La peau du centaure à la frontière de l'humanité et de l'animalité : remarques historiques et littéraires.

Sébastien Douchet

Si la peau a «un statut d'intermédiaire, d'entre-deux, de transitionnalité[1]», c'est qu'en articulant intériorité et extériorité corporelles, elle se donne comme un vaste signe à déchiffrer, chargé d'un sens intime à lire sur une surface visible et tactile. Rides, pliures d'un corps que le temps mène à son terme, yeux et lèvres, fentes découvrant un ris plus blanc que neige, des yeux plus bleus qu'azur, autant d'expression d'un en deçà charnel dont la peau est l'ultime strate devant le monde et l'altérité. Mais derrière grimaces et grimages, la peau protège, isole et masque également intériorité et intention, problématique bien connue des clercs médiévaux…

En tant que telle, la peau est un support de l'identité. Elle enferme l'être et l'exprime. Si bien que toute altération de la peau est perçue comme une atteinte à l'intégrité, voire à l'humanité. Il n'est qu'à voir au Moyen Âge le sort réservé aux lépreux dont l'iconographie de la peau, tachetée, rapproche dangereusement de l'animalité. L'on peut aussi lire la condamnation par Hugues de Saint-Victor des mimiques et diverses expressions du visage comme autant de comportements monstrueux et indignes de l'homme[2].

La figure du bestiaire médiéval qu'est le centaure est éminemment intéressante à cet égard. Elle présente en effet sur une même étendue corporelle deux peaux hétérogènes, posant ainsi le crucial problème de l'unicité de sa nature : un même être peut-il posséder deux essences ? Or où mieux que sur la zone de peau qui articule homme et cheval cette problématique est-elle décelable ? Dans la représentation du centaure, le caractère «transitionnel» de la peau devient un outil pour penser la nature de cette créature. Toutefois, la transition entre intérieur et extérieur y devient transition entre haut et bas, comme si la peau du centaure était la projection en surface d'un phénomène en profondeur ainsi devenu visible et lisible. C'est pourquoi le centaure est *expression* (et ce mot pourrait valoir comme synonyme de *peau*), figuration de ce qui sépare et/ou unit l'homme et l'animal, de ce qui dans les tréfonds de l'homme relève de l'animalité. De façon plus générale, le centaure est une figure qui formule un questionnement sur la notion de limite, entre ordre et désordre, normalité et anormalité, et s'insère dans une réflexion plus globale sur la nature de la monstruosité.

Dans la mesure où, de l'Antiquité au Moyen Âge, la représentation du centaure évolue (et avec elle celle de sa peau) nous proposons de retracer rapidement l'évolution de la représentation de la peau du centaure et plus exactement de la zone qui fait transition entre l'homme et l'animal, d'un point de vue iconographique et textuel. Puis, à l'aide du cas du *Chevalier au Papegau*, roman anonyme de la fin du XIV^{e} s., nous verrons que l'épisode du Chevalier de la mer porte témoignage de la transformation de ce que nous appellerons le centaure «roman» en centaure «gothique[3]». Ce monstre, avatar du centaure, possède en effet une peau aux caractéristiques fort étranges. Enfin, nous élargirons notre étude à tout le roman

[1] D. Anzieu, *Le moi-peau*, Paris 1985, rééd. 1995, 39.

[2] Dans le *De intitutione novitium*. Cf. J.-Cl. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990, 185 s.

[3] La terminologie complexe et problématique de *roman* et *gothique* que nous adoptons doit avant tout être entendue comme un moyen commode de distinguer deux moments de la représentation des centaures. Toutefois, elle rend compte d'une réelle évolution en termes esthétiques, nous le verrons. Cf. les articles «roman» et «gothique» dans Cl. Gauvard, A. de Libera, M. Zink, *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris 2002.

afin de rendre compte de l'exploitation littéraire du motif de la peau dans le *Chevalier au Papegau* et de ses implications esthétiques et romanesques[4].

1 LA PEAU-FRONTIERE DU CENTAURE OU LE PARADIGME DU CENTAURE «ROMAN»

Hérité de l'Antiquité, le centaure médiéval conserve de son ancêtre ses principaux traits génériques : un corps de cheval surmonté d'un tronc et d'un visage humains. Parfois ce corps peut compter deux pattes au lieu de quatre, mais dans tous les cas le centaure est représenté comme un monstre hybride, mi-animal, mi-humain. Toutefois, ce prototype, que nous pourrions appeler «roman» évolue : à partir du XIIIe s., sans pour autant disparaître, loin s'en faut ; son apparence est retravaillée dans le sens d'un effacement des frontières entre humanité et animalité. Il met alors en échec les sens et la raison qui ne peuvent plus distinguer avec précision ce qui dans le centaure relève de l'homme et de l'animal.

1.1 La peau du centaure entre raison et merveilleux

La morphologie du centaure a été une source d'interrogation constante pour la pensée des anciens et des médiévaux. Dès l'Antiquité, leur existence, que la mythologie gréco-latine situe dans le monde réel en Thessalie, est discutée. Une tendance évhéméristе, que l'on peut faire remonter à Palephatos, auteur grec du IVe s. avant J.-C.[5], voit très vite le jour. Cet auteur met la légende des centaures sur le compte d'une illusion des sens :

> «Centauri autem ad convivium a Lapithis invitati, ubi vino incaluere, rapuerunt illorum mulieres ; quibus in equos injectis, fugientes unde prodierant, domum se receperunt. Suscepto igitur cum Lapithis bello, de nocte in loca plana procedentes, insidias illis struebant ; & simulac illuxisset, montes repetebant populabundi. Sic vero illis abeuntibus, equorum caudae, & virorum capita solum apparuere ; ac spectaculum videntes inusitatum, dicere homines : Centauri ex Nephele proruentes multis nos malis afficiunt. Ab hac utique loquendi forma, conficta incredibilis fabula est, quomodo ex Nephele homo simul, & equus, in monte esset progenitus[6]».

À sa suite, Orose (d. Ve s.), Isidore de Séville (d. VIIe s.), Raban Maur (IXe s.), Ekkehard (XIe s.), Pierre Comestor (XIIe s.) rationalisent la figure merveilleuse du centaure. Ainsi, modifiant légèrement le propos de Palephatos, Orose met cette erreur des sens sur le compte de la rapidité des cavaliers au cours de la bataille :

---

[4] Au seuil de cet article je remercie pour leurs lectures avisées Françoise Laurent, Élodie Lequain et Ariane Schréder.

[5] Il est l'auteur de cinq livres d'*Histoires incroyables*, (*Περί άπιστων*) dont il nous reste 52 histoires éditées en latin dans : Palæphatus, *De incredibilibus historiis*, Amsterdam 1649. Il existe deux traductions allemandes : J. D. Büchling, *Palæphatus. Von den unglaublichen Begebenheiten*, Halle 1791, et N. Festa, *Über unglaublichen Geschichten*, Leipzig 1902. L'on trouvera de plus amples informations dans F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Leiden 1968, § 44, 266-8 et *Addenda*, *15-9.

[6] Palæphatus, *De incredibilibus*, 11 : «Les Centaures furent un jour invités par les Lapithes à un banquet où ils se saoulèrent de vin et enlevèrent les femmes de leurs hôtes. Celles-ci tentèrent de fuir, mais ils les jetèrent sur leurs chevaux et les rapportèrent chez eux. Ils déclarèrent alors la guerre aux Lapithes et, progressant de nuit à travers les plaines, ils leurs tendirent un piège. Puis, aux première lueurs de l'aube, ils revinrent sur leurs monts populeux. Alors qu'ils fuyaient ainsi, seuls l'arrière des chevaux et la tête des cavaliers apparurent. Les hommes qui virent ce spectacle inhabituel déclarèrent : "Les Centaures menés par Néphélé nous ont causé de grands dommages". C'est à partir de cette manière de parler et de s'exprimer qu'a été formée la légende incroyable selon laquelle Néphélé [le brouillard] aurait conçu dans les montagnes une créature ressemblant à l'homme et au cheval». Sauf mention contraire, je traduis.

> «Sed Thessalos Palæphatus prodit ipsos a Lapithis creditos dictosque fuisse centauros, eo quod discurrentes in bello equites veluti unum corpus equorum et hominum viderentur[7]».

Toutefois, le bestiaire médiéval roman puis gothique passe outre la pensée officielle et conserve la formule merveilleuse qui unit un corps de cheval à un buste d'homme[8]. La fusion de l'homme et de l'animal est alors réalisée moyennant une jonction qui reste énigmatique.

1.2 *La peau du centaure entre humanité et animalité*

Déjà Ovide, dans les *Tristes*, réglait à bon compte la question de la zone frontière qui unit le corps humain et le corps chevalin. Il explique que les deux parties sont *pectore pectora*, poitrine à poitrine[9]. Les ressources flexionnelles de la langue latine permettent d'éviter toute précision embarrassante sur la nature du lien qui unit les deux parties puisque aucune préposition logique n'explique le rapport qu'entretiennent les deux poitrines. Le poète latin Minucius Félix (d. III^{e} s.) s'avance davantage quand il dit que le centaure est constitué d'un homme et d'un cheval *implexos*[10]. Il s'agit là d'un véritable entrelacement, d'une union inextricable. A l'inverse, les auteurs médiévaux s'accordent tous, sur la dualité irréductible du centaure qui est *mixtum*[11], *permixtum*[12], *coniunctum*[13], *compositum*[14], *biformem*[15], *semihomo* (ou *semivir*) et *semifera* (ou *semiequus*)[16]. Si ces différents qualificatifs mériteraient une étude plus approfondie, il ressort de l'ensemble des textes antiques et médiévaux que le centaure ne possède pas de nature unie : il est un être composite traversé par une frontière qui peut à la fois séparer et unir humanité et animalité.

Or où mieux que sur la peau cette frontière est-elle visible ? Il semble que toutes les interrogations sur la nature du centaure puissent être rabattues sur la nature de la peau-frontière qui joint l'homme au cheval. Est-elle un composé inouï ayant une nature propre ou au contraire la juxtaposition irréductible de deux êtres dissemblables ? Quelle est cette peau qui fait transition entre homme et animal, comment est-elle pensée et représentée ?

En amont et en aval du Moyen Âge, le répertoire iconographique du centaure offre des réponses sinon plastiquement identiques, du moins proches[17] : la transition est figurée par un dégradé qui mêle la couleur de la peau humaine à celle de la peau chevaline. Ainsi, dans le domaine antique, une *ekphrasis* de Lucien décrit une peinture de Zeuxis, *La famille des centaures* :

---

[7] Orose, *Historiae*, Livre I, chapitre 13, in J.-P. Migne, *Patrologiæ cursus completus. Serias latina*, vol. XXXI, Paris 1844-1864, col. 723 C : «Mais Palephatos affirme que les Thessaliens avaient été eux-mêmes appelés centaures par les Lapithes qui les croyaient tels parce qu'au cours de la bataille ils virent les cavaliers galoper de tous côtés comme s'ils avaient un seul corps d'homme et de cheval». Voir également : Isidore de Séville, *Etymologiæ*, Oxford 1989, lib. XI, cap. 3, 37 ; Raban Maur, *De universo*, in Migne, *PL*, vol. CXI, col. 198 C ; Ekkehard, *Chronicon universale*, I, in *PL*, vol. 154, col. 521, Pierre Comestor (dit Le Mangeur), *Historia scholastica*, «Libri Judicum», cap. X, in *PL*, vol. 211, col. 1283 A.

[8] Cf. F. Dubost, «L'autre guerrier : l'archer-cheval. Du sagittaire du *Roman de Troie* aux sagittaires de la *Mort Aymeri de Narbonne*», *Senefiance* 25 (1988), 171-8.

[9] Ovide, *Tristes*, Paris 1987, IV-7, 118, v. 15.

[10] Marcus Minucius Félicius, *Octavius*, cap. XX, in *PL*, vol. III, col. 298 A.

[11] Saint Jérôme, *Vita sancti Pauli primi eremitæ*, § 7, in *PL* vol. XXIII, col. 22 D ; Hildebert de Lavardin, *Physiologus*, in *PL*, vol. CLXXI, col. 1222 A, v. 1186.

[12] Isidore de Séville, *Etymologiæ*, lib. XII, cap. 1, 43.

[13] Isidore de Séville, *Etymologiæ*, lib. XI, cap. 3, 39.

[14] Jean de Salisbury, *Metalogicus*, lib. II, cap. 20, in *PL*, vol. CIC, col. 877 B.

[15] Hildebert de Lavardin, *Physiologus*, v. 1184 ; Étienne de Tournai, *Epistolæ*, LXXI, in *PL*, vol. CCXI, col. 368 B ; Thomas de Cantimpré, *Liber de natura rerum*, lib. IV, Berlin 1973, 154.

[16] Bède le Vénérable, *De Natura rerum*, cap. 17, in *PL*, vol. XC, col. 234 A ; Jean de Salisbury, *Polycraticus*, lib. VIII-8, in *PL*, vol. CIC, col. 736 D.

[17] Il est toutefois important de souligner que ces choix plastiques ont, bien entendu, des enjeux différents selon la période considérée. Précisons également que notre distinction entre transition dégradée et coupure linéaire rend compte d'une tendance générale nuancée par quelques contre-exemples.

> «L'union et l'ajustement des corps, au point où la nature féminine s'attache et fusionne avec celle du cheval se produisent par un changement progressif, sans brusque saut et leur métamorphose graduelle trompe les regards, à mesure qu'ils descendent de l'une à l'autre[18]».

A. Rouveret précise que ces lignes décrivent «le passage d'une nature à l'autre [en employant des] termes qui dans le vocabulaire technique des peintres sont utilisés pour la réalisation des ombres et des lumières *μίξις* et *αρμογή*»[19]. Un exemplaire de ce type peut encore être vu au Musée de Naples (doc. 1). Les miniatures carolingiennes d'inspiration antique perpétuent cette tradition iconographique (doc.2) et la fin du Moyen Âge comme la Renaissance utilisent le même procédé (doc. 3, 4 et 5). Toutefois, cette solution plastique laisse dans le flou du dégradé le difficile problème de la nature d'une telle zone du corps. La couleur s'y substitue efficacement à la pensée.

De son côté, l'iconographie médiévale, du X^e^ au XIV^e^-XV^e^ s., fait le choix systématique de ne pas représenter cette zone du corps par un dégradé[20] et même de ne pas la représenter du tout : la peau-frontière est purement et simplement masquée ou éludée[21]. Une rapide typologie permet de rendre compte des différentes techniques d'occultation de la peau-frontière[22] :

- grâce à la disposition de l'image, le bras du centaure-archer, souvent rétroversé, passe devant le buste et masque la zone de transition (doc. 7, 8),
- grâce à des attributs naturels ou vestimentaires :
  - une frange de fourrure, des mèches de poils (doc. 9),
  - une tunique, une frange de tunique ou une ceinture (doc. 10, 11), ce qui constitue un procédé typiquement médiéval[23],
- grâce à des procédés plastiques, un bourrelet ou un sillon (doc. 12), un trait (doc. 13), des festons (doc. 8), des incisions (doc. 14), ou toute combinaison de ces procédés, permettant de représenter une délimitation hétérogène au corps humain comme au corps animal.

Dans ces représentations iconographiques, la zone-frontière devient du non-visible, faisant du centaure une figure problématique : autant la peau du centaure est une peau évidente lorsque l'on considère le haut ou le bas du corps, autant elle est «évidante» dès que le regard se porte à la jonction des deux peaux, humaine et animale. La ceinture, zone de contact du haut et du bas chez le centaure, est le lieu d'une résorption de la jointure, d'une soustraction à la vue[24]. G. Agamben fait d'ailleurs remarquer, dans un récent essai sur l'humanité et l'animalité, que c'est dans une «zone d'indifférence [que] doit se produire […] l'articulation entre l'humain et l'animal, l'homme et le non homme[25]». Cette zone de la peau se définit par une structure en double négation : elle est un *ni…ni…* : elle n'est ni humaine, ni animale.

---

[18] Cité et traduit par A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e^ siècle av. J.-C. – I^er^ siècle ap. J.-C.)*, Rome, 1989, 158-9. Sur la notion de limite dans l'Antiquité, cf. J. Pigeaud, «La rêverie de la limite dans la peinture antique», *Helmantica* 38 (1987), 97-114.

[19] A. Rouveret, *Histoire*, 158.

[20] L'on pourrait certes nous objecter que le répertoire sculpté pose problème puisque la couleur dont la pierre était peinte n'a pas été conservée dans une très grande majorité des cas. Toutefois, un centaure sculpté du portail majeur de la basilique San Marco de Venise (XIII^e^ s.) porte encore des vestiges de couleur indiquant que même peinte, la démarcation entre haut et bas est nette, sans dégradé d'aucune sorte (cf. doc. 6).

[21] Pour une étude rapide mais instructive du passage des représentations antiques du centaure à ses représentations médiévales, voir J. Leclerq, «De l'art antique à l'art médiéval. À propos des sources du bestiaire carolingien et de ses survivances à l'époque romane», *Gazette des beaux-arts*, 113 (1989), 61-6.

[22] Cette typologie n'est pas exhaustive. Les éléments que nous citons peuvent se combiner les uns aux autres.

[23] Voir la synthèse de J. J. Kollmann, «The centaur», in *Mythical and fabulous creatures. A source book and research guide*, New-York 1987, 225-39. L'on appréciera la richesse de la bibliographie.

[24] En Grèce antique, première patrie européenne des centaures, l'analogie entre délimitation spatiale et ceinture est soulignée par le lexique, le même mot, η ζώνη, désigne les deux notions. Cf. aussi, vers 1115, Philippe de Thaon, *Comput (MS BL Cotton Nero A. V)*, London 1984, 24, vv. 1729-32 : «Et ceo dit nostre armaries/que Deus fist Sagitaries,/kar humaine figure/ad tresque a la ceinture ;/cheval est de derere,/un arc tent arere».

[25] G. Agamben, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris 2002, 90.

1.3 *La peau du centaure et les questionnements de la pensée*

Les penseurs médiévaux se sont également servis de la figure du centaure pour s'interroger sur la notion de frontière[26], de réunion et de séparation, et sur les catégories de l'un et du multiple, du même et de l'autre. La peau du centaure apparaît en ce sens comme une surface qui agit comme structure d'interrogation[27]. Ainsi, Saint Augustin, pour ne citer que lui, utilise cette créature comme modèle heuristique lorsqu'il explore la nature de l'union de l'âme et du corps chez l'homme. L'évêque d'Hippone demande :

> «Quid ergo hominem dicimus ? Animam et corpus, tanquem bigas vel centaurum[28] ?»

Le centaure sert à questionner les contours flous et changeants de la nature humaine, et en particulier ce qui chez l'homme relève de l'animal, de la corporalité, du péché, et ce qui relève de l'humanité, de l'esprit, de la vertu[29]. C'est le sens que prend la figure du centaure dans les bestiaires moralisés, par exemple :

> «Centauri enim, qui dicuntur esse semihomines et semiequi, denotant homines carnali concupiscentia facti ut bestie, quia virtute animi superantur[30]».

Comme le souligne J. Bayet, «en sa double nature, le centaure peut figurer ou le monstre infernal, ou la *périlleuse liaison*, en notre existence terrestre, de l'âme raisonnable et du corps bestial[31]».

1.4 *La peau du centaure et sa mise en abîme spatio-temporelle.*

Si nous nous tournons vers le centaure littéraire, nous constatons que son caractère limitrophe, sa «liminalité[32]», pour reprendre un éclairant néologisme, fait l'objet d'une constante mise en

---

[26] Cet aspect fondamental du centaure est étudié par E. Lawrence Atwood qui parle du caractère essentiellement limitrophe («liminality») de la créature. Voir «The centaur : its history and meaning in human culture», *Journal of popular culture* 27-4 (1994), 57-68, et l'ouvrage de P. DuBois, *Centaurs and amazons. Women and the pre-history of the great chain of being*, Ann Arbor 1982, notamment p. 27 où l'auteur montre comment, en Grèce, la figure du centaure s'insère dans une réflexion sur les «sexual, cultural and species boundaries».

[27] Par exemple, le centaure se prête fort bien au genre poétique des énigmes. Ainsi, à la fin du IV^e^ s., Cœlius Symphosius écrit : «Quattuor insignis pedibus, manibusque duabus,/dissimilis mihi sum, quia sum non unus et unus ;/et vehor et gradior quia me dua corpora portant» : «J'ai quatre pieds distincts et deux mains, je suis dissemblable de moi-même, car je suis non-un et un ; je vais à cheval en même temps que je marche à pied, car je suis porté par deux corps. [Qui suis-je ?]». Cf. Symphosius, *Ænigmata seu Centum epigrammata ænigmatica*, XXXIX, in *PL*, vol. VII, col. 292 D.

[28] Saint Augustin, *De moribus Ecclesiæ catholicæ*, lib. I, cap. 4, in *PL*, vol. XXXII, col. 1313 : «Qu'entendons-nous donc par homme ? Une âme et un corps, comme il en va des chars à deux chevaux ou des centaures ?»

[29] Nous nuançons, sur ce point, l'analyse de J. Wirth selon qui «les centaures et les sirènes, en général les monstres dont le bas du corps est animal, s'interprètent […] comme des représentations du vice». (J. Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris 1999, 279). L'ambiguïté attachée à cette créature, contrairement aux autres hybrides du bestiaire médiéval, lui permet de figurer le Christ chassant le démon. Voir doc. 15, le centaure d'un chapiteau de l'arc du chancel de l'église d'Adel, (Yorkshire) et le centaure du Portail des Libraires de la Cathédrale de Rouen (fin XIII^e^ s.), qui combat un serpent (in V.-H. Debidour, *Le bestiaire sculpté du Moyen Âge en France*, Paris 1961, 95).

[30] *De deorum imaginibus libellus*, chapitre XXII, XIV^e^ s., in H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken mythologie im Mittelalter*, Leipzig 1926, 124. «En effet, les centaures, que l'on dit mi-hommes mi-chevaux, symbolisent les hommes que la concupiscence de la chair rend semblables aux bêtes parce que les vertus de leur âme sont vaincues». On peut lire plus loin, à propos de Cachus, figuré comme un centaure tué par Hercule : «Moraliter autem Cachus malus interpretatur» : «Au sens moral, Cachus peut être interprété comme le mal», 126. Voir aussi les bestiaires de Philippe de Thaon, *Comput*, 19 et 24, de Pierre de Beauvais (XIII^e^ s.) in Ch. Cahier, A. Martin, *Mélanges d'archéologie d'histoire et de littérature*, tome II, Paris 1851, 172-3, et de Pierre le Picart (XIII^e^ s.), in Ch. Cahier, *Mélanges*, tome IV, Paris 1856, 76-7.

[31] J. Bayet, «Le symbolisme du cerf et du centaure à la porte rouge de Notre-Dame de Paris», *Revue Archéologique*, 44 (1954), 21-68.

abîme. En effet, par sa nature duelle, il est un être des marges, des bords et des frontières qui délimitent deux temporalités[33] ou deux espaces hétérogènes. Le centaure est image du passage du jour à la nuit, image du crépuscule [34] :

> «E ço que il ad derrere/chevaline manere/signefiet itant/que dunc s'en vait beissant/li soleilz quant la vait/et cele part se trait[35]».

Le crépuscule, moment « entre chien et loup » où les frontières entre les êtres s'effacent, où le chien ne se distingue plus du loup, où le domestique et le sauvage se rejoignent[36]… D'un point de vue spatial, le centaure médiéval est un gardien du seuil[37]. Dans l'*Enfer* de Dante, les centaures sont chargés de contenir à l'intérieur des limites du fleuve de sang bouillant les âmes damnées :

> « Dintorno al fosso vanno a mille a mille,/saettando qual anima si svelle/del sangue più che sua colpa sortille[38]».

Le centaure apparaît aussi en bord de mer[39] : dans la *Mort Aymeri de Narbonne*, la ville d'Esclabarie où habitent des centaures se trouve près de la «mer salee[40]». Cette précision pourrait ne relever que de la topique descriptive du château médiéval[41], mais il n'en est rien : dans le *Livre de Mutacion de Fortune*, le récit de l'enlèvement de Déjanire par le centaure Nessos précise que c'est au moment où Hercule et Déjanire vont passer un «bras de mer» qu'a lieu le rapt, contrairement à la tradition classique qui évoque une rivière, l'Evénus[42]. La présence de la mer structure tout le passage, et Christine de Pizan écrit : «Cellui centor ot nom Nesus./Si s'en est hors de mer yssus[43]». Le remplacement de la rivière par la mer est donc un trait volontaire et proprement médiéval dont il faut tenir compte pour comprendre le renouvellement de la figure du centaure, et notamment le fait qu'il s'agit d'une créature venue des profondeurs.

Précisément, l'on retrouve ce motif du centaure marin dans le *Chevalier au Papegau* : un chevalier centauroïde habitant la mer franchit chaque jour le seuil du rivage et ravage les terres de la Dame aux Cheveux Blonds. Cette créature est qualifiée de «desrivee[44]», à savoir :

---

[32] Cf. note 26.

[33] Cet aspect a été étudié d'un point de vue anthropologique par G. Dumézil qui montre que les centaures sont des créatures de la fin de l'année ou de l'hiver, au seuil du renouveau : *Le problème des centaures. Étude de mythologie comparée indo-européenne*, Paris 1929, 153-94.

[34] Le mot *crépuscule*, attesté au XIII^{e} s., est dérivé de l'adjectif *creper*, signifiant *incertain*, *douteux*.

[35] Philippe de Thaon, *Comput*, 19, vv. 1417-22.

[36] L'expression est médiévale et attestée en 1230 : entre «chien et leu». Notons que cette interprétation du centaure rejoint celle, rationnelle, de Palephatos.

[37] J. Bayet parle à leur propos de : «sentinelles vigilantes du seuil des Enfers», («Le symbolisme», 35).

[38] Dante, *Enfer*, Paris 1992, 118, chant XII, 73-5. «Autour de la fosse ils vont par milliers, en perçant de flèches toute âme qui sort du sang plus que sa faute ne l'assigne», trad. J. Risset.

[39] Si G. Dumézil déclare dans *Le problème :* «Les Grecs ont toujours mis [les centaures] en relation avec les eaux, soit fleuves, soit mer», 171. Nous ne voyons pas à quel document il est fait allusion en ce qui concerne la mer. Il semble que le rapprochement avec l'élément marin soit un fait postérieur, médiéval. Voir ci-dessus notre analyse du texte de Christine de Pizan.

[40] *La mort Aymeri de Narbonne*, Milano 2000, laisse 105, v. 3090.

[41] Voir à ce propos A. Labbé, «Paysages urbains et représentation de l'architecture dans le *Bel Inconnu*», *Littératures*, 35 (1996), 5-23 : «Le type de la ville-forte ceinte par les eaux d'un fleuve, d'une rivière, ou mieux encore, […] d'un bras de mer, est usuelle dans les descriptions littéraires du Moyen Âge». F. Dubost écrit également : «La description du château est conduite selon une topique dont les divers éléments reçoivent des traits plus ou moins développés : la situation en forêt, surplombant la mer, au confluent de deux rivière, dans la boucle d'un cours d'eau, sur une île, etc.» : F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^{e}-XIII^{e} siècle). L'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Paris 1991, 890-1, n. 27.

[42] Cf. Ovide, *Métamorphoses*, IX-97 ss.

[43] Christine de Pizan, *Le livre de la mutacion de Fortune*, tome III, Paris 1964, vv. 13927 et 13943-4.

[44] Cf. La *Condamnacion de banquet*, in *Le théâtre français avant la Renaissance (1450-1550)*, Paris 1872. Dans ce texte (f. XV^{e}- d. XVI^{e} s.), le personnage d'Avicenne qualifie les centaures de «gens desrivez», 257. Sur les

emportée, violente, mais aussi dépassant les limites qui lui sont assignées, franchissant le rivage marin pour introduire le désordre dans le monde arthurien[45]. Arrêtons-nous plus longuement sur ce centaure hors du commun.

2 LA PEAU DU CENTAURE DANS LE *CHEVALIER AU PAPEGAU*

Parti en aventure, le jeune Arthur, pour son premier exploit, tue le chevalier qui dévastait les terres de la Dame aux Cheveux Blonds. Le héros s'approche du cadavre de son adversaire, constate en le touchant que le heaume est chaud et s'étonne de ne pas parvenir à l'enlever :

> «Et quant il ot bien serchié, si trouva que il se tenoit en la teste et que tout estoit une chose, mais elle est faicte comme ung heaulme tout ront, et le cuyr dehors estoit noir comme le cuyr d'un serpent. Et autel estoit son haubert, mais qu'il estoit maillié dehors par semblant, ainsi que sont autres haubers, si que ne paroyt se haubert nom. Tant chercha le Chevalier du Papegau l'autre chevalier qui estoit mors, qu'il trouva que le chevalier et le destrier et le haubert et le heaulme et l'escu et l'espee et la lance fut tout une chose, si se merveilla moult dont le chevalier estoit venus[46]».

Cette énigme s'explique un peu plus tard lorsque le maréchal de la Dame aux Cheveux Blonds écorche cette créature et découvre que, bien que possédant la semblance de deux êtres distincts, un chevalier et un cheval, elle ne possède qu'une seule et même peau :

> «Et quant il l'ot fait escourchier, si ne trouva fors *un* cuir, de destrier et du chevalier[47]».

2.1 Peaux juxtaposées et peau-enveloppe.

Voici donc un avatar de centaure, mais un centaure qui serait revêtu d'une sorte de «combinaison intégrale en peau» pour reprendre l'heureuse expression de Patricia Victorin[48].
Comme nous l'avons vu, le centaure «roman» possède deux peaux de nature hétérogène, l'une chevaline, l'autre humaine, reliées par une zone qui joint l'animal à l'humain selon des modalités qui ont occultées. La créature du *Papegau* possède en revanche une peau qui réunit en une unique surface une *semblance* humaine et une *semblance* animale, comme si cette peau était une expansion en surface de la zone intermédiaire de la peau du centaure roman. En ce sens, la peau est le lieu d'une métamorphose (métamorphose du motif du centaure) et d'une anamorphose (anamorphose de la frontière corporelle entre animalité et humanité qui, de ligne, devient surface totale du corps).
La modification de la structure de la peau du centaure nous semble correspondre à une évolution plus générale de la tératologie au XIII^e^ s., dont les critères sont radicalement modifiés comme le montre Ch. Ferlampin-Acher[49]. Jusque vers le XII^e^ s., le principal procédé de création d'êtres monstrueux est l'hybridation de l'homme et de l'animal, ou de l'animal et de l'animal[50]. La peau est à l'image du monstre : hétérogène. Mais la multiplication de ces

---

valeurs attachées au rivage en tant que lieu de transition, voir : E. Baumgartner, «Sur quelques "marines" médiévales», in *L'eau au Moyen Âge. Symboles et usages*, Orléans 1996, 11-22.

[45] Ce «chevalier […] converse en la mer et chascun jour la vient destruire» franchissant la «rive» de la mer. *Le chevalier du papegau*, Halle 1896, 1 et 24. Trad. D. Régnier-Bohler in *La légende arthurienne*, Paris 1989, 1079-162. Signalons, à paraître prochainement, une édition bilingue de ce roman, avec introduction et notes, par P. Victorin et H. Charpentier, sous le titre *Le conte du Papegau*.

[46] *Papegau*, 17-8.

[47] *Papegau*, 24.

[48] P. Victorin, «Le perroquet en cage et le chevalier Arthur dans le *Chevalier du papegau* : le monde, l'autre monde et l'immonde», in *Le monde et l'autre monde*, Orléans 2002, 397-423. Toutefois, nous ne suivons pas jusqu'au bout l'auteur dont l'expression exacte est «combinaison intégrale en peau *de serpent*», 402. Comme nous le verrons, cette peau n'est pas serpentine : elle n'en a que l'apparence.

[49] Cf. Ch. Ferlampin-Acher, «Le monstre dans les romans des XIII^e^ et XIV^e^ siècles», in *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge*, Paris 1993, 69-87.

[50] Cf. J. Wirth, *L'image*, 140-72 et 277-303.

êtres semble avoir abouti à une «sclérose», et le roman du XIII[e] s. renouvelle la tératologie romane[51] : au lieu de procéder par addition de diverses créatures, il efface au contraire la distinction entre celles-ci, tant et si bien que la nature du monstre «gothique» devient indéfinissable.
La peau du monstre perd alors sa dimension humaine mais aussi sa dimension animale. Elle devient le signe d'une radicale altérité, comme en témoigne la texture de la peau dans *Aquilon de Bavière* (f. XIV[e] s.) : le héros, Rainaut, touche la peau d'un monstre, *sperit diabolice*, et la trouve molle comme *stope*, comme étoupe[52]. Cette malléabilité est à l'image de la peau nouvelle du monstre au XIII[e] s. : une *semblance diverse*. La *semblance* du Chevalier de la mer[53] dans le *Papegau* ne fonctionne pas autrement[54]. A cet égard, il est significatif que, comme dans *Aquilon de Bavière*, le héros doive toucher la créature pour en éprouver la nature monstrueuse. Le mode habituel de la perception de la monstruosité est bouleversé : la vue ne suffit plus à identifier les monstres qui ne sont plus des hybrides. Il faut maintenant toucher le monstre pour le reconnaître en tant que monstre. L'authentification se fait peau contre peau.

2.2 *Surface et indistinction*

En effet, le monstre du *Papegau* apparaît au regard *en semblance* de chevalier et de cheval. A la manière du caméléon, sa peau empêche que le monstre soit vu comme monstre… Elle interdit au regard de rien savoir de la nature de l'être qu'elle enveloppe. Tandis que dans le modèle «roman» la peau-frontière était cachée au regard et restait invisible, avec cet avatar de centaure c'est la peau entière qui, tout en se donnant à voir, crée un effet de non-visibilité, comme par hyperbolisation de la peau-frontière du modèle précédent. La nature de cette peau est indéfinissable : lorsque Arthur peut l'observer de plus près, il constate qu'elle est «*ainsi com* le cuyr d'un serpent[55]». Sa nature ne peut être expliquée que par une comparaison, c'est-à-dire par une approximation. La principale qualité de la peau du centaure est donc de brouiller les distinctions.
L'iconographie rend compte de cette évolution de la physionomie du centaure. Ainsi l'on trouve dans un livre d'heures de 1490 un centaure à la peau totalement uniforme, sans solution de continuité : la frontière entre l'homme et l'animal y est gommée (cf. doc. 16). La créature en devient totalement énigmatique et monstrueuse puisque aucune partie de sa peau ne peut clairement être référée à l'homme ou au cheval[56].
Or c'est parce que la peau est représentée comme *surface continue* que la frontière entre humanité et animalité est dissoute. Comme le souligne Michel Pastoureau :

> «L'homme du Moyen Âge paraît éprouver une aversion pour toutes les structures de surface qui, parce qu'elles ne distinguent pas clairement la figure et le fond, troublent la vue du spectateur. L'œil médiéval est particulièrement attentif à la lecture par plans[57]».

---

[51] Les expressions entre guillemets sont de Ch. Ferlampin-Acher, «Le monstre».
[52] Cité par Ch. Ferlampin-Acher, «Le monstre». Voir Raffaele da Verona, *Aquilon de Bavière*, Tübingen 1982, 699.
[53] C'est ainsi que le centaure est nommé par D. Régnier-Bohler, évitant ainsi l'appellation de *Chevalier poisson*, qui ne rend qu'imparfaitement compte de la nature de la créature. Voir : D. Régnier-Bohler, «Arthur en enfances. (Le *Chevalier au Papegau*)», *Pris-ma*, 13-1 (1997), 91-106.
[54] En effet, nous nous séparons sur ce point des analyses de Ch. Ferlampin-Acher selon qui le monstre du *Chevalier au Papegau* relève encore d'une logique de l'hybridation. Or ce monstre n'est ni homme, ni cheval : il est une semblance de ces trois êtres. De même, sa peau ne nous paraît pas «souligner» sa forme mais au contraire la masquer. Cf. Ch. Ferlampin-Acher, «Le monstre» 79, n. 71.
[55] *Papegau*, 17. Notons que de nouveau la texture de la peau aide à identifier la nature du monstre, la peau du serpent se caractérisant par sa texture écaillée.
[56] Précisons que l'invention de ce nouveau type de centaure ne signifie pas que le centaure «roman» disparaisse de l'iconographie, loin s'en faut. Il s'agit là d'une diversification des types de représentation qui rend compte d'une évolution de la pensée tératologique.
[57] M. Pastoureau, *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris 1991, 12-3.

Cette lecture par plans était encore possible avec le centaure roman qui était structuré selon un haut et un bas hétérogènes. Mais avec cette nouvelle espèce de centaure, tout en surface, les catégories de l'humain et de l'animal sont complètement indistinctes.
Ce brouillage de la vue est un trait essentiel de la modification des critères de la monstruosité à partir du XIII[e] s. Les médiévaux semblent d'ailleurs avoir été parfaitement conscients de cette évolution puisque l'art de la miniature utilise intentionnellement certains codes iconographiques pour indiquer que la peau du centaure est devenue une peau de l'indistinction. Ainsi de centaures affublés de vêtements à rayures (doc. 17, 18). En effet, les rayures indiquent, au Moyen Âge, un brouillage des distinctions spatiales entre l'avant et l'arrière. Elles sont des attributs de la confusion, de la folie et du désordre :

> «Toute image, toute surface apparaît [à l'œil médiéval] structurée en épaisseur, c'est-à-dire découpée comme du feuilleté. Elle est faite de superpositions de plans successifs, et, pour bien la lire, il faut ─ contrairement à nos habitudes modernes ─ partir du plan du fond et, passant par tous les plans intermédiaires, terminer par celui de devant. Or, avec les rayures, une telle lecture n'est plus possible. […] Ce sur quoi l'on peut déjà insister, c'est le lien qui au Moyen Âge unit la rayure et l'idée de diversité, de *varietas* . […] Pour la culture médiévale, en effet, ce qui est *varius* exprime toujours quelque chose d'impur, d'agressif, d'immoral ou de trompeur[58]».

Habiller le centaure de vêtements rayés, c'est manifester sa tendance fondamentale à brouiller les distinctions. Le doc. 17 pousse plus loin cette logique du monstrueux en redoublant le système de rayures. Non seulement la tunique, mais aussi la peau est rayée. Or au Moyen Âge une peau rayée, donc indistincte, est une peau qui refuse la taxinomie, qui ne se laisse ni classer ni appréhender :

> «qu'il s'agisse des murs, des sols, des étoffes et des vêtements, des instruments de la vie quotidienne, du pelage des animaux ou du corps humain lui-même, toute surface, qu'elle soit naturelle ou qu'elle soit fabriquée, est toujours support de signes classificatoires[59]».

Ce qui explique que le Chevalier de la mer soit connoté diaboliquement[60] , car l'on sait que le principal travail du diable est de défaire l'œuvre du Créateur[61] qui est séparatrice et taxinomique :

> «Dixit quoque Deus : "fiat firmamentum in medio aquarum et *dividat* aquas ab aquis". Et fecit Deus firmamentum *divisitque* aquas quæ erant sub firmamento ab his quæ erant super firmamentum et factum est ita[62]».

C'est également Dieu qui a institué une distinction parmi les êtres vivants et a séparé les hommes de l'animal :

> «Creavitque Deus *cete grandia* et omnem animam viventem atque motabilem. […] Dixit quoque Deus : "Producat terra animam viventem in genere suo, *iumenta* et reptilia et bestias terræ, secundum species suas". […] Et ait : "faciamus *hominem* ad imaginem et similitudinem nostram […]"[63]».

Le texte biblique précise que les monstres marins (*cete grandia*), les quadrupèdes (*iumenta*) et l'homme (*hominem*) sont créés séparément. Or ce sont ces trois créatures que la peau du Chevalier de la mer réunit à sa surface, incarnant ainsi l'indistinction diabolique.
De même, la description de dépouille détaille toutes les pièces d'armement ─ heaume, haubert, écu, épée, lance ─ autant d'objets distincts et autonomes qui en réalité sont une seule

[58] M. Pastoureau, *L'étoffe*, 13 et 43.
[59] M. Pastoureau, *L'étoffe*, 37.
[60] Revenant sur les lieux du combat, Arthur et la Dame y entendent d'horribles cris : «Si se merveillent moult que ce puet estre. Et telz y a qui dïent que c'est la génération du Poisson Chevalier, et les autres dïent que ce sont *dyables* qui usent leurs vertus», *Papegau*, 24.
[61] Rappelons que le substantif *diable* dérive du verbe grec διαβάλλειν : *désunir*, *séparer*, *apporter la discorde*.
[62] *Gen.*, 1, 6-7, texte de la *Vulgate*.
[63] *Gen.*, 1, 21-26.

et une même entité organique : la peau. Les vêtements et l'équipement de ce que l'on pensait être un chevalier sont une peau nue. C'est pourquoi l'écu du Chevalier de la mer s'est mis à saigner au premier coup qu'Arthur lui a porté :

> «Et quant il le feroit en l'escu, il en veoit yssir le sanc vermeil et chaud, et de ce se mervailla moult le chevalier du papegau ; car il ne luy était mie advis que son espee touchast ne fut ne fer[64]».

Il en va de même de son équipement entier : la peau du centaure dissout les catégories fondamentales que sont le nu et le vêtu et les fusionne de façon monstrueuse. Ce qui semble relever du vêtu relève en réalité du nu, et ce même nu ne peut être perçu qu'à l'image du vêtu.

2.3 Fendre, écorcher, articuler (taxidermie et taxinomie).

Or «le vêtement apparaît comme le signe stratifié de l'enveloppe sociale[65]». Si au Moyen Âge le vêtement permet de classer socialement, de distinguer et de se distinguer, c'est en particulier grâce à ses bords, à sa stratification en enveloppe, comme le démontre O. Blanc à partir de l'iconographie des XIV^{e} et XV^{e} s.[66] : la bordure ornée du vêtement «rehausse la gloire du personnage représenté» et «renforce davantage la discontinuité de la surface vestimentaire, le corps apparaissant comme une véritable mosaïque enchâssée par des bordures omniprésentes qui jouent le même rôle de cloisonnement que les joints noirs du vitrail». De façon décisive, O. Blanc conclut que :

> «Le véritable danger aux yeux d'une société qui pense toujours le vêtement comme limite […] est bien l'inexistence du bord en tant que clôture visible et affirmation de la pièce[67]».

Bordure et stratification sont les deux caractères structuraux du vêtement qui assurent sa fonction classificatoire[68]. Or la peau du Chevalier de la mer, en même temps qu'elle brouille la distinction entre nu et vêtu, présente des caractéristiques structurales inverses au vêtement : elle n'est pas stratifiée et ne possède pas de bordure. D'où l'effroi émerveillé d'Arthur face à l'inquiétante continuité enveloppante de cette peau.
Toutefois, en blessant l'«écu» de son adversaire, Arthur ouvre une plaie sanglante[69]. Selon une formule tirée de la *Chirurgie* d'Henri de Mondeville (1306-1312), «la plaie […] est toute solution de continuité[70]» : la *semblance* du Chevalier de la mer est battue en brèche par la blessure, et avec la discontinuité apparaissent les premiers indices de sa nature monstrueuse. La continuité de la peau est ensuite définitivement rompue quand la Dame aux Cheveux Blonds ordonne que l'on écorche la bête afin d'exhiber sa dépouille :

> «Et lors commanda la dame a leur mareschal que il le face *escourchier* et porter le cuir en l'Amoureuse Cité et luy face mectre en tel lieu et porter, ou il soit tousjours veu pour merveille, et il si fist quant la dame l'ot commandé[71]».

---

[64] *Papegau*, 16.
[65] D. Régnier-Bohler, «Exploration d'une littérature», *Histoire de la vie privée. De l'Europe féodale à la Renaissance*, Paris 1985, 2^{e} éd. 1999, 370.
[66] O. Blanc, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris 1997. Cf. notamment le chapitre «Bords, fentes et superpositions», 155-89.
[67] O. Blanc, *Parades*, 156 et 160-1.
[68] M.-Ch. Pouchelle montre que dans l'opposition entre peau-cuir et vêtement, ce dernier assure une «mise en ordre du monde». Cf. «Des peaux de bêtes et des fourrures. Histoire médiévale d'une fascination», in *Le temps de la réflexion*, 2 (1981), 403-38.
[69] Le détail renforce l'idée que cette peau efface les catégories les plus fondamentales du monde naturel puisque ce qui semble être un objet inanimé (le bouclier) possède les qualités d'un être vivant (le saignement).
[70] Henri de Mondeville, *Chirurgie*, Paris 1893, 216.
[71] *Papegau*, 24. Notons qu'une telle exhibition de la dépouille de l'ennemi est rapportée au XIV^{e} s. par Ibn Battuta dans sa *Rihla :* «il l'égorgea, l'écorcha, remplit sa peau de paille et l'accrocha au rempart de la ville de Mutra où je l'ai vu », in *Voyageurs arabes*, Paris 1995, 953.

Précisons que l'écorchage, au Moyen Âge, fait appel à des techniques de vénerie tout à fait codifiées. Il nécessite que l'on taille, fende et troue la peau selon un ordre particulier comme nous le lisons dans *Le Livre de la chasse* de Gaston Phébus :

> «Et quand le cerf sera pris, le valet et tous les autres de la vénerie doivent corner la prise comme j'ai dit devant, et on doit *écorcher* et dépecer la bête de la manière suivante : d'abord, quand le cerf est pris et qu'on veut l'écorcher, on doit lui mettre la tête contre terre et tourner tout le corps sur la tête, les quatre pieds et le ventre en l'air […] puis il doit *fendre* le cerf tout au long sur le ventre, depuis la gueule jusqu'au cul, […] puis prendre le cerf par le pied droit de devant et *inciser* la jambe en rond sous la jointure du pied, et *pourfendre* avec la pointe du couteau par-dessus la jambe tout au long, depuis son *incision* jusqu'à la hampe ou poitrine, en rejoignant l'*incision* qu'il a faite au long du ventre et de la hampe[72]».

Le maréchal de la Dame aux Cheveux Blonds s'exécute donc :

> «Et quant il l'ot fait escourchier, si ne trouva *fors un cuir*, de destrier et du chevalier. Et ce ne fu pas merveille, car c'estoit *toute une chose*[73]».

C'est à ce moment que lecteur et personnages comprennent l'horrible unité du Chevalier de la mer qui n'est clairement ni humain, ni animal, mais incarne une nouvelle et radicale monstruosité. Rompre la continuité de la peau, c'est rétablir des catégories et une distinction entre animalité et humanité d'une part, et monstruosité d'autre part[74].
C'est en ce sens qu'il faut interpréter l'exposition publique du trophée arthurien qu'est la peau écorchée du centaure[75] : vivant, le monstre offrait au regard une peau à la *semblance diverse* qui brouillait les catégories de l'être et du paraître, du normal et du monstrueux. Mais une fois le centaure tué, sa dépouille apparaît d'une seule pièce au regard. Elle devient une *monstrance* (manifestation) de la nature réelle du centaure. Écorcher la peau de la bête et la transformer en cuir, c'est réintroduire dans le monde une distinction entre normalité et monstruosité[76], c'est classer, ordonner et redonner du sens.
A juste titre, D. Régnier-Bohler qualifie le *Papegau* de «dramaturgie de l'occultation et de la révélation[77]» : l'écorchage consiste dans ce roman en une opération sémantique et taxidermique qui transforme la *semblance* en *monstrance* et en *senefiance*[78]. En ce sens, l'acte taxidermique est un acte taxinomique puisqu'il transforme la surface dangereusement continue de la peau en surface discontinue. Il crée un bord dont on a vu à quel point il est, au Moyen Âge, un constituant essentiel de l'acte classificateur (délimiter, c'est définir). Lacérer, fendre, couper, inciser sont autant d'actions qui ont la peau pour support et permettent d'articuler du sens. D'une certaine manière, le sens ne peut être articulé que s'il existe un bord.
Cette idée qu'il n'y a du sens que parce qu'il y a une articulation, le Moyen Âge la formule à propos du langage humain. Le *Liber de monstris, belluis et serpentibus* dit en effet à propos du centaure :

---

[72] Gaston Phébus, *Le Livre de la chasse*, Paris 1986, 108-10.
[73] *Papegau*, 24.
[74] Faisons remarquer que la figure du centaure et celle de l'écorchage sont étroitement liées à la fois dans l'imaginaire et dans les pratiques médiévales comme l'attestent les représentations calendaires de la fin du Moyen Âge : dans les calendriers, en novembre, mois du sagittaire, le centaure est très souvent représenté à côté d'une scène où un paysan tue le cochon à l'aide d'un couteau qui incise la peau du cou de la bête (doc. 19).
[75] Cf. note 72.
[76] Le cuir est substantiellement ce qui sépare : ce mot se rattache à une racine indo-européenne **(s)kher* signifiant *couper*, *séparer*, *partager*.
[77] D. Régnier-Bohler, «Arthur», 99.
[78] Pour une étude de ces notions médiévales, voir M. Séguy, *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, Paris 2001, *passim*. L'auteur précise que parfois «un lien d'étroite synonymie [peut se nouer] entre la *senefiance* et la *demoustrance*», 134.

> «Epocentauri […] possunt incipere loqui. Sed insueta labia humane locutioni nullam vocem in verba distinguunt[79]».

Il est intéressant de noter que, d'après ce texte, ce sont les lèvres, ouvertures du corps ourlées de peau, qui sont chargées d'accomplir l'articulation de la voix et du sens dans le langage : de nouveau, dans la pensée médiévale, c'est la bordure de la peau qui rend possible la production de sens et la distinction (*distinguunt*) des unités de sens.
Cette analogie entre peau et lèvre, bordure et articulation, nous paraît d'autant plus justifiée que dans sa *Chirurgie*, Henri de Mondeville, à propos du traitement des plaies (c'est-à-dire des bordures de la peau), indique que «pour cicatriser les bords de la plaie doivent former des *lèvres* égales[80]». Et un peu plus loin : «Le troisième procédé [de suture des *plaies*] est celui suivant lequel les *pelletiers* cousent les peaux[81]». Si l'on reprend les notions développées par G. Bollens, dans la lignée de M-Ch. Pouchelle[82], à propos de la représentation du corps dans les littératures antique et médiévale, l'on pourrait dire que le texte du *Chevalier au Papegau* transforme la peau enveloppe du monstre en la faisant passer à une « logique du corps articulaire[83]».
Notre parcours nous a donc amené, à partir d'une première réflexion d'ordre historique sur le centaure, à des considérations plus anthropologiques sur les représentations de la peau dans la pensée et la fiction médiévales, et notamment sur la façon dont le corps permet de penser des valeurs ou des catégories telles qu'ordre et désordre, humanité et animalité, voire de mettre en scène la production du sens dans un univers menacé de chaos. Nous voudrions enfin, par une analyse plus strictement littéraire, montrer comment un roman tel que le *Papegau* fait du motif de la peau le signe emblématique d'une écriture qui va à contre-courant de l'évolution romanesque, et démontrer ainsi qu'il existe un rapport complexe entre peau, sens et formes esthétiques.

3 PEAU ET ESTHETIQUE DU ROMAN DANS LE CHEVALIER AU PAPEGAU.

Alors que le Chevalier de la mer s'insère parfaitement dans l'évolution esthétique de la tératologie médiévale, il est dans le *Papegau* le seul cas de monstre «gothique». A la façon d'un contre-modèle ou d'un repoussoir, il apparaît au tout début des aventures, comme pour être aussitôt révoqué, tandis que, paradoxalement, les autres créatures merveilleuses du roman emblématisent, à divers titres et toujours par le traitement du motif de la peau, la distinction entre humanité, animalité et monstruosité.

3.1 *La parande, le bouclier du géant et les oripeaux d'Arthur*

[79] *Liber de monstris, belluis et serpentibus*, in *Les fables de Phèdre*, Paris 1893, 153 : «Les hippocentaures sont capables de balbutier. Mais leurs lèvres, peu habituées qu'elles sont aux paroles humaines, n'articulent aucun sens dans les mots». Au XIII[e] s., Thomas de Cantimpré reprend ce texte dans son *Liber de natura rerum*, Berlin 1973, 154-5, Livre IV, «De quadrupedibus», LXXXII : «*De onocentauro*. […] quasi incipiunt loqui, dum vocem promunt, sed insueta labra vocem humanam formare non possunt» : «De l'onocentaure : […] ils sont comme à l'enfance du langage. Ils tirent des sons de leur bouche, mais leurs lèvres, peu habituées, ne peuvent former de son humain».
[80] Henri de Mondeville, *Chirurgie*, 263 s. Le terme de *lèvres* est encore utilisé aujourd'hui pour désigner «les bords saillants d'une plaie» (Le Petit Robert).
[81] *Ibidem*, 266.
[82] Cf. M.-Ch. Pouchelle, *Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen Âge : savoir et imaginaire du corps chez Henri de Mondeville, chirurgien de Philippe le Bel*, Paris 1983, notamment le § «Prison et forteresse».
[83] Cf. G. Bollens, *La logique du corps articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes 2000.

Il en va ainsi d'autres monstres, dont cette sorte de parande ou de lucrote[84] qui renoue avec les hybridations animales coutumières du XII^e^ s. :

> «Si ont la trouvé une moult belle beste qui estoit aussi bien grande comme ung toriaux, et avoit le col soutil ainsi comme ung dragon, et avoit le chief petit et fait ainsi comme ung serf, et avoit deux cornes en la teste plus blanches que nege a barres de fin or, et sa pelleure estoit plus vermeille que nulle graine[85]».

Cette description méliorative qualifie la créature de « belle beste ». Son pelage est vermeil, manifestant nettement le monstrueux, à l'inverse de la peau indistincte du centaure. La peau se donne pour ce qu'elle est, être et paraître coïncident. Le motif structural des rayures est quant à lui valorisé par la noblesse du matériau qui le constitue (l'or), et les cornes luminescentes, en éclairant le chemin d'Arthur dans la nuit, associent de façon exceptionnelle le rayé à la visibilité : au lieu de brouiller la vue, elles permettent au héros de voir, de distinguer dans la nuit.

Un autre monstre témoigne de cette remise en ordre des valeurs de la peau : le géant dont l'«escu de poisson de mer[86]» évoque discrètement le Chevalier de la mer, n'était que la peau est ici clairement animale et sauvage[87]. Objectivée sous la forme d'un bouclier qu'elle recouvre et qu'elle borde, en aucun cas elle ne saurait tromper le regard ou sidérer à la manière de l'égide d'Athéna qui porte le visage pétrifiant la Gorgone-méduse aux cheveux de serpents. La peau animale est l'indice certain de la monstruosité du géant, par opposition à Arthur qui incarne l'humanité de toute chevalerie et dont la victoire signe sa «fonction civilisatrice[88]». Avant de mourir, le géant offre d'ailleurs son haubert à Arthur :

> «Et pour ce vous pry je que vous preignés le haubert que j'ay en mon dos. Car sachés que c'est le meilleur que oncques mais veissiés, car pour cop que on luy sache donner ne de lance ne d'espee, il ne pouroit enpirer vaillant un seul denier […] il m'estoit trop cours, et si vous sera il encores, je croy, assés loing a planté[89]».

Ce haubert, trop court pour le géant, s'ajuste parfaitement à Arthur. Indestructible et nécessairement garni de bordures, il est une variante humanisée et chevaleresque de la peau, étant entendu qu'au Moyen Âge l'analogie entre vêtement et peau est une donnée essentielle de la culture chrétienne[90]. D'ailleurs, au cours de son voyage, Arthur gagne des trophées et

---

[84] P. Victorin, «Le perroquet», 401-2. Parande et lucrote appartiennent à la catégorie des monstres hybrides composés de différentes parties animales.

[85] *Papegau*, 64.

[86] Ce motif se retrouve dans *La Mort Aymeri*, vv. 3164-73 : Guibelin, compagnon d'Aymeri, s'arme : «a son col pent une targe roëe,/onques ne fu polie ne soudee,/ne cuirie ne fu ne painturee,/ainz fu par tout de coulor desguisee/si faitement com el fu premiers nee ;/ce fu l'eschaille d'une ançoine barbee,/d'un fier poisson de haute met betee/qui plus tost nöe par ces ondes mellees/que faux gruier ne vole a recelee ;/mas tant est dure et chaucie et serree,/ne doute cop de lance ne d'espee». Le bouclier à peau de serpent en constitue une variante chez Gerbert de Montreuil (*Le Roman de la Violette*, Paris 1928, v. 4858) : le Géant Brudaligan «armés estoit d'un cuir molt chier/qui fut de le piel d'un serpent».

[87] Le cuir traditionnellement utilisé au Moyen Âge pour recouvrir les *escus*, *targes*, *broquels* et autres *adorgnes*, est un cuir d'animaux domestiques : Cl. Gaier, dans *L'industrie et le commerce des armes dans les anciennes principautés belges du XIII^e^ à la fin du XV^e^ siècle*, Genève 1973, cite un document d'archive de 1334-1335 qui mentionne le «quir de vake (…) a mettre aux targes des gens d'armes», n. 181.

[88] D. Régnier-Bohler, «Arthur», 94 et P. Victorin «Le perroquet», 411.

[89] *Papegau*, 49.

[90] Voir par exemple *Job* 10, 11 : «Pelle et carnibus vestisti me» et dans les écrits apocryphes l'*Ascension d'Isaïe :* «Et là je vis Hénoch et tous ceux qui sont avec lui, qui sont dépouillés du vêtement de chair, et je les vis dans leurs vêtements d'en haut», in *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris 1997, 534. Le thème de la tunique de peau comme signe de la nature pécheresse du fidèle nourrit la pensée exégétique des Pères chrétiens, à commencer par celle de d'Origène : *Homélies sur le Lévitique*, VI-2, et *Contre Celse*, IV-40. Ce thème est repris par Augustin dans *De Genesi contra manicheos* II, 21, 32, *De Genesi ad litteram liber imperfectus* IV, 37, *Confessiones* XIII, 15, 16, mais aussi dans son commentaire de l'épisode de Jonas et la baleine : *Epistola CII. Sex quæstiones contra paganos expositæ*, «Quæstio six », in *PL*, vol. XXXIII, col. 382-383. C'est cette même

enrichit son armement qui apparaît comme une «totalité détaillée[91]», stratifiée et structurée, à l'inverse de la peau du centaure, homogène et continue. Et encore passons-nous sur la multiplication des manteaux de soie et de brocart offerts au chevalier Arthur… Ceux-ci marquent en effet l'hospitalité de façon ritualisée et miment une peau socialisée, intégrée à la civilisation courtoise[92], antithèse absolue du Chevalier de la mer qui incarne «un archaïsme visible et terrifiant, […] une forme de chevalerie primitive, prisonnière de sa fonction, à l'image de la créature engoncée dans son armure et [dans] son corps[93]».

3.2 *L'œil et la bouche du perroquet*

La figure centrale du perroquet s'oppose elle aussi à celle du centaure. Nous relevons trois traits pertinents de cette opposition : l'ouverture, le langage et la mobilité.
Le Chevalier de la mer est une créature close, repliée sur elle-même, enveloppée dans une peau imperméable, «noire», «enfumée». Tant et si bien que son cadavre ne paraît pas articulé lorsque Arthur s'en approche : «il le trouva seant sur le cheval ainsi com il faisoit quant il estoit vif[94]». Le perroquet, en revanche, animal aérien, accompagne Arthur dans une cage dont les escarboucles projettent une vive lumière, et qui, la nuit, est recouverte d'un drap de brocart, signifiant par là combien l'animal chantant est intégré à l'univers courtois[95]. Cette cage est un lieu à la fois clos et ouvert, un lieu de la perméabilité d'où s'échappent les paroles sarcastiques et les chants délicieux du papegau, être doué de raison et ouvert à la dimension articulée du langage, tandis que le Chevalier de la mer est un personnage de l'inarticulé, venu des profondeurs silencieuses de la mer. De plus, le perroquet est servi par un nain qui, soir et matin, sur l'ordre du volatile, déploie et replie le brocart de soie sur sa cage :

> «"Oste la couverte de ma cage si que je puisse veoir mon chevalier et celuy qui a luy se combat". Et le nains feist son commandement[96]».

Cette peau socialisée, comme nous l'avons appelée plus haut à propos des manteaux de soie d'Arthur, fonctionne comme une paupière, peau mobile et articulée s'il en est, qui à loisir s'ouvre ou se ferme au monde. Autrement dit, le papegau cumule symboliquement les fonctions proprement humaines que sont le langage et la curiosité du regard, que seule rend possible une articulation de la peau : le cillement des paupières ou le contact des lèvres.

3.3 *Les mamelles de la licorne : de nature à norreture*

Enfin, le chevalier Arthur échoue sur une île où il rencontre un nain. Celui-ci, arrivé en ce lieu accompagné de sa femme enceinte, n'a pu repartir avec le navire qui faisait escale dans l'île à cause d'une tempête. Sa femme, morte en couches, a donné naissance à un enfant qui a été allaité par une licorne aux mamelles prodigieuses :

> «Si estoit une beste a merveilles grant, aussi grande comme ung grant cheval, et avoit une corne enmy le front aussi tranchant comme nul rasoir dou monde. Et si avoit grans mamelles .xiiij. dont la maindre estoit aussi grant comme la mamelle d'une vasche [La licorne apitoyée par le nouveau-né se couche alors devant lui et] fist tant par son engin que

---

image de la peau-vêtement du pécheur que Michel-Ange utilise dans sa Résurrection de la chapelle Sixtine (1537-1541).
[91] D. Régnier-Bohler, D., «Exploration», 369.
[92] Cf. *Papegau*, *passim* et P. Victorin , «Le perroquet», 407-8.
[93] P. Victorin, «Le perroquet», 415.
[94] *Papegau*, 17.
[95] *Papegau*, 13.
[96] *Papegau*, 48.

> l'enfant ot sa mamelle en sa bouche. Et quant l'enfant senti la molece de la mamelle, ainsi comme nature luy enseigna si alaita fort et bien[97]».

Le lait de cette licorne prodigue et hyperbolique ne pouvait que produire un être lui aussi prodigue et hyperbolique. C'est ainsi que le fils du nain est devenu un géant.
La licorne inverse également la figure du Chevalier de la mer : l'analogie avec une figure maternelle humaine l'oppose en tous points avec le monstre mortifère et destructeur sorti des eaux. La licorne maternante est un centaure inversé, un cheval-femme et non un homme-cheval[98]. La peau de ses mamelles est naturellement trouée et communique avec l'intériorité corporelle : elle dispense un lait qui, ingéré par l'enfant, lui sauve la vie, alors que des plaies du centaure sourd une hémorragie mortelle. De plus, sang et lait s'opposent d'un point de vue anthropologique : dans la physiologie médiévale, le lait a une origine sanguine, il est le produit de la coction dans le corps des menstrues de la femme. Sang et lait s'opposent donc comme le cru au cuit[99], et la peau du centaure et celle de la licorne s'opposent comme nature à *norreture*.
C'est en ce sens qu'il faut comprendre la déconstruction minutieuse et progressive de la figure du centaure qui ouvre le roman. Sa peau, trop unitaire, homogène et continue, incarne des valeurs inconciliables avec la topique du chevalier héros civilisateur à laquelle se conforme Arthur qui dans ce roman :

> «détruit […] le monstre terrifiant la cité, et rassemble ceux qui se sont égarés dans l'espace désert d'une île pour les ramener au cœur même de la sociabilité : l'Univers de la Table Ronde[100]».

En quelque sorte, l'invention d'un monstre inouï dont la morphologie et la peau mettraient en danger l'ordre de la société arthurienne correspond à la nécessité de mettre en scène un retour vers d'ancestrales valeurs. Le monstre nouveau du XIV^{e} s. est convoqué par la fiction pour être mis à mort, dépecé et remplacé par la troupe quelque peu vieillotte mais rassurante que composent Arthur, son perroquet, la parande, le nain, le géant et la licorne qui se retrouvent tous réunis à la cour à la fin du roman.

Conclusion. Peau et écriture du roman : unité et parataxe.

Le roman médiéval investit donc la peau d'une dense charge sémantique : elle y est ce qui exprime le mieux l'insertion du vivant dans l'univers romanesque. Il va de soi, et la chose est bien connue, que la peau est à la frontière entre soi et le monde. Mais il est remarquable de constater à quel point le champ littéraire exploite la faculté de la peau à traduire en surface les profondeurs de l'être. La peau, en effet, contient, enveloppe, transpire, exsude et exprime. Elle est surface sensible du roman, véritable sismographe de ses respirations, de ses convulsions esthétiques.
C'est ainsi que le *Chevalier au Papegau* dessine des équivalences quasi-parfaites entre son esthétique et les différentes occurrences de la peau dans le roman : à l'image de sa peau, le Chevalier de la mer synthétise un long passé littéraire[101] et relève à la fois du centaure et des

---

[97] *Papegau*, 83.
[98] Sur la licorne dans l'imaginaire médiéval, voir A. Planche, «La double licorne ou le chasseur chassé», *Marche romane*, 30 (1980), 237-46.
[99] Cf. M.-Ch. Pouchelle, «Le sang et ses pouvoirs au Moyen Âge», in *Affaires de sang*, Paris 1988, 17-41 et J.-P. Perrot, «Du sang au lait : l'imaginaire du sang et ses logiques dans les passions de martyrs», in *Le sang au Moyen Âge*, Montpellier 1999, 461-70. Notons aussi que le centaure, antique ou médiéval, se nourrit de chair crue. Cf. G. Dumézil, *Le problème*, 153-94, cap. IV, et E. Lawrence Atwood, «The centaur». Pour un exemple tiré de la littérature médiévale, voir *La Mort Aymeri*, laisses 85 et 98.
[100] D. Régnier-Bohler, «Arthur» 101.
[101] Cf. les précisions de Ch. Ferlampin-Acher, *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIIIe-XIVe siècles)*, Paris 2002, 299-304.

poissons-chevaliers du *Perceforest* (XIV^e^ s.), roman dans lequel Béthidès, échoué sur une île, doit combattre d'étranges poissons :

> «Ilz estoient larges et membrus par les poitrines et avoient, au dessus, leurs testes en guise de heaumes. Et au-dessus du comble de leurs testes, ilz avoient chascun une longue pointe, longue de une brasse et demie, en maniere d'espee. Et sus le dos, ilz avoient comme ung escu qui toute l'eschine leur couvroit depuis la teste jusques a la queue, et estoit ce a maniere de poisson[102]».

Ces animaux à la peau en forme de pièces d'armes ont été une des sources de l'élaboration du Chevalier de la mer[103]. De même des *Otia imperialia* de Gervais de Tilbury, dans la lignée de Pline l'Ancien selon qui la mer est un miroir du monde où se trouvent des êtres à l'imitation de ceux de la surface[104]. Gervais raconte ainsi que, lors d'une tempête en Méditerranée, des marins ont vu surgir des eaux un chevalier :

> «Nautis jam de vita desperantibus, ecce quidam ad formam equitis equo super mari advehitur[105]».

Après 1250, *Huon de Bordeaux* met en scène Malabron, un luiton qui sort de la mer sous la forme d'une « beste » :

> «Si a son cief devers destre torné ;/voir une beste venir devers la mer/que plus tost noe que saumons ens la mer./En guise estoit d'un luiton figurés ;/devant Huon se jete enmi le pré/et puis s'escoust, le pel a sus geté./Li plus biaux hom est iluec demorés/que on peüst veoir ne esgarder[106]».

Malabron, enchanté par le nain Aubéron, a été condamné à vivre trente années dans cette peau de bête marine[107]. Tous ces traits (chevalier marin, peau intégrale, pièces d'armes intégrées à la peau) sont synthétisés par le Chevalier de la mer dont la peau intertextuelle contient tous ces monstres littéraires…

Face à cette prolifération du monstrueux, la peau de la parande se contente d'une classique juxtaposition d'animaux bien réels. Le *Chevalier au Papegau* ne fonctionne pas autrement : par juxtaposition de séquences si connues qu'elles en sont topiques :

---

[102] *Perceforest*, vol. III-2, Genève 1991, 274.

[103] Sur ces créatures, cf. Ch. Ferlampin-Acher, «Aux frontières du merveilleux et du fantastique dans *Perceforest*», *Revue des langues romanes*, 101-2 (1997), 81-111. Le peuple des poissons mis en scène par *Perceforest* semble lui-même hérité de l'épisode du *Roman d'Alexandre* où le héros macédonien explore les fonds marins et invente le tournoi en regardant des poissons se battre entre eux (Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, Paris 1994, 319-23, branche III, laisses 21-25). Cet épisode est hérité d'une tradition fort ancienne (Pseudo-Callisthène, *Historia de preliis*, Æthicus Ister, etc.) dont rend compte C. Gaullier-Bougassas : «La réécriture inventive d'une même séquence : quelques versions du voyage d'Alexandre sous les mers», *Bien dire et bien aprandre*, 14 (1996), 7-19. Cf. du même auteur : «Alexandre le Grand et la conquête de l'Ouest dans les *Romans d'Alexandre* du XII^e^ siècle, leurs mises en prose au XV^e^ siècle et le *Perceforest*», *Romania*, 118 (2000), 81-104 et 394-430.

[104] Voir Pline l'Ancien, *Histoire naturelle IX*, Paris 1955, cap. 2 où Pline parle de la «volgi opinio, quicquid nascatur in parte naturæ ulla, et in mari esse præterque multa quæ nusquam alibi. Rerum quidem, non solum animalium, simulacra inesse licet intellegere intuentibus uvam, gladium, serras, cucumin vero et colore et odore similem, quo minus miremur equorum capita in tam parvus eminere cocleis» : «l'opinion commune selon laquelle tout ce qui naît quelque part dans la nature se trouve aussi dans la mer, sans compter de nombreuses autres choses qui ne se trouvent nulle part ailleurs. On peut également s'apercevoir qu'il y a dans la mer des êtres à l'imitation non seulement des choses animales, mais aussi des choses inanimées, en considérant le raisin, l'espadon, les scies, ainsi que le concombre, ressemblant par la couleur et par l'odeur. C'est pourquoi l'on s'étonne moins de voir des têtes de chevaux surmonter de si petites limaces».

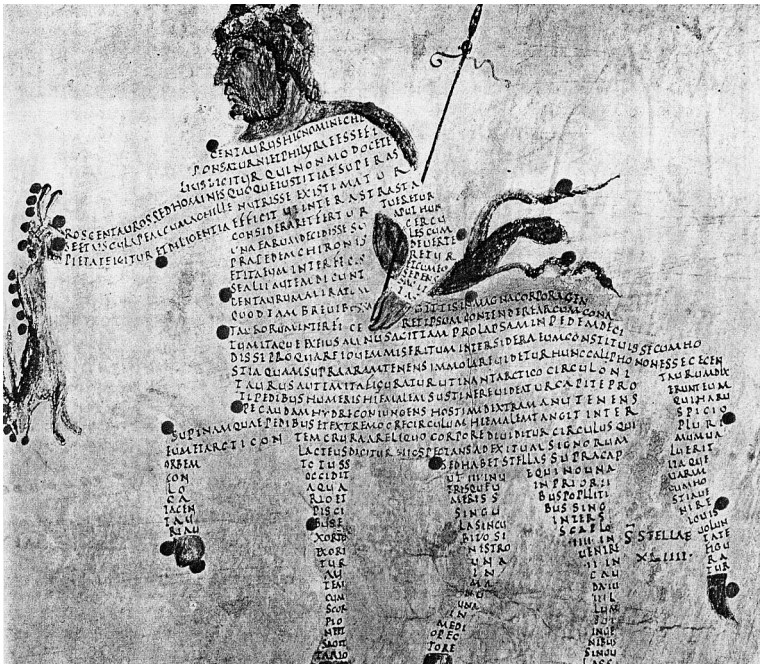
[105] Gervais de Tilbury, *Otia imperialia*, Hannover 1856, 30, «Les marins avaient déjà perdu tout espoir de rester en vie, lorsque arriva à cheval, marchant sur la mer, une créature qui avait l'apparence d'un chevalier».

[106] *Huon de Bordeaux*, Paris 1960, 248, laisse 44, vv. 5350-357.

[107] La liste n'est évidemment pas close, et nous ne parlons pas, par exemple, du chevalier du lai de *Tydorel* qui s'enfonce à cheval dans un lac (*Lais féeriques des XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Paris 1992, 150-79), ni du chevalier noir sorti des eaux troubles d'un marais dans la *Queste del Saint Graal*, Paris 1984, 146).

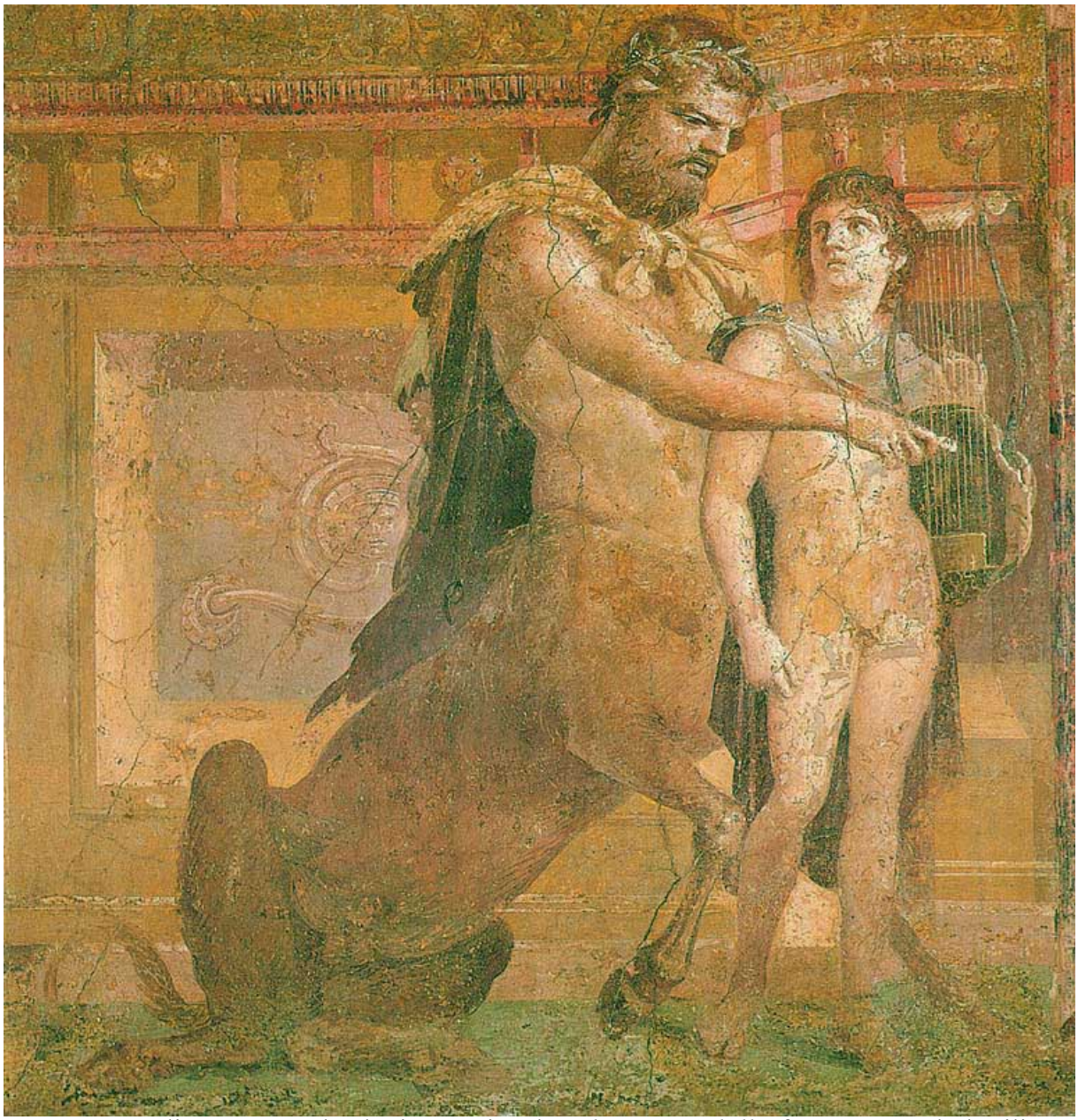
> «Le récit […] s'attache à une chaîne de motifs qui semblent n'être que des vignettes. […] un temps pour le cœur, un temps pour le l'épée, un temps pour la robinsonnade, chambre d'amour, champ du tournoi, forêt et lande, demeures périlleuses, terre inconnue, autant de segments dont le suspense ne s'élabore qu'au sein de la grande parenthèse que la tradition octroie à Arthur[108]».

Arthur passe d'une aventure à une autre «selon une poétique du discontinu et de la parataxe[109]». Alors qu'au XIII^e^ s. le roman en prose se tourne résolument vers une écriture à la temporalité complexe, usant à l'extrême de la technique de l'entrelacement, le *Chevalier au Papegau* manifeste comme une nostalgie des «origines» du roman arthurien et une horreur pour la pure continuité, conformément à la «pensée médiévale» qui est fondamentalement une pensée du discontinu[110]. Il n'est besoin que de constater à cet égard à quel point le regard d'un lecteur de manuscrit est dirigé sur la page de vélin, organisée en colonnes, composée de lignes ajustées, hiérarchisée par des lettrines, architecturée par des miniatures[111]. A l'instar du cuir du manuscrit, le récit doit comporter de tels découpages, de telles découpes, et la langue médiévale elle-même en rend compte, qui, pour dire *récit*, utilise le terme métonymique de «cuyr[112]». Aujourd'hui encore l'expression tardive « peau parcheminée » illustre ces affinités entre livre et peau[113]. Au Moyen Âge, le *cuyr* est inextricablement matériau du livre et support de texte, motif fictionnel et signe littéraire, au point que *cuyr* et texte parfois se confondent, comme en témoigne ce centaure des *Aratea* :



Doc. 20 : London, British museum, *Aratea*, Harley 647, fol. 12, copie carolingienne d'un original du IV^e^ s.

[108] D. Régnier-Bohler, «Arthur», 96-7.
[109] P. Victorin, «Le perroquet», 401.
[110] Cf. P. Zumthor *La mesure du monde*, Paris 1993, 51 : «Le lieu est, lui, lourd d'un sens positif, stable et riche : discontinu, il fait événement dans l'étendue». On se reportera également aux analyses de H. Martin, *Mentalités médiévales, XIe-XVe siècle*, Paris 1998 et de J. Le Goff, «Centre/périphérie», in *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris 1999, 149-65.
[111] Cf. H.-J. Martin, J. Vezin, Jean, *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris 1990.
[112] Cf. J.-N. Lalande, «La peau et les mots», *Prospective et santé*, 27 (1983), 45-51.
[113] L'expression est attestée en 1838.



Doc. 1 : Napoli, Museo Archeologico Nazionale, *Chiron et Achille*, fresque, pseudo-basilique d'Herculanum, I^er^ siècle avant J.C.



Doc. 2 : Leiden, Rijksuniversiteit Bibliotheek, «Sagittaire», Germanicus, *Aratea*, ms. Voss. lat. Q. 79, fol. 52v, 2nd quart du IXe siècle, *in Astrologia. Arte e cultura in età rinascimentale*, Modena 1996, 17.



Doc. 3 : Lyon, Bibliothèque Municipale, Maître François, «Sagittaire», *Livre d'heures de Jacques de Langeac*, ms. 5154, fol. 7r, vers1465.



Doc. 4 : Paris, Bibliothèque Nationale, «Mort et Lapithes attaquant un centaure et une femme sauvage», *Heures de Charles d'Angoulême*, ms. lat. 1173, fol. 41v, avant 1496, *in* Ch. D. Cuttler, «Exotics in post-medieval european art : giraffes and centaurs », *in Artibus et Historiæ* 23 (1991), 175.



Doc. 5 : Firenze, Uffizi, Sandro Botticelli, *Pallas et le centaure*, détrempe huile et toile, 1482.



Doc. 6 : Venezia, Basilica di san Marco, «Sagittaire», voussure du portail majeur, vers 1240, *in* G. Tiegler, *Il portale maggiore di san Marco a Venezia. Aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venezia 1995, 547.



Doc. 7 : Regensburg, Kirche sankt Emmeram, «Centaure», chœur, archivolte, XI^{e} siècle, *in* W. von Blankenburg, *Heilige und dämonische Tiere. Die Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter*, Köln 1975, 40.



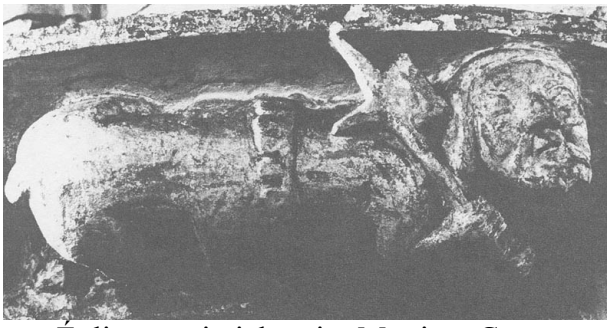
Doc. 8 : Zürich, Großmünster, «Centaures», chœur, paroi sud, chapiteau, entre 1180 et 1210, *in* W. von Blankenburg, *Heilige und dämonische Tiere*, 39.



Doc. 9 : Paris, Bibliothèque Nationale, Robinet Testard, «Saint Antoine et le centaure», *Les Merveilles du monde ou les Secrets de l'Histoire naturelle*, ms. fr. 22971, fol. 16v, vers 1480.



Doc. 10 : Paris, Bibliothèque Nationale, «Bataille entre Grecs et Troyens», Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troyes*, ms. fr. 60, fol. 83r, XIV^e^ siècle.



Doc. 11 : Commensacq, Église paroissiale saint Martin, «Centaure», frise couronnant la colonne saint Blaise, XV^e^ siècle, *in* Cl. Gaignebet, J.-D. Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris 1985, 260.



Doc. 12 : Toulouse, Musée des Augustins, «Centaure», basilique saint Sernin, vers 1120, *in Sculptures romanes*, Toulouse 1998, 79.



Doc. 13 : Roma, Biblioteca Vaticana, «Combat d'Hercule contre les centaures », Fulgence, *Metaforalis*, ms. Reg. Lat. 1290, fol. 5r, XIV^e siècle, *in* H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis*, Leipzig 1926, XXVI.
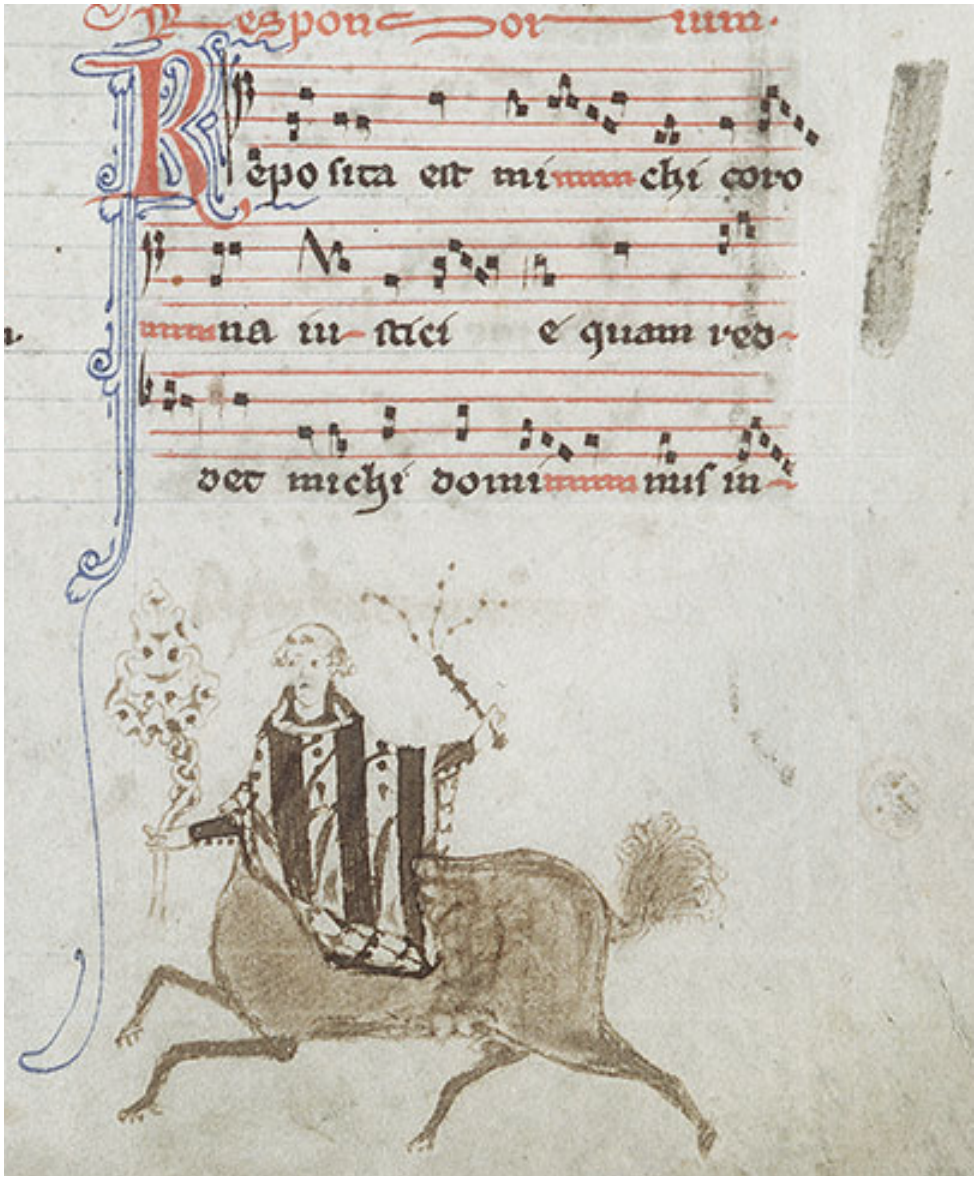


Doc. 14 : Köln, Reinisches Museum, « Centaure », date incertaine (XII^e siècle ?), *in* : W. von Blankenburg, *Heilige und dämonische Tiere*, 55.



Doc. 15 : Adel, Yorkshire, saint John the Baptist Church, «Centaure combattant un dragon», chapiteau d'un arc du chancel, 2e moitié du XIIe siècle, *in* J. R. Allen, *Early christian symbolism in Great Britain and Ireland before the thirteenth century*, London 1887, 363.



Doc. 16 : Paris, Bibliothèque Mazarine, «Sagittaire», *Heures à l'usage de Tours*, ms. 507, fol 11 v., vers 1490.



Doc. 17 : Vendôme, Bibliothèque municipale, «Sagittaire», *Bréviaire à l'usage de l'abbaye de la Trinité de Vendôme*, ms. 17 E, fol. 341r, entre1245 et 1266.



Doc. 18 : Lyon, Bibliothèque Municipale, «Sagittaire», *Livre d'heures*, ms. 6000, fol. 12r, fin XV^{e}-début XVI^{e} siècle.



Doc. 19 : Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, «Mois de novembre : centaure et abattage du cochon», *Livre d'heures à l'usage d'Utrecht*, ms. 135 g 19, fol. 22r, vers 1495.