement contribué à enrichir les manuscrits. Dans de nombreux cas, les écrits marginaux contiennent surtout des éléments de contextualisation ou encore des écrits complémentaires permettant une meilleure compréhension de l'œuvre principale comme en témoignent aussi les ouvrages monacaux présentés par Adrien Quéret-Podesta. Les marges peuvent également servir à renforcer les éléments textuels, en mettant par exemple en valeur des enseignements religieux, ce qu'expose Daniela Mariani à travers les manuscrits de la Vie des Pères. Les auteurs se sont appropriés la marge pour compléter voire illustrer la compréhension du texte qu'en a le lecteur.

III. Le message de la marge

L'espace de la marge est une belle opportunité pour qui voudrait véhiculer des messages de diverses natures, et ce quel que soit le support. Depuis la main du copiste originel jusqu'aux divers intervenants qui laisseront leurs traces tout au long de la vie du document, la marge est une zone d'expression parfois libre, parfois contrainte par certains codes. La marge et le message qu'elle transporte d'un lecteur à l'autre permettent ainsi de faire le lien entre un émetteur et un destinataire.

Le message marginal peut être politisé, complémentaire au texte, mais également à l'iconographie. L'exemple de la Grande Chronique de Normandie présenté par l'auteur de ces lignes met en avant l'utilisation des espaces marginaux pour exprimer une revendication politique, ou plutôt une soumission, de la part des Normands. Ce sont les motifs héraldiques, rejetés en marge, qui servent à mettre en exergue cela. La décoration marginale est en opposition avec le texte qui développe l'histoire de la Normandie à un moment où la province était autonome, entre 911 et 1204. Le récit central est souvent

critique vis-à-vis de la couronne de France, les éléments marginaux permettent ici de nuancer les velléités d'autonomie d'une région qui revendique son passé tout en étant consciente que son avenir ne pourra exister que dans le giron français. La page manuscrite doit dès lors être envisagée dans son ensemble et la marge n'en est plus réellement une. La marge peut donc permettre d'exprimer une revendication identitaire et c'est aussi dans cette perspective que les décors des plafonds peints étudiés par L. Ceccantini et D. Grenet sont à mettre en parallèle : on y lit l'émergence d'une nouvelle élite urbaine qui se sert de son habitat pour mettre en avant sa richesse et sa puissance. Elle fait le choix d'exposer son statut social au cœur de l'intimité du foyer, en cela le plafond va au-delà de la forme marginale : il apparaît davantage comme un système qui a sa propre fonction.

La matérialité du support qui porte la marge est également à prendre en compte dans l'analyse du message délivré. Dans le cas des billets de banque étudiés par M. Bidaux, l'utilisation de la marge semble avoir été prévue dès la conception du support. Elle est utilisée comme un outil de légitimation. Le message est clair, il s'agit de réunir des éléments de sécurité afin de dissuader les faussaires de la contrefaçon. Dans les milieux administratifs et diplomatiques, où la rationalisation peut primer sur l'esthétisme, les marges semblent avoir été exploitées au maximum. Elles sont là pour servir le propos principal sans jamais se substituer à lui et sont indispensables à la compréhension du document dans son ensemble. On le voit dans les travaux de C. Capot, où la marge est exploitée pour actualiser un document dont le contenu peut devenir caduque au gré des évolutions de la bibliothèque qu'il décrit. Elle sert aussi à recevoir des compléments d'informations dont la transmission est jugée nécessaire par son auteur à l'instar de la provenance d'un document, des modalités de son acquisition ou de son lieu de conservation. Ici la marge est un élément fondamental pour la logistique et la gestion des documents de la bibliothèque, et qui peut avoir vocation à s'enrichir au fil du temps.

★

Alors que nous avons ouvert cette conclusion en pointant la connotation négative communément associée à la notion de marge, force est de constater à la lecture de cet ouvrage que la marge est un élément

complexe et riche, qui donne un niveau de lecture supplémentaire au document étudié. La marge est plurielle et ne saurait être limitée à l'espace, vierge ou non, qu'elle encadre. Bien que facile à définir, sa forme n'est pas immuable et prête parfois même à discussion. Les auteurs des marginalia sont eux aussi animés de motivations très variées. Si la marge peut être comprise comme un système indépendant de la pièce centrale du support, la complémentarité entre les deux entités ne peut être négligée. Le destinataire du message contenu dans la marge, son lecteur qui se trouve dès lors à la marge de la marge et qui peut d'ailleurs être lui-même l'auteur de la marginalia, est lui aussi un élément central dans la compréhension de la source étudiée : la marge, qu'il peut alimenter à son tour, existe par lui et pour lui. Ce lecteur, difficile à approcher mais dont la silhouette se dessine dans les différents articles de ce volume, offre une piste de recherche qu'il serait intéressant d'approfondir.

ISMÉRIE TRIQUET

Docteur en histoire de l'art médiéval,
université Rennes II-Haute Bretagne
Chercheur associé au GRHis – EA 3831,
Université de Rouen