

Représentations sculptées de danseurs et de jongleurs comme manifestations de la culture laïque dans les édifices religieux, à l'époque romane et à l'époque gothique.

La recherche contemporaine sur l'art « profane » dans les édifices religieux montre l'intérêt croissant pour ce secteur. L'acquis historiographique se révèle important ; il n'a cessé de s'enrichir, au cours de ces dernières années, d'ouvrages et d'articles qui tendent à circonscrire dans le temps et dans l'espace les manifestations les plus remarquables de cet art. Les travaux portant sur les modillons des églises romanes (1), sur les *marginalia* des manuscrits du XIII^e siècle (2) ont montré la faveur d'un certain nombre de thèmes populaires. Citons également la synthèse de Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux sur l'*Art profane dans la religion populaire au Moyen Age* (Paris, Presses Universitaires de France, 1985), qui rassemble des documents iconographiques de la fin du XV^e et des premières années du XVI^e siècle. Dans son étude sur les *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro* (3), Isabel Mateo Gomez aborde les thèmes profanes dans la sculpture des stalles espagnoles.

Les représentations sculptées de danseurs et de jongleurs occupent des emplacements précis dans les édifices, qui varient avec le temps.

(1) N. KENAAN-KEDAR, « Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestations de la culture laïque », in *Cahiers de Civilisation médiévale*, XXXIX^e année, 1986, p. 311-330, 33 fig.

(2) L. RANDALL, *Images in the margins of gothic manuscripts*, Berkeley Los Angeles, University of California Press, 1966, XII-238 p., 738 fig.

(3) Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velasquez, 1979.

A l'époque romane, cette décoration se trouve, en majeure partie, sur les chapiteaux et les modillons — éléments architecturaux supportant toits, corniches (4) et arcades aveugles. Sculptés quasiment en ronde-bosse, et ne touchant le mur qu'à l'arrière, ces modillons, d'une hauteur de quarante à soixante centimètres, sont situés à égale distance les uns des autres. Ils comportent soit des têtes et des bustes grandeur nature, soit des figurines en pied, miniaturisées. En Saintonge et en Poitou, deux thèmes principaux ont été recensés : des autoportraits de sculpteurs, des jongleurs et des musiciens (5).

Au XIII^e siècle, en revanche, il semble qu'ils abandonnent les chapiteaux et les frontons pour se loger dans les *marginalia* des manuscrits religieux, dans lesquels la moindre volute a été utilisée en guise de support pour leurs divers numéros (6).

A partir du XIV^e siècle mais plus encore aux XV^e et XVI^e siècles, c'est dans les miséricordes et les parclozes des stalles que les artistes se sont livrés à une débauche de formes et d'imagination. « Il n'y a là, comme l'écrit Émile Mâle, aucune place pour les choses du ciel ; c'est la vie de tous les jours » (7). Parallèlement, monstres, animaux, diableries de toutes espèces en sont les thèmes favoris. Une extraordinaire parodie de la société se déroule dans le chœur même de l'église. Il s'agit de l'extrême fin du Moyen Âge, qui apparaît comme un temps particulièrement agité, plein de contrastes, un temps de profonde crise, de mutations, où un monde se défait et un autre naît dans l'incertitude des esprits et la remise en question des valeurs. Huizinga a d'ailleurs montré combien ce moment avait été éprouvant pour l'Église, en raison de l'imbrication du religieux et du profane, génératrice de confusion (8).

Sablières et corniches (9), qui reçoivent la charpente sur les murs

(4) F. DESHOULIERES, « Les corniches romanes », in *Bulletin monumental*, T. XXIX-T. XXX, 1920/21, p. 27-64.

(5) N. KENAN-KEDAR, « Les modillons de Saintonge et du Poitou... », *op. cit.*

(6) C. INGRASSIA, *Danseurs, acrobates et saltimbanques dans l'art du Moyen Âge. Recherches sur les représentations ludiques, chorégraphiques et acrobatiques dans l'iconographie médiévale*, Université de Paris I, Thèse pour le doctorat d'Histoire de l'Art, dactyl..., 1990, p. 676.

(7) E. MALE, *L'art de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, Colin, 1931, p. 488.

(8) J. HUIZINGA, *L'automne du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1977.

(9) Guère favorisées par les conditions climatiques, beaucoup de ces pièces de bois ont pourri ; de ce fait il n'en subsiste que très peu qui, jusqu'à présent, n'ont pas sollicité l'intérêt des chercheurs. Un certain nombre, toutefois, a été recensé dans la partie occidentale de la Bretagne, la Basse Bretagne.

intérieurs, ont été ornées, elles aussi, d'une décoration placée à hauteur du regard. Tout était bon pour animer ces longues poutres de bois : quelle abondance de détails sculptés en bas-relief ! Sauf exception, ces frises ne retiennent guère l'attention par leurs qualités esthétiques. La perspective comme la disposition des figures a posé des problèmes aux artisans, aussi le résultat ne manque-t-il pas parfois de pittoresque : à La Roche-Maurice (Finistère), c'est le même acrobate, assis jambes écartées et le buste renversé, répété à intervalles réguliers.

C'est en vain que, dans l'histoire de l'Église, des voix se sont élevées, à plusieurs reprises, pour condamner ces fantaisies profanes : les diatribes de saint Bernard (10), d'Aelred de Rievaulx et d'autres auteurs influencés par la mystique cistercienne (11) n'ont jamais durablement arrêté les représentations monstres ou ludiques qu'elles prétendaient éliminer.

Mais ce serait une erreur de croire que ces figures triviales se sont introduites dans les édifices religieux à la faveur de l'indifférence des clercs. En 1458, les chanoines de Rouen se rendent à l'atelier du huchier Phillipot Viart qui vient de commencer les stalles de la cathédrale. Ils peuvent voir comment le maître entend décorer les miséricordes. On leur montre, en effet, quelques uns de ces petits reliefs qui nous amusent encore aujourd'hui — joueurs de tambourins, monstres... — ; ils s'en vont fort satisfaits (12). Lorsque les chanoines de Tréguier se trouvent trop à l'étroit dans les anciennes stalles, ils passent commande, en 1508, d'un nouvel ensemble mobilier pour décorer leur cathédrale, aux menuisiers Gérard Dru et Tugdual Kergus. Dans le contrat (13), il est stipulé que, pour la partie supérieure, « doze anges porteront la représentation des mystères de la Passion de Nostre Seigneur » ; pour remplir les vides, le document précise « et avec ce y aura des bouillons pendantz taillés à feillages et grimasses jusqu'à remplissement de l'euvre là où il appartiendra... ». Contrat rempli, puisque feuillages et monstres abondent dans les stalles de Tréguier ! Et à considérer les gratifications accordées à nos artistes — quinze livres pour chacun, et ensuite quatre-vingt-huit livres pour eux deux au mois de novembre 1534, longtemps après l'achèvement

(10) A. FRACHEBOUD, « Saint Bernard est-il le seul dans son attitude face aux œuvres d'art », in *Collectanea Ordinis Cistercensium Reformatorum*, 1953, p. 113-130.

(11) L. PRESSOUYVRE, « Saint Bernard to saint Francis : monastic ideals and iconographic programs in the cloisters », in *Gesta International Center of Medieval Art*, vol. XII, 1975, p. 71-92.

(12) LANGLOIS, *Les stalles de la cathédrale de Rouen*, Rouen, 1883.

(13) A. DE BARTHELEMY, *Mélanges historiques et archéologiques sur la Bretagne*, Paris, 1856, vol. II, p. 111-121.

de l'œuvre, et dès 1509 un droit d'enfeu pour eux-mêmes et leurs descendants —, les chanoines sont pleinement contents de leur travail (14).

Le caractère « profane » de ces représentations demande à être approfondi. Selon Isabel Mateo Gomez (15), leur sens profond, leur signification intrinsèque leur auraient été conférés par l'époque dont elles reflèteraient au plus haut point les préoccupations, les illusions et les rêves. C'est parce qu'elles faisaient étroitement corps avec l'état social et religieux du moment que, une fois tournée la page, elles seraient devenues incompréhensibles, voire totalement hermétiques.

En l'absence d'une longue tradition polémique, il devient fastidieux de commenter longuement l'inanité de l'opposition moderne entre art « sacré » et art « profane ». Chacun sait aujourd'hui que bien des sujets, parfois scabreux, auxquels le XIX^e siècle a fait de mauvais procès, procéderaient, en fait, d'une volonté didactique et moralisatrice qui justifie leur présence dans une église, dans un chœur de chanoines ou de moines, parmi les scènes tirées de l'histoire sainte (16).

Mais faut-il voir une intention didactique, une valeur symbolique à toute cette iconographie? N'y-a-t-il pas place pour des sujets de pur divertissement?

Les exemples choisis dépasseront volontairement le cadre de la Bretagne pour bien montrer que la province participe, à l'époque médiévale, d'un fonds culturel commun à toute l'Europe occidentale.

1 - Images de la danse et de danseurs

A - *L'Église condamne la danse*

Tout au long du Moyen Age l'Église combat la danse, considérée comme suspecte. Le temps ne lui semble pas, en effet, si éloigné où l'on célébrait saturnales et bacchanales qui, aux yeux des autorités ecclésiastiques, ressurgissent à travers les fêtes populaires médiévales.

Aussi rien d'étonnant à ce que les premiers témoignages sur la danse

(14) *Ibid.*, p. 115.

(15) I. MATEO GOMEZ, *Temas profanos en la escultura gotica española. Las silleras de coro*, Madrid, 1979.

(16) Ch. PRIGENT, *Pouvoir ducal, religion et production artistique en Basse-Bretagne 1350-1575*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1992, p. 531.

concernent les interdits qui ne cessent, au cours des siècles, de la frapper, et dont le plus ancien, celui du concile de Vannes, remonte à l'an 465. Quatre cents ans plus tard, ce sont « les chants et les caroles des femmes » que dénonce, en 847, la décrétale du pape Léon V. A la fin du XII^e siècle, les constitutions synodales de l'évêque de Paris, Odon (*Constitutio* 36), proscrivent les *chorae* (caroles) principalement en trois lieux : les églises, les cimetières et les processions. C'est, en 1209, au tour du concile d'Avignon (*Actes*, V) de stipuler que « pendant les vigiles des saints, on ne doit pas donner dans les églises des spectacles de danses ou de caroles ». Puis, au XIII^e siècle, les prédicateurs partent en croisade, à travers leurs *exempla*, contre la danse jugée, par eux, diabolique. En 1444 la Sorbonne renouvelle une fois encore l'interdiction de « danser des caroles dans les églises pendant le service divin ». Mais en vain, puisque, dès 1562, le concile de la Contre-Réforme réuni à Trente en Italie réitère les mêmes règles (17).

Cette attitude négative de l'Église se justifie-t-elle ? Il nous faut remonter aux premiers temps de la chrétienté, lorsque les Pères de l'Église se montrent intransigeants dans leur volonté de rompre avec la religion païenne dans laquelle des danses étaient exécutées pour honorer les anciens dieux. Déjà dans la Bible, la danse apparaît comme une pratique païenne, que montre bien l'épisode du « Veau d'or ». Pendant que Moïse reçoit, sur le mont Sinaï, les tables de la Loi de la main de Dieu, au bas de la montagne le peuple s'adonne à la danse. « Et s'étant approché du camp, il (Moïse) vit le veau d'or et les danses. Alors il entra dans une grande colère : il jeta les tables qu'il tenait à la main, et les brisa au pied de la montagne » (*Exode* 32, 19). Ce thème ne semble pas avoir beaucoup séduit les artistes. Il décore, néanmoins, un chapiteau de la nef de l'église de La Madeleine à Vézelay (XIII^e siècle) (fig. 1) : encadrant le veau d'or sur le dos duquel triomphe un démon hirsute, se reconnaissent, à gauche, Moïse brandissant les tables et, à droite, le peuple juif. Plus que par les sculpteurs, le sujet est traité par des peintres, tels Cosimo Roselli dans une fresque de la chapelle Sixtine à Rome (1481-1482). Illustration qui diffère du tableau de Phillipino Lippi mettant en scène l'adoration du Veau autour duquel danseurs et danseuses sautillent en tous sens comme dans les bacchantes antiques. Au XIV^e siècle, ce fameux épisode se rencontre, actualisé, dans un sermonnaire, la *Scala Celi*, de Jean Gobi d'Alès ; dans un *exemplum* de son chapitre « *De corea* » est relatée l'histoire d'un groupe de fidèles conduits en enfer, par des démons déguisés, pour avoir choisi de danser plutôt que d'honorer Dieu et ses saints (18).

(17) P. BOURCIER, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 53.

(18) Cité par C. INGRASSIA, *op. cit.*, p. 22.



Fig. 1. — Vézelay. Église de La Madeleine. Chapiteau de la nef.

Selon l'Apocalypse de Jean (II, 9-10), « les habitants de la terre se réjouissent, ils excellent. Ils s'enverront des présents les uns les autres, car les deux prophètes tourmentaient les habitants de la terre ». Joie qui s'exprime, dans l'art, par des danses autour des corps morts. Il n'existerait, à notre connaissance, aucune sculpture sur le sujet. En revanche, sur une enluminure d'un manuscrit du XIV^e siècle (19), accompagnée par quatre musiciens, une femme exécute une danse devant la dépouille d'un prophète, couchée au premier plan. Comme dans la tenture de l'Apocalypse d'Angers, saint Jean, sur la gauche, surveille la scène.

Une autre raison qui expliquerait l'intolérance de l'Église médiévale, c'est que, à son goût, danse et luxure sont trop souvent liées. Que ce soit ou Salomé ou des femmes du peuple en train de danser, l'image est toujours, comme dans la *Psychomachie* de Prudence, condamnable car symbole de péché.

(19) Paris, Bibliothèque Nationale, manuscrit latin 688, fol. 17 v. BERENGAUDUS, *Expositio in septem visionem Apocalypsis*.

Iconographie courante que Salomé dansant, sculptée dès la fin du x^e siècle sur la colonne du Christ de Hildesheim (Allemagne). Au siècle suivant, le même motif de la fille d'Hérodiade, les bras relevés au-dessus de la tête pour former un « E » renversé, orne un chapiteau illustrant la mort de saint Jean-Baptiste au cloître de la Daurade à Toulouse et dans le cloître également roman de Moissac. Bien que mutilées dans ces deux exemples, les danseuses affectent une position analogue, un bras relevé et une main à la taille. Conservé au musée des Augustins à Toulouse, un chapiteau du cloître de Saint-Étienne (ca. 1120) raconte l'histoire du saint. A droite la décollation fait pendant au banquet sur la gauche, ce dernier traité de manière anecdotique et familière. Hérode caresse le visage de Salomé enfant qui esquisse un pas de danse. Un style souple et nerveux caractérise cette sculpture où les nombreux plis serrés des vêtements dessinent les ondulations du corps. Le réalisme frappe, souligné par une véritable minutie dans le rendu des détails. Inspirée par l'Évangile de saint Mathieu (14, 6-II), la légende de Jean au tympan du portail Saint-Jean de la cathédrale de Rouen (troisième quart du XIII^e siècle) se lit ainsi : sur la gauche, Hérode et ses invités ont pris place à la table du banquet, au pied de laquelle Salomé exécute des acrobaties, en équilibre sur les mains et les jambes repliées vers la tête. Sur la droite, on assiste à la décollation du saint, tandis que, au centre, Salomé remet à Hérodiade la tête du Baptiste, sur un plateau. Salomé, en position d'acrobate se voit, au siècle précédent, sur les fresques de l'abside de l'abbaye Saint-Jean de Müstair (Allemagne).

Pour beaucoup d'ecclésiastiques, la danse est l'œuvre du démon. Poète de la *Nef des Fous*, Sébastien Brant, chanoine de Bâle, ne va-t-il pas jusqu'à affirmer, en 1494, qu'elle est « issue du diable qui créa le Veau d'or pour se venger de Dieu » (20). Entre le XIII^e et le XIV^e siècle, nombre d'*exempla* vont développer cette idée. Dans l'un, il s'agit de la vengeance divine foudroyant à mort un groupe de jeunes gens qui, malgré une récente interdiction, dansent dans le cimetière pendant la vigile de la fête d'un saint (21). Dans un autre c'est le diable qui pousse femmes folles et jeunes gens à danser à travers les rues (22).

(20) S. BRANT, *La Nef des Fous. Bas Narrenschiff*, Strasbourg, Séghers, 1979, chap. 61 « De la danse ». Adaptation de l'œuvre originale par M. HORST, préface de P. DOLLINGER.

(21) J.C. SCHMITT, « Jeunes et danse de chevaux et de Bois. Le folklore méridional dans la littérature des *exempla* (XIII^e-XIV^e siècle) », in *Les Cahiers de Fanjeaux*, p. 127-158.

(22) « *Item, quando aliquis princeps vidit quod debet inquietari ab aliquo facit omnes subjectos sibi parare arma sua, sic Diabolus, princeps mundanorum, timens praedicatores et Ecclesiam assiduam protantem baculum et crucem, urget mulieres fatuas et juvenes pararese armis vanitatis ut monstrent se in diebus festis* ». Paris, Bibliothèque Nationale, ms latin 16515, fol. 204, Recueil d'*Exempla*, XIII^e siècle. E. FARAL, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1910, p. 91.

Cette conception diabolique de la danse va faire son chemin dans l'iconographie, si bien que danseurs et jongleurs des chapiteaux romans côtoient démons et autres monstres infernaux. C'est un diable grimaçant qui tient dans ses bras une femme nue, envoûtée par les sons de la flûte d'un bateleur et par l'odeur de fleurs vénéneuses, sur le sixième chapiteau de la nef de Vézelay (fig. 2). Par sa crinière flamboyante traitée comme un motif d'angle, son hideuse bouche tordue, il répond au concept médiéval du Diable. A la Chaize-le-Vicomte en Vendée, se détachent d'un chapiteau de la nef (XI^e siècle) deux danseuses, un musicien et des monstres enchevêtrés. A Thines (Ardèche), sur un chapiteau du chevet de l'église Notre-Dame, du premier quart du XII^e siècle, il s'agit de démons ailés et d'un couple dansant et jouant de la vièle à archet, tandis que dans la nef de l'église Saint-Denis d'Amboise en Indre-et-Loire, une jeune femme exécute une danse au son d'un instrument joué par un bouc.



Fig. 2. — Vézelay. Église de La Madeleine. Chapiteau de la nef.

Satan présidant la danse continue jusqu'à une date avancée à séduire les iconographes (23). Repoussant d'aspect, celui-ci mène les danseurs groupés derrière lui en une chaîne serrée, aisselle contre aisselle pour mieux garder le rythme et établir une communion, sur une sablière de la chapelle Saint-Sébastien du Faouët (Morbihan) (1606) (fig. 3).

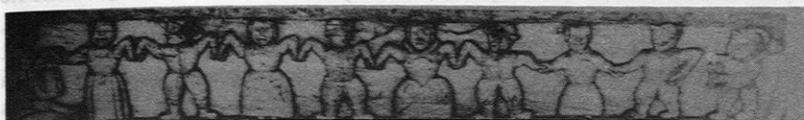


Fig. 3. — Le Faouët. Chapelle Saint-Sébastien. Sablière.

Mais même si l'Église associe toujours à la fin du Moyen Age la danse au Diable, celle-ci est toujours de toutes les fêtes.

B - Face à la danse, l'Église adopte une attitude ambiguë.

Ferme dans ses principes à condamner la danse, l'Église peut toutefois difficilement nier que, dans les textes religieux, elle soit un moyen pour louer Dieu. Et, malgré les nombreux interdits, les fidèles n'ont jamais cessé de danser. Face à ces contradictions, les autorités ecclésiastiques vont devoir assouplir leur position.

Témoignages de danses dans les textes religieux

Pour justifier la présence de danses proprement liturgiques pour animer les cérémonies, les chanoines et les chantres invoquent des textes anciens qui sont favorables à celles-ci (25). Dans les *Actes* de l'apôtre Jean se trouve décrite une danse mystique à laquelle le Christ invita ses disciples avant son arrestation. Par ailleurs, on dénombre de fréquentes allusions à la danse chez les premiers Pères de l'Église, tel Grégoire de Naziance qui demande à l'empereur Julien d'imiter, devant les saintes reliques, le roi David dansant devant l'Arche d'Alliance (26).

(23) « *Chorea est iter circulare. Diaboli iter est circulare. Ergo chorea est motus diaboli* » dit un sermonnaire du XV^e siècle traitant des rapports entre la danse et le Diable. J. CHAILLEY, « La danse religieuse au Moyen Age », Extrait des *Actes du quatrième Congrès International de Philosophie médiévale*, Montréal, Institut d'Études médiévales, 1967, Paris, Librairie J Vrin, 1969, p. 357-380 (p. 363).

(25) M. SAHLIN, *Étude sur la carole médiévale*, Upsala, 1940.

(26) J. HEERS, *Fête des fous et carnivals*, Paris, Fayard, 1983.

« Louez-le (Seigneur) avec sonnerie de cor ;
 Louez-le avec harpe et cithare ;
 Louez-le avec tambour et danse... »

proclame le psaume 150 (27).

Représentation populaire à l'époque médiévale, la danse de David est un acte « transcédé » que Dieu accepte comme une offrande. Elle ne peut donc qu'être agréée par le clergé. Pour détourner la colère de Dieu, David exécute un tourbillon chorégraphique, tandis que l'arche sacrée est rapportée au tabernacle (II, Samuel, 6) : il semble que ce soit le roi biblique qui décore une des miséricordes de l'église de Saint-Cernin dans le Cantal (28).

En fait, dès le XII^e siècle, les textes religieux commencent à considérer la danse comme un symbole de l'harmonie céleste. Fréquemment David, assis sur un trône, reconnaissable à sa harpe ou à sa lyre, est entouré de musiciens, de danseurs, voire de jongleurs, comme sur un chapiteau de la galerie sud du cloître de Moissac, avec ses fidèles musiciens Ethan et Idithun et d'un danseur (29). Enfermé dans une mandorle, il pince son instrument, tandis que, sur l'autre face du chapiteau au musée de l'abbaye de Cluny en Bourgogne, dans une ellipse identique, un homme exécute un saut, les bras étendus à l'horizontale (fig. 4). Ce décor se recense sur des fresques de la fin du XI^e siècle dans la crypte de l'église de Tavant (Indre-et-Loire) et sur un relief roman très abimé de l'église Santa Maria de Ripoll en Catalogne espagnole dans lequel on compte deux musiciens supplémentaires et un danseur, une main à la taille et l'autre levée à hauteur du visage.

Ces représentations ne sont pas sans évoquer le Psautier de Lunel, œuvre exceptionnelle de la première moitié du XII^e siècle. Parmi les enluminures sont conservées deux peintures en pleine page qui illustrent la composition et l'accompagnement musical des psaumes (30). Dans la première, sur un trône élevé placé sous un arc trilobé rehaussé d'architectures, on identifie David grâce à sa harpe. Figure et motifs architecturés se détachent en couleurs éclatantes sur le fond d'or uni. Sur la page suivante, les quatre musiciens du roi — deux s'enlevant sur fond d'or, deux autres

(27) *Les Psaumes*, 150, 3-5. Traduction œcuménique de la Bible. Ancien Testament, Paris, Les éditions du Cerf, 1983, p. 1441.

(28) D. et H. KRAUS, *Le monde caché des miséricordes*, Paris, 1986, p. 91, fig. 99.

(29) M. SCHAPIRO, *La sculpture de Moissac*, Paris, Flammarion, note p. 59.

(30) Bibliothèque municipale de Lunel. *Psautier*, fol. 5 v et 6. David et ses musiciens. Reproduit dans *Le Languedoc roman / Le Languedoc méditerranéen*, éd. du Zodiaque, coll. La nuit des temps, 2^e éd., 1985, p. 374-375.

sur fond d'argent ; ces derniers, diamétralement opposés esquissent un pas de danse — jouent respectivement du rebec, du paslérion, des cymbales et de la flûte. Par leur silhouette élancée qu'accentuent les tuniques collant aux jambes démesurément allongées, ils sont à rapprocher des personnages d'un des rares chapiteaux historiés du cloître supérieur de Saint-Guilhem, aujourd'hui au musée de la Société archéologique de Montpellier.



Fig. 4. — Cluny. Musée de l'abbaye. Chapiteau.

La danse dans les églises

Bien qu'on saisisse mal leur existence et seulement dans des occasions précises (31), les danses liturgiques tiennent une place aussi importante dans la vie religieuse que la musique et les chants. En fait, ce sont, selon Jacques Heers, les premiers vrais « spectacles » offerts par les clercs à l'assemblée des fidèles lors des offices, et au peuple entier hors de l'église (32). Est-ce une danse de clercs que l'on distingue au portail occidental de l'église Saint-Symphorien-de-Brou en Charente-Maritime ? De part et d'autre des deux musiciens situés au sommet de l'archivolte se répartissent vingt-cinq personnages vêtus de robes longues, debout en position frontale, les bras pliés au niveau du coude et paume de main face au public ; c'est également le costume et la position des clercs dans les deux exemples proposés par le *Magnus Liber Organi* de Notre-Dame de Paris, au début du XIII^e siècle.

Rappelons que jusqu'au XVII^e siècle, à Sens, le soir de Pâques, l'archevêque, en tête, suivi des dignitaires du chapitre entre lesquels s'intercalaient les enfants de chœur, organisait des caroles autour du cloître (33). Pareillement les chanoines de la cathédrale d'Auxerre se livraient à un jeu dansé processionnel au cours duquel chacun devait lancer des balles dans la capuche de celui qui le précédait (34). Il ne semble pas que les évêques aient sévi contre ces manifestations, de même ferment-ils les yeux pour les fidèles, lors des pèlerinages, à condition que les chants restent religieux.

En définitive, il faut distinguer, selon le clergé, une « bonne » et une « mauvaise danse ». Dans *Les miracles de Notre-Dame*, un jongleur, n'ayant pour toute richesse que sa vièle et son art, se met en tête d'offrir

(31) Jean Belet, ancien recteur de la Sorbonne et dignitaire du chapitre d'Amiens, mentionne, à la fin du XII^e siècle, dans son *Rationale*, qu'après les vêpres de Noël « les diacres se rassemblent en un tripudium et chantent Magnificat ». On danse non seulement sur des *tropes*, conduits ou *rondeaux* latins, mais aussi sur le chant courant, c'est-à-dire le grégorien. Dans un manuscrit de la cathédrale de Sens est contenue la partition d'une danse que, selon les statuts du chapitre, le préchantre devait exécuter une fois l'an. « Sur des vocalises ajoutées aux répons du jour, les notes du grégorien sont chargées de signes inhabituels qui pourraient passer pour une notation chorégraphique, avec en outre la mention « Arière », portée d'une main postérieure ». J. CHAILLEY, « Un document nouveau sur la danse ecclésiastique », in *Bulletin de la Société internationale de Musicologie*, vol. XXI, 1949. Cité par P. BOURCIER, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, 1978, p. 54.

(32) J. HEERS, *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen Age*, Montréal / Paris, 1971, p. 48.

(33) H. VILLETARD, *La danse ecclésiastique à la métropole de Sens*, Paris, 1911 ; C.F. MENETRIER, *Des ballets anciens et modernes selon les règles de théâtre*, Paris, René Guignard, 1967.

(34) P. BOURCIER, *op. cit.*, p. 53-54.

une danse à la Vierge (35). Après avoir effectué maintes acrobaties devant la statue de Notre-Dame, il se voit récompensé par un ange qui descend du ciel pour lui éponger le front trempé de sueur par l'effort. Ce « miracle », — l'un des rares si l'on se souvient de l'intolérance des ecclésiastiques face aux pratiques des jongleurs considérées comme démoniaques (36) — a inspiré une enluminure d'un manuscrit du XIII^e siècle conservé à la bibliothèque de l'Arsenal (37).

C - La danse : symbole des plaisirs du monde des laïques

Malgré les efforts répétés de l'Église pour interdire les danses, l'homme médiéval n'a jamais cessé de danser et, comme le dit si justement Jacques Le Goff, « la musique, le chant, la danse emportent toutes les classes de la société » (38).

Les principaux temps de la danse

C'est bien évidemment lors des grands rassemblements comme les fêtes populaires licenciées — fête des fous et surtout carnivals — que se succèdent, dans les rues, danses folles et bals (39), le peuple faisant un maximum de tapage.

A l'époque du carnaval (40), les danseurs portent souvent des masques — d'animaux, de monstres... —, c'est dire que le clergé s'est fréquemment dressé contre ces mascarades. Déguisé en cerf, la tête de l'animal posée sur le sommet de son crâne, un homme avance derrière un joueur de cornemuse, dans un manuscrit de la fin du XIII^e siècle à la Bibliothèque nationale (41). Dans un autre manuscrit conservé à Oxford, c'est un vieleur qui précède cinq danseurs qui, la main dans la main, forment une chaîne ouverte, trois d'entre eux se dissimulent le visage sous des masques animaliers — respectivement de cerf, de lapin et d'âne (42).

(35) W. FOERSTER, « Del Tumber Nostre Dame », in *Romania*, Paris, Librairie A. Franck, 1873, p. 315-325 (p. 319).

(36) E. FARAL, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris, *op. cit.*, p. 327.

(37) Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ars 3516, fol. 127.

(38) J. LE GOFF, *La société de l'Occident médiéval*, Arthaud, 1967, p. 397-447. Ch. IX *Mentalités, sensibilités, attitudes (IX^e-XIII^e siècle)*.

(39) J.M. MEHL, *Les jeux au royaume de France du XIII^e au début du XVI^e siècle*, Paris, Fayard, 1990, p. 243.

(40) J.C. BAROJA, *Le carnaval*, Paris, Gallimard, 1979.

(41) Paris, Bibliothèque Nationale, ms fr. 95 fol. 261 v.

(42) Oxford, Bodleian Library, ms Douce 6, fol. 21 v, *Psautier portatif* enluminé par Jehan de Grise à Bruges (1338-1414).

D'abord simple cérémonie d'inspiration religieuse, la fête des fous témoigne du désir de souligner la précarité de la condition humaine, la fragilité des positions sociales. Rapidement, cette fête va déborder le cadre de l'église et s'imposer dans les rues, comme une des grandes réjouissances populaires qui rythment la vie de la société. Dans la gravure que nous a laissée Brueghel l'Ancien sur cette manifestation, au début du XVI^e siècle, les actions présentées ne correspondent en rien à celles décrites lors des fêtes des Innocents, des fous, de l'Ane, qui se déroulaient pendant les douze jours des calendes de janvier. Il s'agit plus probablement d'une réunion de compagnie folle, qui pourrait se situer au mois de mai, comme paraît l'indiquer la tonnelle de feuillages sur la gauche. Parmi d'autres « folies », la partie de boules au but, au premier plan, va désigner le prince des sots (43).

Les documents iconographiques attestent que ces fêtes remontent au moins aux années 1400 (44). On voit alors, en particulier sur les jetons, des personnages vêtus de long habit (jacque à larges boutons tombant sur des braies) avec pans découpés en pointe, parfois une collerette et un capuchon à longues oreilles — ou coqueluchon — qui peut s'orner de grelots, et tenant dans la main une marmotte, symbole de la folie (45), comme sur une miséricorde de l'église Saint-Sulpice de Diest en Belgique. Dès lors, le « Fou » devient le principal des personnages hors nature, un des maîtres de la fête; aussi finit-il par s'introduire dans de nombreuses fêtes profanes. « Pas de jeu sans fou ! » dit bien le proverbe allemand. Sous les sièges, sur les accoudoirs, dans les encoignures des stalles..., il est partout présent, habillé d'un costume qui n'est plus qu'un poncif de l'art médiéval (miséricorde de la cathédrale Saint-Jean de Maurienne, 1498; fol jovial d'une autre miséricorde dans l'église Saint-Thiebault de Thann (Haut-Rhin) du XV^e siècle; fol lunatique d'un accoudoir des stalles de la cathédrale de Saint-Claude dans le Jura). De même, à l'église de Béhuard, en Anjou, sur une des miséricordes de la fin du XV^e siècle, un homme, en buste, au visage maussade a la tête couverte d'un capuchon dont les extrémités sont agrémentées de grelots. On le retrouve plusieurs fois à la cathédrale de Tréguier (fig. 5). Il surplombe le creux d'une tourelle d'escaliers à la chapelle Saint-Théleau en Plogonnec: assis, un bâton dans les mains, et coiffé du célèbre bonnet à oreilles. Ils sont deux, traités en bas-relief et brandissant une marotte, en décor de porte à Tréanna en Elliant. Faisant pendant à un dragon terrifiant, un personnage encapuchonné, avec une

(43) C. GAIGNEBET, J.C. LAJOUX, *Art profane et religion populaire*, op. cit., p. 167.

(44) J. HEERS, *Fêtes, jeux et joutes*, op. cit., p. 122.

(45) T. WRIGHT, *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, Paris, 1895, p. 203-204.

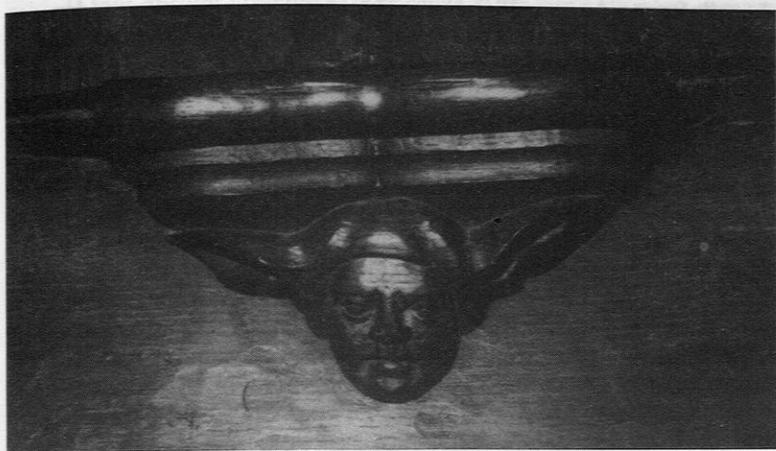


Fig. 5. — Tréguier. Cathédrale. Miséricorde de stalle.

marotte, accueille le visiteur à l'entrée du porche de l'église de Pluguffan (1587); ces trois derniers exemples en Finistère.

En dehors de ces réjouissances, les occasions de danser ne manquent pas. Les poètes ne chantent-ils pas volontiers les danses du printemps (46), de mai. Suivent au mois de juin celles de la Saint-Jean d'été. Difficile d'affirmer si l'usage de danser pour la Toussaints est courant au Moyen Age, toujours est-il que, en 1387, à Brimont en Champagne on célèbre ce jour par des divertissements dansés (47). Rassemblements religieux, les pardons possèdent leurs contreparties profanes (48). Après les offices, on y danse; selon une enquête de 1547, à Saint-Laurent en Ergué-Armel (Finistère), le gouverneur de la fabrique fait appel, pour cette occasion, à des sonneurs, car dans les comptes de l'année on lit cette mention: « pour les deux parts (deux jours) des dispens des deux chalumeaux, deux tambourins et la bombarde 50 sous » (49). Par lettres patentes, de 1558, du roi de France Henri II, Maurice de Pontanpoull, prêtre et fondateur de la

(46) *Œuvres de Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir*, publiées par Henri SUCHIER, Paris, Librairie Firmin-Didot, Société des Anciens textes français, 1885.

(47) R. VAULTIER, *Le folklore pendant la guerre de Cent Ans d'après les lettres de rémission du Trésor des Chartes*, Paris, Librairie Guénégaud, 1965, p. 82.

(48) La coutume est attestée à Origny-Sainte-Benoîte, en 1450. *Ibid.*, p. 134.

(49) Cdt FATY, *Mélanges historiques*. Manuscrit non coté conservé à la bibliothèque de l'évêché à Quimper, s.d., Tome II, p. 1216.

chapelle Sainte-Anne en Plougoum (Finistère), se voit confirmer dans ses droits d'ouvrir « la danse à tous les assistants, le jour du pardon » (50).

Que danse-t-on ? Les différents types de danses

Dans l'iconographie, la chaîne ouverte ou fermée — chorégraphie fort pratiquée sous le nom de carole (chorea) — est nettement privilégiée par rapport à la danse en couple. C'est le Psautier d'Utrecht qui en offre la plus ancienne représentation, où sept jeunes filles, se tenant par la main, tournent autour d'un édifice (51). Sur un petit groupe de chapiteaux du début du XII^e siècle, les danseurs forment une chaîne serrée. Deux sont situés à Brindisi, dans la région des Pouilles (Italie) : à l'église San Giovanni al Sepolcro, hommes et femmes sont alternés et dans le cloître San Andrea del'Isola ils se répartissent de la façon suivante : une série de quatre hommes et une femme fait suite à une première série identique. A l'église Saint-Nicolas de Maillezais en Vendée, il s'agit uniquement de femmes. Placé à côté d'un chapiteau orné d'une sirène à deux queues — être maléfique dans le bestiaire médiéval —, ce dernier pourrait avoir une connotation négative. Curieusement, les danseurs se présentent tous de face, autrement dit le dos tourné vers le centre (52), comme sur le double bénitier au portail nord de la cathédrale de Saint-Malo, où le personnage du milieu paraît écartelé entre les deux éléments mobiliers (fig. 6).

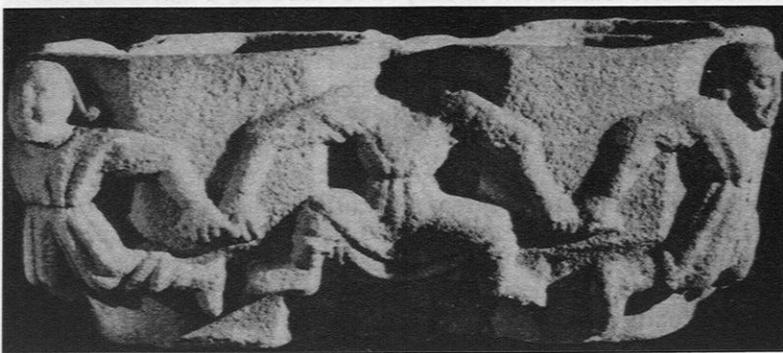


Fig. 6. — Saint-Malo. Cathédrale. Bénitier.

(50) Document publié par LA BORDERIE, « Le pardon de Sainte-Anne en la paroisse de Plougoum », dans *Revue de Bretagne*, 1888/I, p. 219-220.

(51) Utrecht (Pays-Bas), Bibliothek der Rijksuniversiteit Script. Eccl. 484, fol. 27 v., début IX^e siècle.

(52) Faut-il rappeler que, au Sabbat, les sorcières dansent le dos au centre de la ronde ? GRILLOT DE GIVRY, *Le musée des sorciers, mages et alchimistes*, Paris, éd. Tchou, 1966, p. 83.

Il faut ensuite attendre le XIV^e siècle et les suivants pour recenser d'autres illustrations de ce type de danse en chaîne dans les édifices religieux. A la chapelle Saint-Fiacre du Faouët (Morbihan), un joueur de cornemuse mène les danseurs, alors que dans les représentations romanes les musiciens sont absents. Peut-être a-t-on voulu simplement figurer des chorégraphies chantées? (53)

Parallèlement, à partir du XII^e siècle, la danse « de société » connaît une évolution, c'est-à-dire une diversification. En fait, avant la rédaction des premiers traités (54), on ne possède que peu d'informations sur la danse en couple faiblement illustrée avant le XIV^e siècle. C'est le Psautier d'Utrecht qui fournit, une fois encore, la première image d'un couple dansant guidé par un orchestre de quatre musiciens (55). Pour la période romane, rares sont les représentations sculptées : néanmoins sur un modillon de la corniche du chœur de l'église Santa Maria de Uncastillo et sur un chapiteau du cloître du monastère Santa Maria de l'Estany, les deux en Catalogne espagnole. Trois siècles plus tard, on retrouve ce couple et les musiciens sur la frise des stalles de la cathédrale de Séville (56).

Autre danse née au XV^e siècle, la basse-danse ne dure pas longtemps, puisqu'elle est déjà passée de mode depuis une quarantaine d'années lorsque le chanoine de Langres publie son *Orchésographie*, en 1588 (57). Contemporaine, la moresque fait intervenir diverses personnes : danseurs des deux sexes, musicien de tabor ou de flûte et un « fou » parfois remplacé par un maure (58). Les comptes royaux et municipaux sont prolixes en renseignements sur les moresques. Ainsi apprend-on dans les comptes des miseurs de Rennes qu'à l'occasion du mariage de la duchesse Anne avec Charles VIII, en 1491, des danseurs et des fous sont engagés pour trois moresques. L'année suivante de nouvelles sont commandées pour la naissance du dauphin ; pour la circonstance la ville fournit les costumes à six hommes armés de boucliers (59). Vêtements somptueux comme nous

(53) C. INGRASSIA, *op. cit.*, p. 394.

(54) Fol. 84 v. (v. note 51).

(55) Les premiers traités de danse sont rédigés en Italie au milieu du XV^e siècle, et à la fin du siècle en France. Un manuscrit de 1488 conservé à la Bibliothèque Royale de Bruxelles est en fait un des rares ouvrages consacrés à la danse des XIV^e et XV^e siècles, qui comporte à la fois des références chorégraphiques et musicales. CLOSSON, *Le manuscrit dit des Basses-Danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, Bruxelles, Société des Bibliophiles et des iconographiles de Belgique, p. 5-6. Copie de ce traité vers 1495 par Michel Toudouze à Paris, *L'art et instructions de bien danser*.

(56) I. MATEO GOMEZ, *op. cit.*, p. fig. 309.

(57) C. INGRASSIA, *op. cit.*, p. 678.

(58) *Ibidem*.

(59) LEGUAY, *La ville de Rennes au XV^e siècle à travers les comptes des miseurs*, Paris, Librairie Klincksieck, 1969, p. 313-315.

le laissent connaître les rapports concernant les cérémonies organisées pour le retour du légat Charles de Bourbon à Avignon, en juin 1475 : « les habits des danseurs et des danseuses sont en satin cramoisi et damas vert broché d'or à ramages rouges et blancs ; leurs brodequins sont garnis d'oripeux » (60). La coiffure n'est pas l'élément le moins original de ces tenues, tel le turban, variante du chaperon, analogue à celui que portent les morisques, ces musulmans convertis d'Espagne (61), et le maure sur une miséricorde de Tréguier (62) (fig. 7).

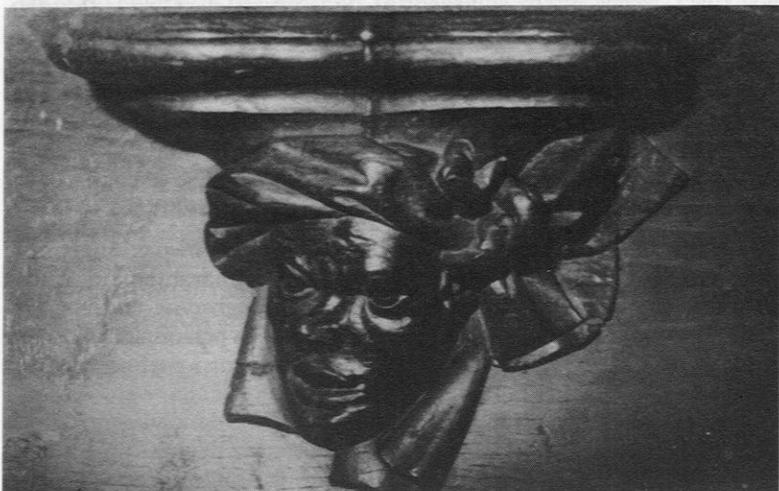


Fig. 7. — Tréguier. Cathédrale. Miséricorde de stalle.

D'après les documents écrits et figurés, les instruments privilégiés, dans les bals, dès le XIII^e siècle, sont les aérophones du type trompette, chalumeau, buccine — instrument assez long, tenu le plus souvent à l'horizontale ou légèrement levé. A partir du XV^e siècle, l'ensemble tabor-flûte remporte un vif succès dans la musique de danse populaire, comme le montre une miséricorde de l'église Saint-Sernin de Bordeaux.

En fait, parmi les instruments les plus représentés aux XIV^e et XV^e siè-

(60) P. PANSIER, *Le théâtre provençal à Avignon au XVII^e siècle*, Avignon, 1932, p. II.

(61) C. INGRASSIA, *op. cit.*, p. 584.

(62) Est-ce un danseur de moresque ? Proche d'une sculpture d'Erasmus Grasser (1480), au musée d'Histoire de Munich (Allemagne).

cles, la cornemuse arrive au premier rang, jouée par un berger sur une miséricorde de la cathédrale de Rouen et par un « fou » sur l'accouoir des stalles de la collégiale Sainte-Catherine de Hoogstraten en Belgique. Sur une frise de la chapelle du Loc en Saint-Avé d'Enbas (Morbihan), un moine menace du doigt un joueur de cornemuse et le blâme probablement d'inciter à la danse ; les doigts toujours placés sur les trous du tuyau, le musicien s'apprête à lui répondre.

Figurent également en bonne place la harpe et la vièle à archet, progressivement remplacée par le luth, apanage du musicien professionnel, ce dernier accordant son instrument sur une sculpture en bois à l'église de Saint-Chamant (XV^e siècle), non loin d'une femme jouant de l'orgue portatif.

II - Les jongleurs dans l'iconographie

A - L'Église condamne les jongleurs (63)

« Suppôts de Satan », « fils du Mauvais », « ennemis de Dieu », tels sont quelques uns des termes par lesquels l'Église médiévale désigne les jongleurs.

La plupart des documents issus de la culture cléricale dénoncent avec vigueur leurs gesticulations, leurs gestes lascifs, voire obscènes, leur musique qui « ramollit » les cœurs (64). Aussi, dès 813, le concile de Tours interdit-il aux clercs d'assister à leurs spectacles (65). Par la suite Pierre Abélard, Jean de Salisbury et Honorius d'Autun de se demander « quel espoir ont les jongleurs ? Aucun » (66). Ces différents auteurs vont jusqu'à les identifier à leurs animaux savants (67).

(63) Sur les textes religieux concernant l'attitude de l'Église vis-à-vis des jongleurs, cf. E. FARAL, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris, 1910, p. 25-60 ; C. CASA-GRANDE, et S. VECCHIO, « Clercs et jongleurs dans la société médiévale », in *Annales Économie, Science, Société*, XXXIV, 1979, p. 913-928 ; J.C. SCHMITT, « Le geste, la cathédrale et le roi », in *L'Arc*, LXXII, 1978, p. 9-12 ; J. A.A. OGILVY, « Mimi, surrae, histriones ; Entertainers of the Middle Ages », in *Speculum*, XXXVIII, 1963, p. 603-609.

(64) E. FARAL, *Les jongleurs en France... op. cit.*, p. 27, note 7.

(65) *Ibid.*, p. 18-19, 273, App. III, 3.

(66) « *Habent spem jocularos ? Nullam* ». Honorius d'AUTUN, « *Elucidarum* », in J.P. MIGNE, dans « *Patrologiae Latinae* », Paris, 1895, tome CLXXII, col. 1148. Les jongleurs y sont qualifiés de « *ministri Satani* ». Quant à Abélard, il juge le spectacle des jongleurs « *diabolica praedicatio* » et condamne la « *curia daemonum et conventus histrionum* », in *Patrologiae Latinae*, CLXXVIII, col. 1210-1211.

(67) H. W. JANSON, *Ape and apes lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, 1952.

En fait ceux que la hiérarchie ecclésiastique vise en particulier, ce sont les jongleurs errants, les goliards et « les jeux de théâtre qu'ils donnent dans les églises, où ils introduisent des masques monstrueux » et se livrent à « des débauches qui avilissent la dignité des prêtres aux yeux du peuple » (décret du pape Innocent III en 1207) (68). Quatre-vingts ans plus tard, en 1287, l'évêque Jean de Liège leur renouvelle l'interdiction de se produire dans les églises, les cimetières, sous les porches, pendant les processions et aux Rogations (69). Méprisé dès le haut Moyen Age, le jongleur reste au XIII^e siècle un des rares hommes dont le métier est condamné *secundum se* « en soi », *de natura* « de par sa nature » (69 bis).

Ces condamnations répétées trouvent un écho chez les artistes. Auprès d'un acrobate en position renversée a été sculpté, comme motif d'angle, un démon grimaçant, sur un chapiteau du cloître (1140-1150) de l'ancienne priorale Saint-Paul de Mausole à Saint-Rémy-de-Provence (Bouches-du-Rhône). De même à Saint-Hilaire de Foussais en Vendée (70), l'iconographie du portail central de la façade occidentale est en accord avec le discours religieux officiel : programme complexe qui se développe du sommet à la base de l'arcade. Tout en haut, trône un Christ en majesté, ayant à sa droite le symbole de deux évangélistes, un donateur et quatre apôtres ; sur sa gauche se succèdent un ange, le symbole des deux autres évangélistes, un évêque et quatre apôtres. Plus bas, en suivant le même ordre, sont figurés du côté nord une femme courbée en arc de cercle, un flûtiste et un acrobate qui occupe deux claveaux de la voussure. Du côté sud sont successivement représentés un musicien qui joue d'un instrument à corde, un acrobate d'une taille identique et dans une position analogue à celui de droite, un monstre, une sirène... Les pécheurs sont donc relégués au plus bas de la hiérarchie, parmi les monstres. Ce programme diffère toutefois des Jugements derniers traditionnels, car les

(68) J.C. SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 266-268.

(69) « *Praecipimus etiam est joculariores, histriones, saltatrices in ecclesia, cimeterio vel portico in processionibus vel in rogationibus joca vel ludibria sua non exerceant nec in dictis locis aliquae chorea fiant* », Jean, évêque de Liège, Statut synodal, 1287. Cité par E. FARAL, *Les jongleurs en France...*, op. cit., p. 327.

(69 bis) Selon Jacques LE GOFF, le jongleur partage ce sort funeste avec les usuriers et les prostituées ; et à « ces trois professions maudites sont refusées, en tout cas, deux privilèges que l'on reconnaît à d'autres catégories de personnes qui exercent des métiers méprisés ou suspects : la sépulture chrétienne et le droit de faire des aumônes » (*La bourse et la vie. Économie et religion au Moyen Age*, Hachette, 1986, p. 53-54).

(70) E. MAILLARD, « Les sculptures... dans l'église de Saint-Hilaire de Foussais », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1930, p. 1-64 ; P.M. AUZAS, « Les églises de Vouvant, Nieul-sur-L'Aulêze et Foussais », in *Congrès archéologique de France*, CXIV, 1956, p. 73-74.

« réprouvés » ne sont plus regroupés à la gauche du Christ, mais répartis des deux côtés de l'arcade (71).

B - L'Église tempère ses positions

Dans les textes, la condamnation de la danse et des jongleurs est totale. On sait que les principes passent rarement intégralement dans la réalité. Certains chercheurs, se fondant sur des sources ecclésiastiques, admettent que les jongleurs, bien que condamnés implicitement par le clergé, sont acceptés dans les églises (72). Ne chantent-ils pas, en effet, les *Vies* de saints pour un public de laïques et l'Église ne voit-elle pas d'un bon œil leurs chansons de geste (73) ?

C'est à l'époque romane que les jongleurs font leur entrée dans les édifices religieux, car comment donner du lustre aux grandes cérémonies liturgiques sans le concours de musiciens, de jongleurs qui, dès lors, acquièrent un statut particulier.

Du point de vue artistique, les sculpteurs se sont souvenus de leurs performances au cours des assemblées religieuses pour symboliser les divers modes de la musique grégorienne — chapiteaux déposés de la nef de l'église abbatiale de Cluny (1088-1109), au musée Ochier (74). Au siècle suivant, un chapiteau de la cathédrale d'Autun illustre le quatrième ton par trois personnages, vêtus jusqu'aux genoux de robe moulante. Celui du centre soutient une longue pièce de bois passée sous son aisselle droite et sur son épaule gauche, et munie de clochettes dont les marteaux sont agités par deux plus petits personnages à demi-courbés, pour s'insérer dans le bloc de pierre.

L'engouement pour les spectacles et les « gesticulations d'histrions » finit par avoir raison de l'intransigeance des théologiens. La réponse nuancée que fait le pape Alexandre II au jongleur s'inquiétant de l'espoir potentiel de sauver son âme n'est-elle pas révélatrice d'un changement de mentalités ? — anecdote citée par Pierre Le Chantre (75).

(71) N. KENAAN-KEDAR, « Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestations de la culture laïque », in *Cahiers de Civilisation médiévale*, tome XXIX, 1986, p. 311-330.

(72) M. di GIOVANNI, « Iconographia del giocoliere negli edifici religiosi in Francia e in Italia nel XII secolo », in *Il romanico. Atti semin.*, Studi dir. P. SANPAOLESI, Milan, 1975, p. 164-180.

(73) E. FARAL, *Les jongleurs...*, *op. cit.*, p. 44.

(74) K. MAYER, « The eight gregorian modes in the Cluny capitals », in *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, p. 87, fig. 5-12.

(75) J.C. SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

C - Les jongleurs, des artistes aux talents multiples

Selon la définition de Diez, sont classés parmi les jongleurs « tous ceux qui faisaient de la poésie ou de la musique leur métier » (76). La formule est, en fait, trop restrictive dans la mesure où elle exclut les nombreux saltimbanques, acrobates et faiseurs de tours, qui tous peuvent prétendre à cette qualification.

Les jongleurs, dont on entend parler pour la première fois au IX^e siècle, sont, en effet, des artistes aux talents multiples (77) ; cette multidisciplinarité dure jusqu'au XIII^e siècle — « âge d'or de la jonglerie » — comme en témoignent les livres de trésorerie des cours et les comptes des villes (78) ; car au siècle suivant ils doivent s'effacer devant de nouvelles catégories d'artistes : troubadours et menestriers, maîtres à danser et danseurs professionnels (79). Ce phénomène décide, le 14 septembre 1321, les trente-sept jongleurs et jongleresses de Paris à se présenter devant le prévôt pour déposer leurs statuts (80). Dès la fin du XII^e siècle au moins, à Arras, ils s'étaient regroupés en une confrérie comme l'indique le nécrologe (81).

(76) DIEZ, *Die Poesie des Troubadours*, p. 37. Cité par E. FARAL, *Les Jongleurs*, op. cit., p. 2.

(77) Dont *Le Roman de Flamenca* (1270-1280), donne une idée juste. K. BARSCH, *Chrestomathie provençale accompagnée d'une grammaire et d'un glossaire*, Elberfeld, éd. Friderichs, 1875, col. 295-296.

(78) E. FARAL, *Les jongleurs en France*, op. cit., p. 61. Pour le XIV^e siècle, a été publiée une série de comptes conservés dans les archives municipales de Gérone, concernant les paiements faits à des jongleurs : L. BATTLE Y PRATS, « Juglares en la corte de Aragon y en el municipio de Gerone en el siglo XIV », in *Estudios dedicados a Menendez Pidal*, T.V., 1954, p. 165-184.

(79) Mentionnée en 1255, la « rue des jongleurs » à Paris fut « rebaptisée » « rue des ménestrels » en 1431 — changement de nom très significatif ! P. CHAMPION, *L'avènement de Paris. La vie à Paris au Moyen Âge*, Paris, Calmann-Lévy, 1933, p. 104 ; Dans sa complainte, de 1472, au roi Alphonse de Castille, le célèbre troubadour Guiraut Riquier insiste pour qu'une distinction soit établie entre les jongleurs — acrobates, montreurs de singes..., donc peu recommandables —, et les troubadours ou trouvères, véritables artistes. La réponse que lui fait le roi, sans doute rédigée par Riquier lui-même, propose un nom pour chaque catégorie : les « hommes de cirque » seront appelés « buffos », les jongleurs qui récitent et chantent des vers « jogleares », et les trouveurs qui composent poèmes et balades... « troubadours ». J. ANGLADE, *Le troubadour Guiraut Riquier*, Bordeaux / Paris, 1905. Ce texte est loin d'être unique en son genre.

(80) R. VAULTIER, *Le folklore pendant la guerre de Cent ans d'après les lettres de Remission du Trésor des Chartres*, Paris, 1965, p. 177-178.

(81) On possède quelques exemples pour l'ancien diocèse de Tréguier, cf. G. MINOIS, « L'administration paroissiale dans le Trégor au XV^e siècle », in *Mémoires de la Société d'Émulation des Côtes-du-Nord*, tome CVII, 1978, p. 58-76.

Le XV^e siècle sonne le glas de la jonglerie, telle qu'elle se présente depuis le XII^e siècle.

Des textes il ressort qu'il y a lieu de distinguer deux grandes classes de jongleurs : l'une composée d'hommes et de femmes nomades, se produisant lors des grands rassemblements populaires — foires, pardons (81), fêtes des fous... — ; l'autre au contact de la société plus raffinée des cours, s'efforçant de conquérir une situation stable.

Rares avant l'époque romane et pour l'essentiel contenues dans les manuscrits, les figures des jongleurs se font plus nombreuses, à partir des XI^e et XII^e siècles, dans la sculpture qui devient le support privilégié des scènes de jonglerie. Au XIII^e siècle, comme il a été indiqué ci-dessus, ils se réfugient à nouveau dans les *marginalia* des manuscrits, tandis qu'à la fin du Moyen Âge il n'y a plus que les stalles pour les accueillir.

La danse fait partie du répertoire des jongleurs

Le long de la voussure située sous l'archivolte décorée des vieillards de l'Apocalypse à Saint-Pierre d'Aulnay en Saintonge, court une frise de danseurs vêtus de pantalons et de chemises brodées. D'un geste gracieux de leur main droite ils semblent soutenir l'architecture, l'autre main posée sur le genou droit. Par leur position et leur costume, ils se comparent aux danseurs d'un chapiteau de Saintes, mais surtout à celui du modillon de l'abside nord d'Aulnay ; la main droite pareillement levée tient ici un instrument de musique aux sons duquel évolue un funambule, traité avec beaucoup de réalisme.

Conservé au musée de Lyon mais provenant du portail de Saint-Pierre-Le-Ruellier de Bourges, un fragment d'archivolte montre un jongleur qui se contorsionne avec souplesse dans le cadre qui l'enserme sans le gêner. C'est la rencontre de deux styles — le dynamisme tourbillonnaire, l'arabesque de la ligne, la fantaisie de l'invention romane avec le sens de l'observation réaliste du XIII^e siècle — qui crée une œuvre d'une grande justesse d'analyse dans le mouvement.

Le jongleur est aussi un musicien

Les jongleurs sont de véritables musiciens qui doivent savoir jouer de neuf instruments au moins (82) : de la flûte à l'église Saint-Germain de Varaize, de la vièle à archet sur la façade occidentale d'Echillais, toutes deux en Charente-Maritime. Sur le mur nord de l'abside de Notre-Dame à Vouvant, en Vendée, un sonneur de cor est séparé d'une jongleresse qui tient son instrument et chante de bon cœur la bouche grand ouverte, par

(82) F. DRONKE, *The medieval lyric*, Londres, 1986, p. 23-31.

un maçon identifiable à son volumineux marteau. Iconographie courante que cette juxtaposition des trois personnages dans les modillons de Saintonge et du Poitou (83), probablement issue de la tradition des sculptures préromanes (84) ou des manuscrits des époques carolingiennes et ottoniennes — parfois placés dans ces derniers au-dessus de compositions religieuses (85).

Dans les frises des stalles (principalement espagnoles), il est fréquent de recenser des jongleurs et des jongleresses dansant au son de leur propre musique. Dans la cathédrale de Séville, un homme sur la gauche frappe son tambour, tandis que trois autres hommes accompagnent en dansant une femme qui pouvait fort bien tenir dans ses mains, aujourd'hui mutilées, un tambourin comme sur un accoudoir des stalles de Barcelone. Ces scènes mêlant musique et danses exécutées par des jongleurs ont inspiré nombre de dessins lombards du XIV^e siècle, conservés à la Morgan Library de New York (86).

Le thème de la danseuse et du musicien remporte un vif succès du XII^e au XVI^e siècle : chapiteau, d'avant 1143, de la basilique Saint-Ambroise de Milan (Italie), autre chapiteau du portail de la nef de l'église Saint-Georges de Bourbon-L'Archambault dans l'Allier (deuxième moitié du XII^e siècle). Il orne les *marginalia* des manuscrits des XIII^e et XIV^e siècles. Dans ces représentations traitées avec beaucoup de justesse, les danseuses offrent entre elles des analogies dans la manière de se déhancher et d'arrondir leurs bras en arc de cercle au-dessus de leur tête (87).

Progressivement au cours du XIV^e siècle, ce sont les ménétriers qui vont se substituer aux jongleurs ; la musique fait dès lors de moins en moins partie de leurs activités.

Tout au long du Moyen Age, les moralistes ont considéré avec beaucoup de suspicion les instruments de musique, objets de vanité et d'immortalité, à plus forte raison lorsqu'ils sont joués par des jongleurs. Ces jugements expliquent les représentations satiriques, comme ces deux

(83) N. KENAAN-KEDAR, « Les modillons de Saintonge et du Poitou... », *op. cit.*, p. 321.

(84) M. SCHAPIRO, *From Mozarabic to Romanesque in Silos*, New York, 1977, p. 28-101.

(85) F. MUTHERICH, J.E. GAENDE, *Carolingian paintings*, Londres, 1977, p. 13, 56, pl. 13.

(86) I. MATEO GOMEZ, *Temas profanos en la escultura gotica española...*, *op. cit.*, p. 333.

(87) Codes Manesse, Manuscrit des Minnesanger, Zurich ca. 1315. Université de Heidelberg (Allemagne), Ms pal. ger. 848.

joueurs hybrides sur une miséricorde de la cathédrale de Barcelone : de dessous le vêtement de celui à l'orgue portatif émerge le buste d'un être humain ailé qui montre les attributs traditionnels du « fou » — bonnet à oreilles et marotte. Face à lui se tient un autre fou — une sébile dans les mains pour récolter l'argent de leur performance — dont l'habit retroussé laisse apercevoir des pattes de coq. Autre personnage hybride, cet homme à tête d'oiseau dont le bec démesurément allongé se transforme en flûte sur un accoudeoir des stalles de Barcelone — thème pour lequel le peintre visionnaire Jérôme Bosch aura une véritable prédilection — et en trompette sur un autre accoudeoir de stalle dans la cathédrale de Saint-Pol-de-Léon (Finistère) (fig. 8).



Fig. 8. — Saint-Pol-de-Léon. Cathédrale. Accoudeoir de stalle.

C'est parce que l'Église s'est montrée hostile envers la musique populaire que les instruments sont souvent mis entre les « mains » d'animaux, voire de créatures infernales, devenant ainsi le moyen de séduction du diable, invoquant la damnation et la mort (88). Ces animaux sont à l'image d'un monde à l'envers où la place laissée libre par l'homme qui se conduit comme une bête est alors prise par les animaux eux-mêmes et c'est cette inversion qui l'entraîne tout naturellement du côté diabolique (89).

On constate la prédominance du cochon dans la ménagerie musicale du Moyen Âge ; aucun animal n'est aussi éloigné de l'idéal religieux (90). Une truie allaitant joue du tuba sur une sculpture romane, au musée de l'Échevinage à Poitiers ; de la cornemuse — instrument populaire entre tous au milieu de sujets fantaisistes décorant la façade nord de l'église Saint-Armel à Ploërmel ; un autre du biniou à côté de l'une de ses congénères qui file sur la sablière de la chapelle Blanche à Theix, également en Morbihan. Sur un cul-de-lampe du porche sud de l'église de Landivisiau, un lièvre tient cet instrument.

C'est depuis qu'il célèbre des messes (fête de l'Ane) que l'Ane se mêle de danser et de pincer une harpe dans les sculptures des édifices religieux : assis et caressant les cordes dans la crypte de Saint-Parizel-le-Chatel, comme au porche du transept sud (1119-1135) de la collégiale Saint-Pierre-de-La-Tour à Aulnay en Saintonge, et sur un modillon de la cathédrale de Chartres (XII^e siècle), au-dessus d'un acrobate et d'un singe. On le représente avec d'autres instruments : une cornemuse sur un chapiteau du XII^e siècle sur une maison de Malestroît (Morbihan), à côté d'un homme qui porte un cor de chasse ; une citole sur un accoudoir des stalles de l'église de la Nativité de Marie à Kempen (Belgique). Avec un ou plusieurs des siens, il forme des duos ou des orchestres burlesques — deux ânes à l'orgue portatif sur une miséricorde du musée de Cluny, provenant de Saint-Lucien de Beauvais.

Il semble que les artistes aient privilégié les paires d'animaux : un cochon joue du biniou et un deuxième de la bombarde sur une sablière de Béquerel en Plougoumelen (Morbihan) ; à Notre-Dame du Bon-Secours à Guingamp (Côtes-d'Armor), il s'agit d'un cochon et d'un renard.

Une autre convention est de montrer un animal occupé à divertir un compère, tel ce cochon qui, dans une sablière de l'église de Nolf (Morbi-

(88) D. SMOJE, « La mort et l'au-delà dans la musique médiévale », in *Le sentiment de la mort au Moyen Âge*, Montréal, 1979, p. 249-267.

(89) *Ibid.*, p. 252.

(90) C.A. HARRIS, « Musical animals in ornaments », in *The musical quarterly*, vol. 6, n° 3, July 1920, p. 417-426.

han), fait danser une couleuvre sous le charme de sa cornemuse. A l'église de Scaër (Finistère), ces rôles étaient tenus par un lièvre et un chien. Nul doute que l'imagination des sculpteurs n'ait été stimulée par des démonstrations d'animaux savants.

Jongleurs et jeux d'adresse

Il n'est pas de société qui ne cultive en son sein des jeux d'adresse, testant en quelque sorte l'habileté de ses membres (91).

L'exercice le plus simple consiste à se tenir en équilibre sur la tête ou sur les mains — mur sud de l'église Saint-Hérie à Matha en Charente-Maritime, chapiteau du XII^e siècle de l'église de la Joie en Merlévénéz (Morbihan). L'homme courbe le corps jusqu'à toucher terre avec les pieds sur un modillon réinséré dans la façade de l'église Saint-Gilles de Malesroit. Parfois un accessoire vient renforcer la difficulté : comme ces jongleurs en position inversée avec une boule sur les pieds ou cette célèbre jongleresse de l'abbaye Saint-Georges de Boscherville, la tête en bas sur un petit tabouret (chapiteau déposé du cloître (1157-1221) au musée des Antiquités à Rouen), tout comme sur un autre chapiteau du début du XII^e siècle à la cathédrale de Modène (Italie). Lors d'un spectacle donné à la cour de l'empereur Frédéric II, nombre d'acrobaties furent exécutées par des jongleresses sarrasines ; l'une des femmes évoluant sur de grosses boules vertes frappa particulièrement Mathieu Paris qui nous en a laissé une description détaillée (92). S'agit-il d'une scène courtoise où deux hommes assistent au tour d'un acrobate, renversé, qui agit de concert avec un musicien sur l'archivolte du portail gauche de l'église Saint-Nicolas de Civray dans la Vienne, décorée par ailleurs d'un vaste programme profane ? (93)

Autre acrobatie très appréciée, semble-t-il : « faire le pont ». En équilibre sur les mains, l'artiste retombe sur les pieds de manière à former un arc avec son corps. On dit alors qu'il « tombe » (94), comme à la Madeleine à Vézelay, sur un modillon de la façade de Sainte-Trophime

(91) J.M. MEHL, *Les jeux au royaume de France du XIII^e au début du XVI^e siècle*, Paris, Fayard, 1990, p. 99.

(92) C. INGRASSIA, *op. cit.*, p. 256.

(93) N. KENAN-KEDAR, *op. cit.*, p. 328, fig. 33.

(94) Sur la manière de tomber, on trouve des informations dans un poème du XIII^e siècle :

« lors tume les pies contremont
Et va sor ses ij. mains et vient
Que de plus a terre n'avient
Bale des pies et des explore ».

W. FOERSTER, « Del Tumber Nostre Dame », in *Romania*, Paris, 1873, p. 318.

d'Arles (XII^e siècle), sur une voussure du portail du croisillon nord (deuxième moitié du XII^e siècle) à l'église du Vouvant en Vendée; sur une base de colonne au musée d'Arles, il s'agit d'une sirène — symbole de la séduction dans l'esprit des clercs du Moyen Âge. Ce thème du « *tumbeor* » est repris dans les stalles: accoudoir dans la cathédrale de Tréguier (1512); le dos touchant la pointe d'une épée sur une miséricorde de Saint-Lucien de Beauvais, au musée de Cluny à Paris.

Que d'originalité et d'audace dans l'interprétation du réel: ces contorsionnistes aux membres désarticulés engendrant d'insolites déformations, chéris des sculpteurs dès l'époque romane: chapiteaux déposés du cloître de Sainte-Foy de Conques en Auvergne (ca. 1087-1107), de l'église Saint-Pierre à Aulnay (1150-1160); nombreuses miséricordes de la cathédrale de Tréguier (fig. 9). Malgré la déplorable perte d'une grande partie de son décor, la façade de l'église de Kéryty en Penmarc'h (XVI^e siècle) conserve des figures dans des poses analogues.

Il n'est pas impossible que les succès des acrobates réside dans les facilités qu'ils offrent à remplir tous les cadres. Si on leur donne des postures forcées, ils peuvent se loger partout, dans toute horizontale, toute oblique, toute verticale, comme ces personnages juchés les uns sur les épaules des autres pour animer le jambage nord du portail ouest de l'église Saint-Nicolas à Maillezais en Vendée (ca. 1130).



Fig. 9. — Tréguier. Cathédrale. Miséricorde de stalle.

Jongleurs et animaux : les numéros de dressage

Au nombre des réjouissances proposées par les baladins aux foules se comptent les exercices de dressage. A partir du XII^e siècle commencent à se constituer chez les princes des ménageries. Celles du duc de Normandie, dont parle un moine de Fleury, se compose de lion, léopard, chameau, autruche et lynx. Ces animaux sont apprivoisés et dressés, comme dans celle du roi Louis IX au XIII^e siècle (95). Au XV^e siècle, c'est au tour du roi René d'entretenir, à l'imitation des seigneurs italiens, des lions, un dromadaire, un singe et une « singesse » (96). Certains jongleurs en possèdent également, quoique plus modestes, comme ce Périnet Sanson, bateleur en 1408, qui ne se déplace jamais sans son cheval, son ours et sa chèvre (97), ou cette troupe ambulante qui se produit avec un singe et un bouc (98). Et « Por la maaille seulement » — petite monnaie qui valait un denier — « Si on en voit l'en jouer les singes / les ours, les chiens et les marmottes; / Si en ot l'en chançons et notes, / Des jongleurs assez souvent » (99).

L'ours est, semble-t-il, l'animal le plus apprécié des jongleurs. Dès le IX^e siècle, dans le psautier d'Utrecht (fol. 17), un homme tient un ours en laisse, à côté d'un musicien qui accompagne une danseuse. A l'époque romane, on ne compte plus les scènes de dressage, tant elles abondent dans la sculpture : retour horizontal de l'archivolte de l'église Saint-Georges d'Ydes dans le Cantal ; sur un chapiteau de l'église abbatiale Saint-Marcellin à Chanteuges en Haute-Loire, il s'agit de deux ours menés par un seul homme. Reste l'animal : un ours muselé transformé en gargouille à l'église de Pencran (Finistère), du XV^e siècle, et sur une miséricorde de Saint-Pol-de-Léon où l'artiste a su rendre le muffle lourd et les formes épaisses engoncées dans l'abondante fourrure.

Malgré sa taille et son poids imposants, l'ours se révèle un excellent danseur, debout sur ses pattes de derrière : obéissant à la baguette d'un jeune homme sur un accoudoir des stalles de Yerste, de Tolède en Espagne et de Plaisance en Italie. Ils sont deux, enlacés, à évoluer tandis qu'un troisième congénère joue de la flûte, sur une miséricorde bourguignonne au musée de Cluny, et sur une autre de l'église Saint-Martin-au-Bois.

(95) G. LOISEL, *Histoire des ménageries*, Paris, Laurens, 1912, p. 145-146.

(96) V.H. DEBIDOUR, *Le bestiaire sculpté en France au Moyen Age*, Arthaud, 1964, p. 179.

(97) R. VAULTIER, *Le folklore pendant la guerre de Cent Ans*, op. cit., p. 200.

(98) *Ibid.*, p. 201.

(99) *Le Dit de la Maaille*, poème du XIII^e siècle. A. JUBINAL, *Jongleurs et trouvères ou choix de saluts, épîtres, rêveries et autres pièces légères des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, 1835, p. 101-106.

On assiste à un combat au corps à corps entre un jongleur et son ours sur un bas-relief du XIV^e siècle de la façade de la cathédrale de Sens, alors que l'animal est terrassé sous l'homme à la cathédrale de Tréguier (accou-
doir des stalles) (fig. 10).



Fig. 10. — Tréguier. Cathédrale. Accouder de stalle.

Après l'ours, c'est le singe qui s'impose, dès le XI^e siècle sur un chapiteau de la nef de l'église Saint-Nicolas à la Chaize-le-Vicomte en Vendée. Dans la plupart des cas, l'animal est debout ou assis — et volontiers impudique comme le Midi et l'Espagne se plaisent à le traiter —, en laisse auprès de son maître. A l'époque romane on le recense sur un chapiteau de l'église de Lanobre, de l'église Saint-Pierre à Menet et de la nef de l'église Saint-Eutrope à Saint-Amandin — ces trois édifices dans le

Cantal. A Saint-Aubin-de-Guérande — chapiteau de la nef, du XII^e siècle —, il est encadré par deux humains qui le conduisent par la main.

Images moins paisibles que sont les singes enchaînés — ces singes apprivoisés dont les « riches hommes font cherté » (100), et dont les bateleurs font monnaie. Il est attaché à un gros chien muselé au cloître des cordeliers de Charlieu. C'est une femme qui le tient au bout d'une chaîne sur un chapiteau (XII^e siècle) de l'église Saint-Cyr et Sainte-Juliette de Dienne (Cantal) et dans la nef (1109-1144) de l'église de Cunault en Maine-et-Loire. L'un des plus beaux exemples se situe dans un écoinçon de la nef de la cathédrale de Bayeux : perché sur une colonne, l'animal se dresse sur ses pattes arrière, alors que son maître le maintient fermement à l'aide d'une chaîne à gros maillons.

Animal et dompteur sont souvent d'une taille identique. Faut-il en déduire qu'on est en présence d'une race de grands singes, ou en conclure à une mauvaise appréciation des sculpteurs ? Il arrive parfois que le singe soit plus grand : chapiteau de la tribune sud du narthex de la basilique Saint-Julien à Brioude (Haute-Loire, du XII^e siècle), maladroitement copié à l'église de Mozac sur le chapiteau du quatrième pilier de la nef.

Dans l'iconographie, le singe peut apparaître comme une caricature de l'homme. Sa ressemblance avec lui — debout à déchiffrer un livre ouvert sur un lutrin dans une miséricorde de Saint-Pol-de-Léon — en fait la traduction du monde à l'envers (101).

Dressé sur ses pattes arrière, « faisait le beau », le chien est un animal domestique que les jongleurs aiment dresser. Il est sans doute excité par les sons d'un joueur de bombarde perché sur le gable voisin surplombant une des lucarnes du clocher de Saint-Nicolas en Priziac (Morbihan), et d'un joueur de biniou sur un troisième gable. A la chapelle de Recouvrance en Ploërmel (Morbihan), la porte en anse de panier est surmontée d'une arcade feuillagée qui prend appui sur deux figures : d'un côté un chien, de l'autre un homme la tête entre les jambes.

Jongleurs et prestidigitation

Les jongleurs deviennent volontiers prestidigitateurs, ces « joueurs de basteaulx », ces « bateleurs » qui effectuent de véritables tours de passe-passe (102). Cette activité ne se recense guère dans l'iconographie, bien

(100) V.H. DEBIDOUR, *Le bestiaire*, op. cit., p. 259.

(101) L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, vol. I, p. 112-113 et 131.

(102) R. VAULTIER, op. cit., p. 200.

que certains aient voulu voir dans les deux hommes assis sur un chapiteau du portail méridional (début XIII^e siècle) de l'église des Franciscains de Salzbourg (Autriche) des prestidigitateurs montrant un tour à l'aide d'une sphère et d'un trèfle (103). Une scène à peu près analogue se rencontre sur une miséricorde de la cathédrale de Séville : un bateleur à genoux soulève un gobelet, sa main gauche, aujourd'hui mutilée, devant manipuler un autre objet. Ce relief se compare à un tableau de Bosch conservé au musée de Saint-Germain en Laye : les accessoires utilisés sont les mêmes — boules et gobelets pour dissimuler celles-ci aux yeux des spectateurs. Pour les commentateurs de l'œuvre du peintre, ce sujet est à classer parmi les thèmes moralisateurs sur la stupidité humaine (104).

La prestidigitation vient grossir ainsi la longue liste des activités condamnées par les clercs au Moyen Age (105).

Y a-t-il un message à cette iconographie ?

Quelles sont les raisons d'être de cette iconographie et le réseau de significations multiples qui se tisse autour de ces représentations profanes ?

Celles-ci ne sont évoquées, en général, que dans la mesure où elles comportent un message moral. Dans le contexte troublé de la fin du Moyen Age — guerre de Cent Ans sur laquelle se greffe une crise d'ordre économique et militaire — la danse cesse d'être une fête pour devenir une danse macabre (de l'arabe « makhbar » : cimetière). La coutume de danser dans les cimetières relevée aux siècles précédents se répand pour montrer que la vie est une carole qui conduit à la mort.

Fondement de la fête des fous, la fragilité humaine apparaît de façon dramatique dans ces danses macabres peintes jusque sur les murs des plus modestes églises rurales : danses en chaîne, imitées des danses populaires, où vivants et morts de tous âges, de toutes conditions sociales sont immanquablement entraînés, mais aussi danses en couple car chaque mort conduit son double vivant, en gesticulant.

La première danse connue, celle du charnier des Innocents à Paris terminée en 1424, fut détruite au XVII^e siècle. Elle servit de modèles à celles de Kermaria en Plouha (Côtes-d'Armor) ca. 1450-1460, et de La Chaise-

(103) J. SVANBERG, *Gycklarmotiv : romansk konst och en tolkning av portalrelieferna på Härja kyrka, av.*, Stockholm, Almqvist et Wiksell, 1970.

(104) F. SCHMIDT-DEGENER, « Le jongleur de Bosch au musée municipal de Saint-Germain-en-Laye », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, p. 154.

(105) Joannis SARESBERIENSIS, *Polycraticus*, Livre I, 1159 ; in J.P. MIGNÉ, *Patrologiae Latinae*, Paris, 1855, tome CIX, col. 406.

Dieu en Haute-Loire (ca. 1470-1480), cette dernière traitée avec une grande sensibilité artistique. Parmi les danses conservées, citons celles de Vergennes en Maine-et-Loire, de Meslay-le-Grasset en Eure-et-Loir, de l'église de la Ferté-Loupières inspirée de la *Danse macabre* publiée par l'éditeur parisien Guyot Marchant, dès 1485 (106).

La danse macabre met un terme, un point final à l'histoire de la danse médiévale. Elle est, en effet, l'héritière de la manière dont le Moyen Age a vu, perçu et façonné la danse.

Les personnages des modillons romans ne constitueraient pas une décoration fortuite. A y regarder de plus près, ces jongleurs, ces ivrognes, joueurs de dés, monstres diaboliques seraient placés à cet endroit de l'édifice religieux pour dénoncer les vices et instruire la postérité (107).

Habituellement situés sur les chapiteaux et les modillons les trois figures qui surplombent le tympan du portail central du narthex — de gauche à droite : un chien qui se mord la queue, un acrobate et une sirène — semblent revêtir dans l'art de Vézelay un sens particulier. Faut-il essayer d'en saisir la présence à la lumière des paroles de Bernard de Clairvaux sur les jongleurs : « Aux yeux des autres, nous (les moines) avons l'air d'effectuer de véritables tours de force. Tous ce qu'ils désirent nous le fuyons, et tout ce qu'ils fuient nous le désirons, comme ces jongleurs et danseurs qui, la tête en bas, les pieds en l'air, dans une posture inhumaine, marchent sur les mains et attirent sur eux le regard de tous (108). Il en ressort une image négative du jongleur, utilisée ici comme une métaphore dans ses sermons (109). A Saint-Hilaire de Foussais, ce sont les mêmes êtres vivants qui se succèdent dans un ordre identique, localisés dans la partie inférieure du côté droit de l'archivolte, et donc subordonnés à la cour céleste au sommet.

La persistance du thème du dompteur d'ours, à la différence d'autres numéros de jonglerie, fait présumer d'un sens plus profond que celui d'un simple spectacle. Dans les *Emblemata politica* de J. Brueck publiées en

(106) E. MALE, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et ses sources d'inspiration*, Paris, Colin, 1969, p. 375 ; J. SAUGNIEUX, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Lyon, 1972.

(107) N. KENAAN-KEDAR, *op. cit.*, p. 318.

(108) D. GRIVOT, G. ZARNECKI, *Gislebertus, sculptor of Autun*, Londres, 1961 ; A. KATZNELLENBOGEN, « The central tympanum at Vézelay. Its encyclopedic meaning and its relation to the first crusade », in *Art Bulletin*, XXVI, 1944, p. 141-151, fig. I, 5, 6.

(109) J. LECLERCQ, « Le thème de la jonglerie dans les relations entre saint Bernard, Abélard et Pierre le Vénéral », dans *Pierre Abélard et Pierre le Vénéral*, Paris, 1975 p. 671-684.

1618, on découvre une scène de domptage accompagnée de cette légende latine pleine de sagesse, qui dit :

« Voici le fort dominé par le moins fort. Admire comment l'ours féroce obéit à l'enfant qui le conduit par les naseaux percés, de la même façon le Prince conduit le peuple libéré avec la chaîne des lois » (110).

Animal endiablé et diabolique, c'est ainsi qu'il ressort des textes médiévaux. Alors quelle signification doit-on attribuer à ces singes enchaînés, ou tenus en laisse, si fréquents dans les chapiteaux romans d'Auvergne ? S'agit-il d'une iconographie symbolique : le chrétien jugulant les forces du Mal, d'une allégorie du triomphe du christianisme, comme on l'a suggéré ? Une idole païenne que l'on abat en tirant sur la corde ? N'est-ce pas plus prosaïquement un singe au repos près de son dompteur ? Ces diverses questions soulignent l'ambiguïté qui subsiste entre l'animal décoratif — par souci de symétrie sur un chapiteau de Gergovie il y a deux singes et trois hommes ; à Issoire un homme encadré de deux singes — et l'animal symbolique. A Chauriat, le cavalier en armure exclut le baladin et suggère une sorte de dérivé de la psychomachie.

On est sans cesse confronté à la diversité des interprétations. A Saint-Hilaire de Foussais, l'iconographie des jongleurs comme celle des pécheurs a valeur d'exemple, tandis qu'à Saint-Nicolas de Civray, il s'agit d'une scène courtoise. A la Madeleine à Vézelay c'est une métaphore pour l'éternité, alors qu'à Saint-Pierre d'Aulnay elle sert d'ornementation. Ces motivations diverses — exemplaire, symbolique, métaphorique, décorative — nous ont été transmises à travers une image de jongleur.

Christiane PRIGENT

Université de Paris I Panthéon-Sorbonne

RÉSUMÉ

Les représentations sculptées de danseurs et de jongleurs comme manifestations de la culture laïque dans les édifices religieux à l'époque romane et à l'époque gothique : ce sujet s'inscrit dans un courant de la recherche contemporaine sur l'« art profane dans la religion populaire ».

Bien que l'Église ait, tout au long du Moyen Age, condamné les danseurs et les jongleurs, elle a été obligée de tempérer ses positions. Cette attitude a trouvé

(110) *Emblemata Handbuch zu Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Herausgegeben von A. HENKEL, und A. SCHONE, Stuttgart, 1682, rééd. 1967, p. 447.

un écho dans la production artistique, et notamment la sculpture. Ces représentations ne sont évoquées, en général, que dans la mesure où elles comportent un message moral. Il semble, en fait, qu'elles répondent à des motivations diverses.

Les exemples choisis dépasseront volontairement le cadre de la Bretagne pour montrer que la province participe, à l'époque médiévale, d'un fonds culturel commun à toute l'Europe occidentale.

La lutte bretonne vue par les artistes (1798-1930)

La lutte est un des jeux sportifs les plus anciens de l'humanité et, dans la sculpture, le plus traditionnel des arts au XIX^e siècle. Le sujet et la façon de le traiter sont marqués par les modèles antiques : imbrications et interactions de deux corps nus, équilibre et mouvement dans l'espace, constituent des difficultés propres à séduire tout sculpteur maître de son art : les *diabliques* de Florence, réplique romaine d'après un original hellénistique, sont l'un de ces modèles académiques.

La lutte bretonne ou *gowren* est aussi très ancienne : d'origine celtique, elle aurait été importée dans la péninsule à partir du IV^e siècle après Jésus-Christ, par les Bretons des îles Britanniques migrant vers le continent (1) ; les plus anciennes représentations sont, en Irlande, les bas-reliefs des croix de Kells et de Durrow du IX^e siècle (2). L'originalité de la lutte bretonne réside dans le fait que les deux lutteurs combattent debout et habillés. À l'origine jeu et art de combat, le *gowren* s'est maintenu dans la péninsule armoricaine à travers les siècles ; on en trouve une représentation dès les toutes premières images « modernes » que l'on ait des Bretons : en 1798, François Valentin lui consacre une gravure parmi les cinq illustrations du *Voyage dans le Finistère* de Caraby et l'attachement de ce jeu dans la vie populaire est bien attesté par le fait qu'Olivier Perrin, relatant la vie d'un jeune paysan de la région de Quimper, accorde deux séquences à la lutte parmi les jeux de l'enfance (3). Un siècle plus tard, Per-Jakez Hélias témoigne de la pérennité de ce jeu en l'évoquant dans *Le cheval d'orgueil*, pendant son enfance à Poullezeac, dans le pays ligou-

(1) G. JACQUEN, *Ar Gowren, la lutte bretonne des origines à nos jours*, Nantes, Institut culturel de Bretagne, 1984.

(2) G. JACQUEN, « La lutte et ses origines celtiques », *Deux Temps* n° 9, 1981, n° 15.

(3) Une seule est citée en 1808 ; l'autre est malic à l'État de grande préparation dans les cartons du peintre ; voir *l'Art et les Bretons de l'Armorique* présenté par le mécène général Lantier, Mayenne, 1977, p. 52.