

Les crucifix comiques dans quelques textes du Moyen Age français

Le crucifix occupe une place particulière dans la piété médiévale et il est souvent source d'émotions religieuses intenses (cf. Schmitt, 2002 : 83-85, 169-176). Bien évidemment, vu la spécificité de la culture médiévale, où il est tellement facile de passer d'une émotion extrême à l'autre et de conjuguer le sublime et le grotesque, il n'y a pas à s'étonner du fait qu'il constitue aussi un motif comique dans quelques textes profanes. Ceux-ci présentent un cas très particulier de la jonction du sacré et du profane.

Il s'agit d'un passage dans une chanson de geste et de quatre fabliaux, où le motif en question apparaît sous différentes formes ; la comparaison de celles qui présentent le plus d'analogies permet de saisir différentes nuances de la profanation – qui en possède plusieurs – et différentes relations qui unissent la profanation, le rire et le sacré.

1. Deux textes très différents présentent une scène tout à fait comparable. Le *Moniage Renouart* est une chanson de geste qui raconte comment le personnage éponyme décide de se faire moine. Personne ne l'accueille pourtant à l'entrée du couvent, puisque tous les religieux se sont réfugiés devant l'impétuosité du jeune chevalier. Il n'y a que le crucifix à qui il peut s'adresser. Le prenant pour une personne vivante¹, Renouart s'irrite de son silence, le couvre d'injures, le compare à un fou et l'envoie à tous les diables ; d'ailleurs, dans l'un des manuscrits, le Christ lui-même est comparé à un diable.

Dans le fabliau de *Trubert* de Douin de Lavesnes par contre, le protagoniste rencontre le crucifix lorsqu'il quitte la maison de sa mère veuve cachée dans une forêt pour découvrir la ville. Sur le mur d'une maison, il voit l'enseigne d'un peintre en forme de crucifix et, lorsqu'il entre, il découvre un autre crucifix dans l'angle. Comme Renouart, Trubert ne le reconnaît pas, le prend pour un supplicé quelconque et commente le fait d'une façon très peu révérencieuse.

Dans les deux cas, la profanation est justifiée par la simplicité du personnage : les deux personnages sont bêtes au point d'être incapables de reconnaître l'image qui

1. Dans le folklore, le motif de ne pas reconnaître la représentation du Christ, apparaît souvent comme révélateur de la sottise d'un personnage (Thompson, 1930-36 : J1823.1. et Horovitz, Menache, 1994 : 175).

occupe la place centrale dans leur culture. Cette simplicité semble avoir, d'un certain point de vue, le même rôle dans les deux textes : elle permet aux auteurs de dire des choses dont ils peuvent se distancer², les alléguant à la bêtise de leur personnage, et au public d'en rire en toute impunité. La bêtise et le contexte ludique permettent d'exprimer ce qui ne pouvait pas s'exprimer autrement et qui pouvait trouver une résonance particulière dans le public.

Mais les deux textes présentent des différences qui font que la profanation change de sens de l'un à l'autre.

En commençant par la simplicité, qui n'est pas la même dans les deux cas. Celle de Renouart associe le comique et le sublime, et, l'humilité en moins (puisque cette qualité est incompatible avec les valeurs épiques et chevaleresques), le rapproche de l'idéal de la simplicité chrétienne (Sobczyk, 2012 : 251-254). Celui-ci va obligatoirement de pair avec la sincérité et les bonnes intentions. La scène avec le crucifix conjugue tous ces éléments. Ce sont les bonnes intentions qui rendent la profanation moins coupable : somme toute, si Renouart s'irrite, c'est qu'il veut tellement devenir moine !

La simplicité de Trubert par contre est celle d'un *trickster* : partiellement vraie, partiellement feinte, combinée avec la ruse (qui exclut toute sincérité et bonne intention) et aboutissant en fin de compte à la victoire de l'intéressé, dans le domaine tout à fait matériel.

Deuxièmement, les dimensions du malentendu comique diffèrent d'un texte à l'autre : Renouart prend le crucifié pour une personne vivante, lui parle et attend une réponse de sa part ; Trubert, comme il le dit lui-même, voit bien *que c'est un home mort* (v. 91), mais il ne voit pas qui est cet homme.

De cette façon, la version du *Moniage Renouart* apparaît comme plus comique : la bêtise du personnage est plus grave, le malentendu plus poussé. Mais en même temps, cette version est plus invraisemblable, plus purement littéraire. Personne dans le public ne pourrait admettre l'existence d'un tel quiproquo dans la vie réelle.

Et Trubert ? Ne pouvait-il pas être perçu par ses contemporains comme plus proche de la réalité, avec son mélange de naïveté et de ruse ? Dans ce cas, les propos par lesquels il commente le crucifix pouvaient inquiéter plus que faire rire :

Bien voi que c'est un home mort,
Je ne sai a droit ou a tort ;
Que qu'il ait fet, or le lesson ;
Damedeus li face pardon (v. 91-94).

2. Ce qui n'empêche pas l'identification ; le jeu de masques entre l'auteur et son personnage est particulièrement riche dans *Trubert*, dont le personnage éponyme peut être considéré comme figure de l'auteur (Füg-Pierreville, 2008 : 329-334).

Si on lit ces quelques vers littéralement, on voit que Trubert y bouscule les fondements de la religion chrétienne : il est aveugle à la nature divine du Christ et il doute de son innocence, pour exprimer à la fin une indifférence profonde (cf. Füg-Pierreville, 2008 : 325-326). Selon certains chercheurs, nous avons affaire ici à « l'approximation la plus littérale qu'il se peut au Moyen Âge du "Dieu est mort" nietzschéen » (Corbelari, 2007 : 174). Somme toute, voir un homme mort là où les autres voient le Christ ressuscité, c'est peut-être pire que de voir en lui le diable, comme le fait Renouart dans l'une des variantes ?

La profanation de Renouart est reléguée au domaine de l'imaginaire ; ses attaches avec le réel sont moins fortes. Celle de Trubert est plus troublante, d'autant plus que moins invraisemblable. Mais en même temps, elle est moins grave que celle de Renouart au sens strictement religieux, ce qui résulte de la troisième différence entre les deux récits, qui concerne la nature du crucifix et son insertion dans l'espace. Dans le *Moniage*, le crucifix se trouve à l'entrée du couvent, à la frontière entre l'univers sacré et le profane, pour accueillir le chevalier converti. Dans *Trubert*, il apparaît au sein de l'espace profane, associé à l'univers bourgeois et au métier de celui qui a travaillé à sa fabrication, ce qui est annoncé par l'enseigne, où le crucifix est déjà dévalué, réduit à la fonction commerciale. Il n'a pas été consacré et il n'a pas de place centrale dans cet espace : il est appuyé contre le mur dans le coin.

De cette façon, dans *Trubert*, le crucifix est dès le début du texte réduit à la position d'un objet quotidien, avant d'être profané. La question se pose si cette profanation n'est pas le résultat et l'expression de la familiarité avec le sacré, propre à la société médiévale ; telle est l'interprétation de certains chercheurs³. Sûrement, le fait que « comme enseigne de son état, le peintre exhibe l'effigie du Christ, laquelle vieillit sous les intempéries » (Plouzeau, 1979 : 551) est le signe d'une telle familiarité teintée d'indifférence. Mais d'autre part, si le crucifix était un objet comme les autres, les propos de Trubert ne feraient pas une telle impression, et la scène ne serait aucunement comique : il est impossible d'imaginer qu'une autre spécialité du sculpteur puisse être à l'origine d'un développement narratif analogue. Peut-être une situation particulière, un personnage particulier peuvent-ils faire ressortir le sens que la familiarité fait oublier ? Tel est le rôle habituel des sots. La négation et la minimalisation pointent ce qui est objet de la contestation. En fin de compte, c'est la profanation de Trubert qui restitue au crucifix la dimension du sacré.

Par contre, le contexte plus sacré dans le cas de Renouart a peut-être pour contre-poids les bonnes intentions du personnage qui allègent le poids de la profanation, mais

3. Cf. par exemple May Plouzeau (1979 : 543-558). L'auteure donne plusieurs exemples d'une telle familiarité, dont le plus étonnant est l'objet principal de son analyse : dans *Méraigis de Portlesgues* de Raoul de Houdenc, pendant la conversation sur l'amour à la cour du roi Arthur, l'une des dames exprime l'opinion que si on aime une femme uniquement pour sa beauté, c'est comme si on aimait un crucifix ; aussi incroyable que cela paraisse, l'amour pour un crucifix est ici l'image d'un amour superficiel, comme la beauté du crucifix est purement extérieure. Pour le *Prêtre crucifié*, cf. Krystyna Kasprzyk (1988 : 275), et Ewa Dorota Żółkiewska (2005 : 313).

il montre aussi la possibilité d'une interprétation tout à fait orthodoxe de la scène, où la profanation a une place. A l'entrée du couvent, le sot apparaît comme un fidèle qui peut commettre des erreurs absurdes, mais – ce qui va se confirmer par la suite – peut rendre à la chrétienté des services grâce à sa foi profonde, par des moyens qui ne nécessitent pas de dons intellectuels particuliers.

2. Les fabliaux le *Prêtre crucifié* (anonyme) et le *Prêtre teint* de Gautier le Leu présentent deux variantes de la même histoire. Dans le premier, la femme d'un sculpteur de crucifix trompe son mari avec un prêtre. Le mari, qui a des soupçons à ce sujet, feint de s'absenter mais retourne à la maison à temps. Le prêtre, nu, se cache dans l'atelier, parmi les crucifix, étendant les bras en forme de croix ; le mari fait semblant de le prendre effectivement pour un crucifix et s'étonne de voir son sexe, incongru dans une représentation du Christ (*J'estoie yvres, ce m'est avis / Quant je ceste chose i lessai* ; v. 66-67). Il prend donc un couteau et répare cette faute ; le prêtre mutilé s'échappe en poussant des cris, et le mari le suit en demandant aux passants de l'aider à attraper son crucifix qui s'échappe. Cela fait, il ne laisse pas partir le malheureux sans lui avoir fait payer une rançon.

Dans le *Prêtre teint*, le mari est teinturier : son métier est de teindre les crucifix en bois. Sa femme a la particularité d'être vertueuse, elle tend donc, de concert avec son mari, un piège au prêtre qui essaie en vain de la séduire. Au lieu de s'étendre en forme de croix, celui-ci se cache dans une cuve de colorant ; l'auteur lui fait éviter *in extremis* le sort de son correspondant crucifié.

Nous rencontrons dans ces textes la même insertion du crucifix dans l'espace profane de la vie artisanale que dans *Trubert*. Il me semble pourtant que dans le *Prêtre crucifié* elle ne se fait pas de la même façon et elle n'a pas le même sens. Chez Douin de Lavesnes, elle est établie d'une façon tellement rapide que le lecteur moderne peut ne pas saisir le sens de certains éléments, qui devait être évident pour le public médiéval : un crucifix à l'extérieur, un autre à l'intérieur – visiblement, le propriétaire du lieu s'occupe de leur production. Ici, ces éléments sont multipliés, circonstanciés et accentués. Lorsque le mari va au marché, l'auteur souligne qu'il compte gagner de l'argent contre le crucifix : celui-ci n'est qu'une marchandise comme les autres. Ensuite, il a *desus son col geté / I. crucefis par achoison* (v. 20-21) : geste quotidien, complètement dépourvu de révérence. L'insistance sur la dimension profane de l'objet sacré suggère à mon avis que celle-là ne va pas de soi. Le crucifix est à sa place à l'église, et non sur la route vers le marché, ni dans un atelier. C'est là qu'il surprend en prenant un aspect inhabituel. Chaque fidèle n'a pas eu l'occasion de voir un tas de crucifix dans un atelier et le sculpteur qui en prend un pour se le jeter sur l'épaule ; l'écart entre la fonction sacrée (habituelle) et profane (inhabituelle) du crucifix, bien qu'il ne s'accompagne d'aucune transgression, crée un effet de surprise qui peut avoir une légère nuance comique. La profanation qui se trouve au centre du récit est préparée longtemps à l'avance. Si dans *Trubert*, la profanation sort le crucifix de la familiarité indifférente qui neutralise son sens, ici, la familiarité excessive va s'intensifier pour déboucher sur la profanation.

Celle-ci est plus forte que dans les deux cas précédents, parce que les auteurs des deux fabliaux ne se contentent pas de représenter une profanation due à un personnage : c'est le récit même qui constitue un acte de profanation. Dans le *Prêtre crucifié*, cela se fait d'une façon extrêmement rigoureuse et efficace. Dans la scène centrale, les gestes et les propos sacrilèges s'enchaînent d'un personnage à l'autre d'une façon très naturelle. Le prêtre semble le plus impliqué, puisqu'il se fait passer, intentionnellement, pour un crucifix⁴. Mais avant, c'est la femme qui a l'idée du « déguisement » de son amant, et finalement, le mari établit l'association entre le crucifix et le sexe en focalisant son regard sur ce dernier et il met le point sur le i en demandant aux passants d'attraper son « *crucefiz qui orendroit [lui] est eschapez* » (v. 78-79).

Le *Prêtre teint* est beaucoup moins bien construit, ce qui signifie aussi que la profanation y est moins bien justifiée par l'intrigue. Le métier du mari est évoqué très tard, vers le milieu du texte ; et d'ailleurs il se prête beaucoup moins bien à justifier la scène finale. La première partie du récit (trois fois plus longue que la scène chez le teinturier) est occupée par l'histoire de la frustration sexuelle du prêtre qui le pousse à excommunier aussi bien la femme qui le rejette que son mari. Ainsi, c'est la satire anticléricale qui domine dans le texte⁵, et la profanation est juste une cerise sur le gâteau. En même temps, bien que le prêtre soit odieux, on ne peut pas l'accuser de sacrilège. Il n'a aucune intention d'imiter le crucifix. Il se cache dans une cuve de couleur et la femme y met le couvercle : il n'est pas vu, alors il n'a pas besoin de passer pour autre chose que ce qu'il est. Il n'y a pas d'autres crucifix dans la pièce et il pourrait ne pas savoir du tout à quoi sert la cuve dont il fait une cachette. Parmi les personnages, seul le mari, porte-parole de l'auteur, peut être inculpé de la profanation. En effet, lorsque l'artisan remarque l'érection du prêtre, il décide de faire une plaisanterie, ce qui est explicitement annoncé par les mots « *sa mesnee vot fere rire* » (v. 421). C'est alors seulement, dans la bouche du mari, que s'accomplit la confusion entre le crucifix et le prêtre, le sacré et la sexualité : *mes tel ccrucefiz ne vi / qui eüst ne coille ne vit* (v. 424-425). De cette façon, la profanation est reléguée dans le domaine d'un rire inoffensif. Ce motif est donc dans le *Prêtre teint* privé de toute nécessité narrative et appauvri.

La conclusion en est que la profanation n'est aucunement l'apanage de l'esprit anticléric. Ce dernier trouve son compte plutôt dans les écarts et les abus du pouvoir du clergé. Gautier le Leu ne se saisit aucunement de cette donnée pour l'utiliser dans sa critique du clergé, critique très sérieuse sous la couche comique. C'est le récit tout à fait gratuit du *Prêtre crucifié* qui exploite le motif à fond.

3. Le dernier cas est représenté par un seul texte, le fabliau de *L'Oie au chapelain*, qui raconte comment un prêtre comptait régaler sa maîtresse avec une volaille. Le banquet servi, quelqu'un a frappé à la porte. Pour ne pas être obligé de partager

4. Jean R. Scheidegger analyse différents aspects de ce sacrilège (1994 : 143-159).

5. Gautier le Leu, probablement en conflit avec l'Église, est d'ailleurs connu pour des textes anticléricaux particulièrement violents.

le repas, le prêtre a demandé à son clerc de cacher l'oïseau en question dans l'église avec laquelle la maison du chapelain communiquait. Le clerc n'est pas arrivé à retenir son appétit et a tout mangé. Pour éviter d'être puni, il a imaginé une ruse : il a barbouillé la bouche du Christ crucifié des restes et a mis l'os de la cuisse dans sa main droite : c'est lui qui a mangé l'oïe !

Cette scène extraordinaire est profondément carnavalesque ; le visage maculé est un signe fréquent de déguisement⁶. Le clerc produit dans le contexte comique l'inversion de toutes les valeurs, suggérant au prêtre d'abord que c'est le diable qui s'est emparé du crucifix⁷, ensuite que le crucifié a l'air très content de son repas, et il souligne le caractère spectaculaire de la scène en la montrant du doigt : *Or esgardez, dist-il, quel oeuvre !* (v. 95).

Mais la cuisse de l'oïe dans la main du Christ évoque un autre carnaval : la dérision dont le Christ a fait l'objet, lorsque ses persécuteurs l'ont couronné de la couronne d'épines et lui ont mis un roseau, sceptre parodique, dans la main droite (Mt 27, 27-31). Le clerc, et l'auteur avec lui, reproduisent, en les rendant plus grotesques (la cuisse d'une oïe au lieu d'un roseau) les gestes des soldats de Pilate, et le public est invité à en rire.

Quelle pouvait être la réaction d'une personne pieuse qui se serait égarée dans une foire où un jongleur interprétait ce texte ? Était-ce uniquement l'indignation contre le personnage, l'auteur, le jongleur et le public ? Ou aussi la compassion avec le Christ humilié et moqué de la sorte dans sa représentation ? Ce deuxième cas ne me semble pas tout à fait exclu ; et il présente la possibilité assez inattendue d'une réception spirituelle, mystique presque, de ce texte blasphématoire : celui-ci donne au public l'opportunité de vivre dans sa propre chair l'un des moments les plus bouleversants de la Passion du Christ.

Tout en prenant éventuellement, un moment, la place des bourreaux, quand les spectateurs ont bien ri, les remords ne pouvaient-ils pas les pousser à des émotions plus spirituelles ?

Bien évidemment, cette psychologie facile n'a aucun fondement. Il me semble pourtant impossible de ne pas poser à propos de ce texte, ainsi que des quatre précédents, la question de leur réception, puisque ce qui est le plus fascinant, c'est la façon dont ils fonctionnaient dans une société profondément chrétienne.

Je ne pense pas qu'on puisse éclaircir la question en affirmant que la dérision pouvait ne pas viser la divinité, mais sa représentation figurée (Otto Hofler, cité par Horowitz, Menache, 1994 : 179-180). Cette constatation s'applique mal à l'époque médiévale, où la distinction entre les deux est très faible parmi les fidèles. Dans le cas

6. Il en est ainsi par exemple dans la *Folie Tristan* ou dans *Aucassin et Nicolette* : que ce soit en fou ou en jongleur, lorsqu'on se déguise, on se barbouille le visage.

7. On a déjà vu dans le *Moniage Renouart* le rapprochement entre le Christ et le diable. Il fait penser aux propos de Roger Cailliois concernant la dialectique du sacré dont l'ambiguïté première se résout en éléments antagonistes, comme par exemple Dieu et le diable (1950 : 48).

du crucifix, elle est pratiquement abolie aussi par certains théologiens : saint Thomas d'Aquin affirme que celui-ci mérite le même culte que son prototype (Schmitt, 2002 : 90).

Je ne pense pas que l'humour résulte seulement de l'intrigue, et que les crucifix utilisés par celle-ci sont des objets comme les autres. La familiarité incontestable avec le sacré est un élément avec lequel ces textes jouent adroitement pour mieux achever l'effet comique.

Les textes de ce genre devaient trouver une place dans le paysage mental des gens de l'époque, à côté des expériences religieuses. Dans une société où celles-ci pouvaient prendre des formes tellement intenses, puisque les fidèles étaient fréquemment invités à s'identifier avec le Christ et à vivre Son histoire dans sa peau, il était sûrement nécessaire de se détendre de temps en temps en descendant de ces hauteurs. Comme dit une apologie de la fête des fous du XV^e siècle, la « seconde nature de l'homme » – la bouffonnerie et la sottise – nécessite toujours un exutoire (cité par Bakhtine, 1970 : 84). Mais ne peut-on pas aller plus loin et imaginer pour la profanation un rôle spirituel plus actif, vu que la religion chrétienne, comme le carnaval de Bakhtine, repose sur la dialectique du haut et du bas ?

BIBLIOGRAPHIE :

Œuvres :

Douin de Lavesnes. *Trubert*. 1998. *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*. Noomen W. Assen. Van Gorcum. t. 10. 143-262.

Gautier le Leu. *Prêtre teint*. 1993. *NRCF*. t. 7. 307-330.

Moniages Renouart. 1979-88. Bertin G.A. Paris. SATF.

Prêtre crucifié. 1988. *NRCF*. t. 4. 91-106.

Études :

Bakhtine M. 1994. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris. Gallimard.

Caillois R. 1950. *L'Homme et le sacré*. Paris. Gallimard.

Corbelari A. 2007. Trubert Antéchrist. *Études de Lettres*. 1-2. 161-174.

Füg-Pierreville C. 2008. Le déguisement dans Trubert : l'identité en question. *Moyen Age*. 329-334.

Horovitz J. et Menache S. 1994. *L'Humour en chaire. Le rire dans l'Église médiévale*. Genève. Labor et Fides.

Kasprzyk K. 1988. Table ronde. *Les cahiers de Varsovie*. 14. 275.

Leupin A. 1978. Jouissances du commentateur. *Argo*. 21.1-26.

Plouzeau M. 1979. Amour profane et art sacré : à propos d'un *crucefiz* dans *Meraugis de Portlesgues. Senefiance*. 7. 543-558.

Scheidegger J. R. 1994. Le sexe du Crucifix. Littéralité, art et théologie dans *Le Prêtre teint* et *Le Prêtre crucifié. Reinardus*. 7. 143-159.

Schmitt J-C. 2002. *Le corps des images*. Paris. Gallimard.

- Sobczyk A. 2012. *Les jongleurs de Dieu. Sainte simplicité dans la littérature religieuse de la France médiévale*. Leksem. Łask.
- Thompson S. 1930-1936. *Motif-Index of Folk-Literature*. Helsinki.
- Van Os J. A. 1978. Le fabliau du *Prestre crucefé* et le problème du crucifix vivant. *Marche romane*. 28.181-183
- Żółkiewska E. D. 2005. Obraz i funkcja *sacrum* w trzynastowiecznych francuskich fabliaux. In Pieniądz-Skrzypczak A., Pysiak J. *Sacrum – obraz i funkcja w społeczeństwie średniowiecznym*. Warszawa. WUW. 305-314.

Comical Crucifixes in Some Texts of French Medieval Literature

ABSTRACT: The presence of the crucifix in comical literature is a special case of an encounter of the sacred and the profane. It appears in several French medieval texts, where it is associated with sexuality or with food, it is treated with familiarity and even casualness, which is not meant to outrage the public, but to make people laugh. The profanation with which we are dealing here has many aspects, depending on whether it can be assigned to a particular personage or to the author, since it is included in the story itself. In the former case, much can be justified by simplicity, but the intentions of the personage do not always seem pure. In the latter case, contrary to expectation, the sacrilege is not necessarily associated with anticlericalism. However, what is the most interesting is the question of the reception of this kind of texts in a profoundly Christian society.

Keywords: fabliaux, *Moniage Renouart*, crucifix, profanation, trickster.