

Christiane Prigent

*Sculptures de danseurs et de jongleurs dans les édifices religieux, à l'époque romane et à l'époque gothique.*

---

Les représentations sculptées de danseurs et de jongleurs occupent des emplacements bien précis dans les édifices, qui varient avec les époques :

Pour l'époque romane, on les recense principalement sur les chapiteaux et sur les modillons – éléments architecturaux supportant toits, corniches<sup>1</sup> 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, des autoportraits de sculpteurs, des jongleurs et des musiciens ont été majoritairement recensés<sup>2</sup>.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, en revanche, ces représentations semblent abandonner les chapiteaux et les frontons et trouver refuge dans les *marginalia* des manuscrits, dans lesquels la moindre volute a été utilisée en guise de support pour leurs divers numéraux<sup>3</sup>.

Au XIV<sup>e</sup> siècle, mais plus encore aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> 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 Emile Mâle, aucune place pour les choses du ciel ; c'est la vie de tous les jours »<sup>4</sup>. En même temps monstres, animaux, diableries de toutes espèces en sont les thèmes favoris. Une extraordinaire parodie de la société se déroule dans le chœur

---

<sup>1</sup> F. DESHOULIERES ? « Les corniches romanes », in *Bulletin monumental*, t. XXIX-t.XXX, 1920/1921, pp. 27-64.

<sup>2</sup> N. KENAAN-KEDAR, « Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestations de la culture laïque », in *Cahiers de Civilisation romane*, XXXIX<sup>e</sup> année, 1986, pp. 311-330, 33 fig.

<sup>3</sup> L. RANDALL, *Images in the margins of gothic manuscripts*, Berkeley Los Angeles, University of California Press, 1966, XII-238 p., 138 fig.

<sup>4</sup> EMALE, *L'art de la fin du Moyen Age en France*, Paris, Colin, 19 , p. 488.

même de l'église. Il s'agit de l'extrême fin du Moyen Age, 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'Eglise, en raison de l'imbrication du religieux et du profane, génératrice de confusion<sup>5</sup>.

Sablères et corniches<sup>6</sup> qui reçoivent la charpente sur les murs intérieurs ont été ornées, elles aussi, d'une décoration placées 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 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'Eglise, des voix se sont élevées, à plusieurs reprises au cours des siècles, pour condamner ces fantaisies profanes : les diatribes de saint Bernard<sup>7</sup>, d'Aelred de Rievaulx et d'autres auteurs influencés par la mystique cistercienne<sup>8</sup>, n'ont jamais arrêté durablement les représentations monstrueuses ou ludiques qu'elles prétendaient condamner.

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 Philippot viard qui vient de commencer les stalles de la cathédrale. Le maître leur explique

---

<sup>5</sup> J. HUIZINGA, *L'automne du Moyen Age*, Paris, Payot, 1977.

<sup>6</sup> Guère favorisées par les conditions climatiques, de nombreuses pièces des bois ont pourri.

<sup>7</sup> A. FRACHEBOUD, « Saint Bernard est-il seul dans son attitude face aux œuvres d'art », in *Collectanea Ordinis Reformatorem*, 1953, pp. 113-130.

<sup>8</sup> L. PRESSOUYRE, « Saint Bernard to saint Francis : monastic ideals and iconographic programs in the cloisters », in *Gesta International Center of Medieval art*, vol. XII, 1975, pp. 71-92.

comment il entend décorer les miséricordes. Il leur montre quelques uns des petits reliefs qui nous amusent encore aujourd'hui – joueurs de tambourins, monstres - ; ils s'en vont fort satisfaits<sup>9</sup>. De même, en 1508, les chanoines de la cathédrale de Tréguier, se trouvant trop à l'étroit dans les anciennes stalles, passent commande d'un nouvel ensemble mobilier aux menuisiers Gérard Dru et Tugdual Kergus. Dans le contrat, il est stipulé que, pour la partie supérieure, « doze anges porteront la représentation des mistères 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 jusques à remplissement de l'eupvre là où il appartiendra [...]»<sup>10</sup>. Contrat rempli puisque feuillages et monstres abondent dans les stalles de Tréguier. Et à considérer les gratifications accordées aux artistes – quinze livres pour chacun, un droit d'enfeu pour eux-mêmes et leurs descendants, en 1509, puis quatre-vingt-huit livres pour eux deux au mois de novembre 1534, longtemps après l'achèvement des stalles - , les chanoines sont pleinement satisfaits de leur travail.

Le caractère « profane » de ces représentations demande à être approfondi. Selon Isabel Mateo Gomez <sup>11</sup>, leur sens profond, leur signification intrinsèque leur auraient été conférés par l'époque dont elles reflèteraient les préoccupations, les illusions et les rêves. C'est parce qu'elles faisaient étroitement corps avec l'état social et religieux du moment que, pour les siècles suivants, 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 XIXe siècle a fait de mauvais procès, procèderaient en fait d'une

---

<sup>9</sup> LANGLOIS, *Les stalles de la cathédrale de Rouen*, Rouen, 1883.

<sup>10</sup> A. de BARTHELEMY, *Mélanges historiques et archéologiques sur la Bretagne*, Paris, 1856, vol. II, pp. 111-121.

<sup>11</sup> I. MATEO GOMEZ, *Temas profanos en escultura gotica española. Las silleras de coro*, Madrid, 1979.

volonté didactique et moralisatrice qui justifie pleinement leur présence dans les édifices religieux, parmi les scènes tirées de l'Histoire sainte<sup>12</sup>.

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 ?

## I - Images de la danse et de danseurs

### A - L'Église condamne la danse

Tout au long du Moyen Age, l'Église a combattu 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 concernent les interdits qui n'ont cessé, au cours des siècles, de la frapper. Le plus ancien, celui du concile de Vannes, remonte à l'an 465. Quatre cents ans plus tard, ce sont « les chants et caroles des femmes » que dénonce, en 847, la décrétale du pape Léon V. A la fin du XIIIe 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 de spectacles de danses ou de caroles ». Au XIIIe siècle, les prédicateurs partent en croisade, à travers leurs *exempla*, contre la danse qu'ils jugent 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 réuni à Trente en Italie réitère les mêmes règles<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Ch. PRIGENT, *Pouvoir ducal, religion et production artistique en Basse-Bretagne 1350-1575*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1999, p. 531.

<sup>13</sup> P. BOURCHIER, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 53.

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 sont montrés intrangiseants 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 décore un chapiteau de la nef de la Madeleine à Vézelay (XIIe siècle) (fig. 1). Sur la gauche Moïse brandissant les tablettes de la Loi, et sur la droite le peuple juif encadrent le veau d'or qui porte sur son dos un démon hirsute. Ce thème ne semble pas avoir beaucoup séduit les sculpteurs. En revanche, il est traité en peinture, notamment : dans une fresque de la chapelle Sixtine à Rome (1481-1482) par Cosimo Rosinelli ; dans un tableau de Filippino Lippi où l'on voit des danseurs des deux sexes sautiller en tout sens autour du Veau d'or, comme dans les bacchantes antiques. Au XIVe siècle, on recense l'épisode biblique, réactualisé, dans un *exemplum* du sermonnaire, la *Scala Celi*, de Jean Gobi d'Alès (chapitre « *De corea* ») : y 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<sup>14</sup>.

On peut lire dans l'*Apocalypse* de saint 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 ». Cette joie s'exprime, dans l'art, par des danses autour des dépouilles de ces prophètes. A notre connaissance, il n'existerait aucune sculpture sur le sujet. Mais dans une enluminure d'un manuscrit du XIVe siècle, accompagnée par quatre musiciens, une femme exécute une danse devant un prophète représenté mort, au

---

<sup>14</sup> C. INGRASSIA, *Danseurs, acrobates et saltimbanques dans l'art du Moyen Age. Recherches sur les représentations ludiques, chorégraphiques et acrobatiques dans l'iconographie médiévale*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, thèse pour le doctorat d'histoire de l'art, dactyl..., 1990, p. 22.

premier plan. Comme dans la *Tapisserie de l'Apocalypse d'Angers*, saint Jean, sur la gauche, surveille la scène<sup>15</sup>.

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

Iconographie courante que Salomé dansant, sculptée dès la fin du Xe 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 un autre dans le cloître 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 (ca.1120) provenant du cloître de la cathédrale Saint-Etienne de la ville raconte un épisode de la vie du saint (fig.2). A droite, la décollation fait pendant au banquet sur la gauche. 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, 6-11), la légende de Jean sculptée au tympan du portail Saint-Jean de la cathédrale de Rouen (troisième quart du XIIIe siècle) se lit de gauche à droite : Hérode et ses invités ont pris place à la table du banquet, au pied de laquelle Salomé exécute des exercices acrobatiques, en équilibre sur les mains et les jambes repliées sur la tête ; sur la droite, on assiste à la décollation du saint ; au centre, Salomé remet à Hérodiade la tête du Baptiste sur un plateau (fig. 3).

---

<sup>15</sup> Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit latin 688, fol. 17 v°. BERENGAUDUS, *Exposition in septem visionem Apocalypsis*.

Pour beaucoup d'ecclésiastiques, la danse est l'œuvre du démon. Auteur 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 »<sup>16</sup>. Entre le XIIe et le XIVe 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<sup>17</sup>. Dans un autre, c'est un diable qui pousse femmes folles et jeunes gens à danser à travers les rues<sup>18</sup>. Cette conception diabolique de la danse va faire son chemin à travers l'iconographie, si bien que danseurs et acrobates des chapiteaux romans côtoient démons et autres monstres infernaux.

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 une femme nue, envoûtée par les sons de la flûte d'un bateleur, sur le sixième chapiteau de la nef de Vézelay (fig. 4). Avec 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 (XIe 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 XIIe siècle, il s'agit de démons ailés et d'un couple dansant et houant 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.

---

<sup>16</sup> S. BRANT, *La Nef des Fous. Bas Narrenschiff*, Strasbourg, Séghers, 1979, chap. 61. Adaptation de l'œuvre originale par M. HORST, préface de P. DOLLINGER.

<sup>17</sup> J.- C. SCHMITT, « *Jeunes et danse de chevaux et de Bois. Le folklore méridional dans la littérature des exempla (XIIIe-XIVe siècles)* », in *Les Cahiers de Fanjeaux*, pp. 127-158.

<sup>18</sup> Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit latin 16515, fol. 204, Recueil d'*Exempla*, XIIIe siècle. E. FARAL, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1910, p. 91.

Satan présidant à la danse continue à séduire les iconographes jusqu'à une date avancée <sup>19</sup>. Repoussant d'aspect, il mène les danseurs groupés derrière lui en une chaîne serrée, sur une sablière de la chapelle Saint-Sébastien du Faouët (Morbihan).

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

### *B - Face à la danse, l'Eglise adopte une attitude ambiguë*

Ferme dans ses principes à condamner la danse, l'Eglise peut toutefois difficilement nier que, dans les textes religieux, elle est 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 la danse dans les textes religieux*

Pour justifier la présence de danses liturgiques pour animer les cérémonies, les chanoines et les chantres invoquent des textes anciens qui leur sont favorables<sup>20</sup>. Dans les Actes de l'apôtre Jean se trouve décrite une danse mystique à la quelle le Christ invita ses disciples avant son arrestation. On dénombre également de fréquentes allusions à la danse chez les premiers Docteurs de l'Eglise, tel Grégoire de Naziance au IV<sup>e</sup> siècle qui demande à l'empereur Julien d'imiter, devant les saintes reliques, le roi David dansant devant l'Arche d'Alliance<sup>21</sup>. « Louez-le [Seigneur] avec sonnerie de cor/Louez-le

---

<sup>19</sup> « *Chorea est iter circulare. Diaboli iter est circulare. Ergo chorea est motus Diaboli* », dit un sermonnaire du XV<sup>e</sup> siècle traitant des rapports entre la danse et le Diable. J. CHAILLEY, « La danse au moyen Age », in *Actes du quatrième Congrès International de Philosophie médiévale*, Montréal, Institut d'études médiévales, 1967. Paris, Librairie J. Vrin, 1969, p. 363.

<sup>20</sup> M. SAHLIN, *Etude sur la carole médiévale*, Upsala, 1940.

<sup>21</sup> J. HEERS, *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Fayard, 1983.



avec harpe et cithare/Louez-le avec tambour et danses [...] » proclame le *psaume* 150<sup>22</sup>.

Représentation populaire à l'époque médiévale, la danse de David est un acte « transcendé » 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 (*Samuel*, II, 6) : il semble que ce soit le roi biblique qui décore une des miséricordes de l'église de Saint-Cernin dans le Cantal<sup>23</sup>.

Dès le XIIe siècle, les textes religieux commencent à considérer la danse comme un symbole de l'harmonie céleste. L'iconographie de David, assis sur un trône, reconnaissable à sa harpe ou à sa lyre, et entouré de musiciens, de danseurs, voire de jongleurs n'est pas rare. Sur un chapiteau de la galerie sud du cloître de Moissac (fig. 5), on le voit en compagnie de ses fidèles musiciens Ethan et Idithun, et d'un danseur. David trône du côté méridional<sup>24</sup>. Enfermé dans une mandorle, ce dernier pince sa lyre, tandis que sur l'autre face du même chapiteau au musée de l'abbaye de Cluny, dans une ellipse identique, un homme, vêtu d'une robe jusqu'aux genoux, exécute un saut, les bras étendus à l'horizontale (fig. 6). Ce décor se recense sur un relief roman très abîmé 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 de son visage.

Ces représentations ne sont pas sans évoquer le *Psautier de Lunel*, œuvre exceptionnelle de la première moitié du XIIe siècle. Parmi les enluminures deux peintures en pleine page illustrent la composition et l'accompagnement des *Psaumes*<sup>25</sup>. Dans la première, sur un trône placé sous un arc trilobé rehaussé d'architectures, on identifie David à sa harpe. Sur la page suivante, les quatre musiciens du roi – deux s'enlevant sur fond d'or, deux autres sur fond

<sup>22</sup> Psaume 150, 3-5, in *Les Psaumes. Traduction œcuménique de la Bible. Ancien testament*, Paris, les éditions du Cerf, 1983, p. 1441.

<sup>23</sup> D. et H. KRAUS, *Le monde caché des miséricordes*, Paris, 1986, p. 91, n. p. 59.

<sup>24</sup> Q. CAZES,

<sup>25</sup> Bibliothèque municipale de Lunel, *Psautier*, fol. 5 v° et 6.

d'argent ; ces derniers, diamétralement opposés, esquissent un pas de danse – jouent respectivement du rebec, du psaltérion, 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.

### *La danse dans les églises*

Bien qu'on saisisse mal leur existence, et seulement dans des circonstances précises<sup>26</sup>, les danses liturgiques ont eu au Moyen Âge une place aussi importante dans la liturgie que la musique ou les chants. En fait, ce sont, selon Jaques 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<sup>27</sup>. Est-ce une danse de clercs que l'on distingue au portail occidental (XII<sup>e</sup> siècle) de l'église Saint-Symphorien de Brou en Charente-Maritime ? De part et d'autre des deux musiciens au sommet de l'archivolte, se répartissent 25 personnages vêtus de robes longues, debout en position frontale, les bras pliés au niveau des coudes et les paumes de main face au public. (fig. 7). C'est le costume et la position des clercs proposés à deux reprises par le *Magnus Liber Organi* de Notre-Dame de Paris, au début du XIII<sup>e</sup> siècle.

Rappelons que jusqu'au XVII<sup>e</sup> 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<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Jean Beleth, ancien recteur de la Sorbonne et dignitaire du chapitre d'Amiens, mentionne à la fin du XIII<sup>e</sup> 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. Un manuscrit de la cathédrale de Sens renferme 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 « Arrière », portée d'une main postérieure ». J. CHAILLEY, « Un document nouveau sur la danse ecclésiastique », in *Bulletin de la Société internationale de Musicologie*, vol. XXX, 1941.

<sup>27</sup> J. HEERS, *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen Âge*, Montréal/Paris, 1971, p. 48.

<sup>28</sup> 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.

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<sup>29</sup>.

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 une danse à La Vierge<sup>30</sup>. Après avoir effectué maintes acrobaties devant la statue de Notre Dame, il se voit remercié par un ange, descendu 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 clercs face aux pratiques des jongleurs considérés comme démoniaques<sup>31</sup> - a inspiré une enluminure d'un manuscrit du XIIIe siècle, conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris<sup>32</sup> (fig. 8).

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

Malgré les efforts répétés de l'Eglise 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 »<sup>33</sup>.

#### *Les principaux temps de la danse*

C'est bien évidemment lors des grands rassemblements, comme les fêtes populaires licencieuses (fêtes de fous et surtout carnivals) que se succèdent dans les rues danses « folles » et bals<sup>34</sup>, le peuple faisant un maximum de tapage.

<sup>29</sup> P. BOURCIER, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, 1978, pp. 53-54.

<sup>30</sup> W. FOERSTER, « *Del Tumbeor Notre Dame*, « in *Romania*, Paris, Librairie A. Franck, 1873, p. 319.

<sup>31</sup> E. FARAL, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris, op.cit., p. 31.

<sup>32</sup> Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ars 3516, fol.127.

<sup>33</sup> J. LE GOFF, *La société de l'occident médiéval*, Arthaud, 1967, pp. 397-447. Ch. IX *Mentalités, sensibilités, attitudes (IXe -XIIIe siècles)*.

<sup>34</sup> J.- M. MEHL, *Les jeux au royaume de France du XIIIe au début du XVIe siècle*, Paris, Fayard, 1990, p. 243.

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. Les documents iconographiques ne remontent pas au-delà des années 1400<sup>35</sup>. On voit alors des personnages vêtus d'un long habit (jacque à boutons tombant sur des braies), avec des pans découpés en pointe, parfois avec une collerette, et d'un capuchon à longues oreilles, qui peut s'orner de grelots, et tenant dans la main une massue ou une marotte, symbole de la folie<sup>36</sup>, comme sur une miséricorde de l'église de Saint-Sulpice de Diest (Belgique) (fig. 9). Dès lors, le « fou » devient le roi de la fête ; aussi finit-il par s'introduire dans de nombreuses fêtes profanes. « Pas de jeu sans fou ! », dit un proverbe allemand. Sous les sièges, sur les accoudoirs, dans les encoignures des stalles..., le fou est présent partout, habillé d'un costume qui n'est plus qu'un poncif de l'art médiéval : miséricorde de la cathédrale Saint-Jean de Maurienne (1498) (fig. 10) ; fol jovial sur une autre miséricorde de l'église Saint-Thibault de Thann, dans le Haut-Rhin, du XVe siècle (fig. 11) ; fol lunatique sur un accoudoir de stalles de la cathédrale Saint-Pierre à Saint-Claude dans le Jura (fig. 12). De même, à l'église de Béhuard, près d'Angers, sur une des miséricordes de la fin du XVe 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. 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. Faisant pendant à un dragon terrifiant, un personnage encapuchonné, avec une marotte accueille le visiteur à l'entrée du porche de l'église de Pluguffan (1587) ; ces deux derniers exemples étant situés dans le Finistère.

<sup>35</sup> J. HEERS, *Fêtes, jeux et joutes...*, op. cit., p. 167.

<sup>36</sup> T. WRIGHT, *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, Paris, 1985, pp. 203-204.

En dehors de ces réjouissances, les occasions de danser ne manquent pas. Les poètes ne chantent-ils pas volontiers les danses de printemps<sup>37</sup>, 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<sup>38</sup>. Rassemblements religieux, les pardons possèdent leurs contreparties profanes<sup>39</sup>. 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 de deux chalumeaux, deux tambourins et la bombarde 50 sous »<sup>40</sup>. Par lettres patentes de 1558, du roi de France Henri II, Maurice de Pontanpoull, prêtre et fondateur de la chapelle Sainte-Anne de Plougoulm (Finistère), se voit confirmer dans ses droits d'ouvrir « la danse à tous les assistants, le jour du pardon »<sup>41</sup>.

### *Que danse-t-on ? Les différents types de danse*

Dans l'iconographie, la chaîne ouverte ou fermée - chorégraphie fort pratiquée sous le nom de carole (*chorea*) - est nettement privilégié 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<sup>42</sup>. Sur un petit groupe de chapiteaux du début du XIIe siècle, les danseurs forment une chaîne serrée. Deux sont situées à Brindisi dans la région des Pouilles (Italie) : à l'église San Giovanni al Sepolcro, hommes et femmes

<sup>37</sup> *Œuvres de Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir*, publiées par Henri SUCHIER, Paris, Librairie Firmin-Didot, Société des Anciens textes français, 1885.

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> La coutume est attestée à Origny-Sainte-Benoîte, en 1450, *Ibid.*, p. 134.

<sup>40</sup> Cdt FATY, *Mélange historiques*. Manuscrit non coté conservé à la Bibliothèque de l'évêché à Quimper, s. d., Tome II, p. 126.

<sup>41</sup> Document publié par LA BORDERIE, « Le pardon de Sainte-Anne en la paroisse de Plougoulm », in *Revue de Bretagne*, 1888/I, pp. 219-220.

<sup>42</sup> Utrecht (Pays-Bas), Bibliothek der Rijksuniversiteit Script. Eccl. 484, fol. 27 v), début Ixe siècle.

sont alternés ; 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. Sur un chapiteau de l'église Saint-Nicolas de Maillezais en Vendée (fig. 13), il s'agit d'une danse de femmes qui se tiennent par la main, de face, autrement dit le dos tourné au centre<sup>43</sup>, comme sur le double bénitier près du portail nord de la cathédrale de Saint-Malo en Bretagne (XIIe siècle). Le personnage du milieu paraît écartelé entre les deux éléments mobiliers (fig. 14). Ces sculptures auraient-elles une connotation négative, d'autant qu'à Maillezais, le chapiteau est situé à côté d'un autre orné d'une sirène à deux queues – être maléfique dans le bestiaire médiéval.

Il faut ensuite attendre le XIVe et les siècles 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<sup>44</sup> ?

Parallèlement, à partir du XIIe siècle, la danse « de société » connaît une évolution, c'est-à-dire une diversification. En fait, avant la rédaction des premiers traités<sup>45</sup>, on ne dispose que de peu d'informations sur la danse en couple faiblement illustrée avant le XIVe 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<sup>46</sup>. Pour la période romane, rares sont les

---

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> C. Ingrassia, op. cit., p. 394.

<sup>45</sup> Les premiers traités de danse sont rédigés en Italie au milieu du XVe 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 consacré à la danse des XIV et XVe 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, pp. 5-6. Copie de ce traité vers 1495 par Michel Toudouze à Paris, *L'art et instructions de bien danser*.

<sup>46</sup> Fol. 84 v°

exemples sculptés : néanmoins, sur un modillon de la corniche du cœur 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. On retrouve ce couple et les musiciens, trois siècles plus tard, sur une frise des stalles de la cathédrale de Séville.

Autre danse née au XVe siècle, la basse-danse ne dure pas longtemps, puisqu'elle est déjà passée de mode depuis une quarantaine d'années lorsqu'un chanoine de Langres publie son *Orchésographie*, en 1588<sup>47</sup>. Contemporaine, la moresque fait intervenir divers personnages : danseurs des deux sexes, musiciens de tabor ou de flûte et un « fou » parfois remplacé par un maure. Les comptes royaux et municipaux abondent en renseignements sur les moresques. Aussi 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<sup>48</sup>. Vêtements somptueux comme nous 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 »<sup>49</sup>. La coiffure n'est pas l'élément le moins original, tel le turban – variante du chaperon –, analogue à celui que portent les morisques, ces musulmans convertis d'Espagne, ainsi que le maure sur une miséricorde de Tréguier ( fig. 15).

D'après les documents écrits et figurés, il semble que les instruments privilégiés dans les bals populaires, dès le XIIIe siècle, aient été les aérophones du type trompette, chalumeau, buccine – instrument assez long, tenu le plus souvent à l'horizontale ou légèrement levé. A partir du XVe siècle, l'ensemble

---

<sup>47</sup> C. INGRASSIA, op. cit., p. 678.

<sup>48</sup> J.- P. LEGUAY, *La ville de Rennes au XVe siècle à travers les comptes des miseurs*, Paris, Librairie Klincksieck, 1969, pp. 313-315.

<sup>49</sup> P. PANSIER, *Le théâtre provençal à Avignon au XVe siècle*, Avignon, 1932, p. II.

tabor/flûte remporte un vif succès dans la musique de danse populaire, comme le montre une miséricorde de l'église Saint-Sernin de Toulouse.

En fait, parmi les instruments les plus représentés aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, la cornemuse arrive au premier rang : jouée par un berger sur une miséricorde de la cathédrale de Rouen ; par un « fou » sur un accoudoir de stalle de la collégiale Sainte-Catherine de Hoogstraten (Belgique) (fig. 16). 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 des tuyaux, 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 sont instrument sur une sculpture en bois à l'église de Saint-Chamant, non loin d'une femme jouant de l'orgue portatif(XV<sup>e</sup> siècle).

## II - Les jongleurs dans l'iconographie

A l'époque médiévale sont classés parmi les jongleurs : « tous ceux qui faisaient de la poésie ou de la musique leur métier »<sup>50</sup>, les saltimbanques, les acrobates et les faiseurs de tours.

### A - L'Eglise condamne les jongleurs<sup>51</sup>

« Suppôts du diable », « fils du Mauvais », « ennemis de Dieu », tels sont quelques uns des termes par lesquels l'Eglise 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

<sup>50</sup> DIEZ, Die Poesie der Troubadours, p. 37. Cité par E. FARAL, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris, 1910, p.2.

<sup>51</sup> Sur les textes religieux concernant l'attitude de l'Eglise vis-à-vis des jongleurs, cf. E. Faral, op. cit., pp. 25-60 ; C. CASAGRANDE et S. VECCHIO, « Clercs et jongleurs dans la société médiévale », in *Annales Economie, Science, Société*, XXXIX, 1979, pp. 913-928 ; J.- Cl. SCHMITT, « Le geste, la cathédrale et le roi », in *L'arc*, LXXII, 1978, pp. 9-12 ; J. A.A.OGILVY, « Mimi, surrae, histriones, Entertainers of the Middle Ages », in *Speculum*, XXXVIII, 1963, pp. 603-609.



« ramollit » les cœurs<sup>52</sup>. Dès 813, le concile de Tours interdit aux clercs d'assister à leurs spectacles<sup>53</sup>. Par la suite, Pierre Abélard, Jean de Salisbury et Honorius d'Autun se demandent « quels espoirs ont les jongleurs ? Aucun »<sup>54</sup>. Ces auteurs vont jusqu'à les identifier à leurs animaux savants<sup>55</sup>.

En fait, ceux que la hiérarchie ecclésiastique vise, en particulier, ce sont les clercs errants, les goliards, et « les jeux de théâtre qu'ils donnent dans les églises, où ils introduisent de 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)<sup>56</sup>. 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<sup>57</sup>. Méprisé dès le haut Moyen Âge, le jongleur reste au XIIIe siècle un des rares hommes dont le métier est condamné *secundum se* « en soi », *de natura* « de par sa nature »<sup>58</sup>.

Ces condamnations répétées trouvent un écho chez les artistes. Au près 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) (fig. 17). De

<sup>52</sup> E. FARAL, *Les jongleurs en France...*, op. cit., p. 27, n. 27.

<sup>53</sup> Ibid, pp. 18-19, 273, App. III, 3.

<sup>54</sup> « Habent spem jocolatores ? Nullam ». Honorius d'Autun, "Elucidarum, in J.- P. MIGNE, *Patrologiae Latinae*, Paris, 1895, t. CLXXVIII, 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.

<sup>55</sup> H.- W. JANSON, *Ape and apes lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, 1952.

<sup>56</sup> J.- Cl. SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 266-268.

<sup>57</sup> E. FARAL, *Les jongleurs en France...*, op. cit., p. 327.

<sup>58</sup> 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 personnes qui exercent des métiers méprisés ou suspects : la sépulture chrétienne et le droit de faire des aumônes » (*La bourse et la vie. Economie et religion au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1986, pp. 53-54.

même, à Saint-Hilaire de Foussais en Vendée<sup>59</sup>, l'iconographie du portail central de la façade occidentale est en accord avec le discours officiel : programme complexe qui se développe du sommet à la base de l'arcade (fig. 18). Tout en haut de l'arcade 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 de deux autres évangélistes, un évêque et quatre apôtres. Plus bas, en suivant le même ordre, sont figurés une femme courbée en arc-de cercle, un flûtiste et un acrobate qui occupent deux claveau de la voussure. Du côté sud, sont successivement représentés un musicien, un acrobate d'une taille identique et dans une position analogue identique à celui de droite, un monstre et une sirène... Les pêcheurs sont donc relégués au plus bas de la hiérarchie, parmi les monstres. Ce programme diffère toutefois des Jugements derniers traditionnels, car les «réprouvés » ne sont plus regroupés à la gauche du Christ, mais répartis des deux côtés de l'arcade<sup>60</sup>.

### *B - L'Eglise tempère ses positions*

Dans les textes, la condamnation de la danse et des jongleurs est totale. On sait que les principes passent rarement 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<sup>61</sup>. Ne chantent-ils pas, en effet, les *Vies* de saints, pour un public de laïques ? Et l'Eglise ne voit-elle pas d'un bon œil leurs chansons de geste<sup>62</sup> ?

---

<sup>59</sup> E. MAILLARD, « Les sculptures... dans l'église de Saint-Hilaire de Foussais », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1930, pp. 1-64 ; P.- MAUZAS, « les églises de Vouvant, Nieul-sur-L'Aulèze et Foussais », in *Congrès archéologique de France*, CXIV, 1956, pp. 73-74.

<sup>60</sup> N. KENAAN-KEDAR, « Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestations de la culture laïque », in *Cahiers de Civilisation médiévale*, tome XXIX, 1986, pp. 311-360.

<sup>61</sup> M. di GIOVANNI, « Iconographia del giocoliere negliedifici religiosi in Francia e in Italia nel XII secolo », in *Il romanico. Atti semin.*, Studi dir. P. SANPAOLESI, Milan, 1975, pp. 164-180.

<sup>62</sup> E. FARAL, *Les jongleurs...*, op. cit., p. 44.

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 (fin XIe siècle), au musée Ochier<sup>63</sup>. Au siècle suivant, un chapiteau de la cathédrale d'Autun illustre le quatrième ton par trois personnages, vêtus jusqu'aux genoux de robes moulantes. Celui du centre soutient une longue pièce de bois munie de clochettes dont les marteaux sont agités par deux autres personnages à demi-courbés pour s'insérer dans le bloc de pierre (fig. 19).

L'engluement 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<sup>64</sup>.

### *C - Les jongleurs, des artistes aux talents multiples*

Les jongleurs, dont on entend parler pour la première fois au IXe siècle, sont, en effet, des artistes aux talents variés<sup>65</sup> ; cette multidisciplinarité dure jusqu'au XIIIe siècle – « âge d'or de la jonglerie » - comme en témoignent les livres de trésorerie des cours et les comptes des villes<sup>66</sup> ; car au siècle suivant

<sup>63</sup> K. MAYER, « The eight gregorian modes in the Cluny capitals », in *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, p. 87, fig. 5-12.

<sup>64</sup> J.- CL. SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, op. cit.

<sup>65</sup> 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.

<sup>66</sup> E. FARAL, *Les jongleurs en France...*, op. cit., p. 61. Pour le XIVe siècle, a été publiée une série de comptes conservés dans les archives municipales de Gérone, concernant les paiements faits à des jongleurs : L. BATTLE PRATS, « Juglares en la corte de Aragon y en el municipio de Gerone en el siglo XIV », in *Estudios dedicados a Menendez Pidal*, 1954, T. V, pp. 165-184.

ils doivent s'effacer devant de nouvelles catégories d'artistes : troubadours ou menestriers, maîtres à danser et danseurs professionnels<sup>67</sup>. 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<sup>68</sup>. Dès la fin du XIIe siècle au moins, à Arras ils s'étaient regroupés en une confrérie comme l'indique le nécrologe de la ville<sup>69</sup>.

Le XVe siècle sonne le glas de la jonglerie, telle qu'elle se présente depuis le XIIe siècle.

Des textes, il ressort qu'il y a lieu de distinguer deux grandes classes de jongleur : l'une composée d'hommes et de femmes itinérants, qui se produit lors des grands rassemblements populaires – foires, pardons, fêtes des fous ...- ; l'autre au contact de la société plus raffinée des cours, qui s'efforce de conquérir une situation plus stable.

Rares avant l'époque romane et pour l'essentiel contenues dans les manuscrits, les figures de jongleurs se font plus nombreuses, à partir des XIe et XIIe siècles, dans la sculpture qui devient le support privilégié des scènes de jonglerie. Au XIIIe 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 Age il n'y a plus que les stalles pour les accueillir.

<sup>67</sup> 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 Age*, Paris, Calmann-Lévy, 1933, p. 104. Dans sa complainte de 1472 au roi 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 « joglares », et les trouvères 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.

<sup>68</sup> R. VAULTIER, *Le folklore pendant la guerre de Cent Ans d'après les lettres de Rémission du Trésor des Chartres*, Paris, 1965, pp. 177-178.

<sup>69</sup> On possède quelques exemples pour l'ancien diocèse de Tréguier. G. MINOIS, « L'administration paroissiale dans le Trégor au XVe siècle », in *Mémoires de la Société d'Emulation des Côtes-du-Nord*, tome CVII, 1978, pp. 58-76.

### *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 leur genou droit. Par leur position et leur costume, ils se comparent aux danseurs d'un chapiteau de Saintes, et 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 (fig.20). 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 XIIIe siècle – qui crée une œuvre d'une grande justesse dans le mouvement.

### *Le jongleur est aussi un musicien*

Les jongleurs sont de véritables musiciens qui doivent jouer de neuf instruments au moins<sup>70</sup> : de la flûte à l'église Saint-Geramin 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 un maçon identifiable à son volumineux marteau. Iconographie courante que cette juxtaposition des trois personnages dans les modillons romans de Saintonge et du Poitou, probablement issue de la tradition des sculptures pré-romanes<sup>71</sup> ou des

<sup>70</sup> F. DRONKE, *The medieval lyric*, Londres, 1986, pp. 23-31.

<sup>71</sup> M. SCHAPIRO, *From Mozarabic to Romanesque in Silos*, New York, 1977, pp. 28-101.

manuscrits des époques carolingiennes et ottoniennes – parfois placées dans ces derniers au-dessus de compositions religieuses<sup>72</sup>.

Dans les stalles, il est fréquent de recenser des jongleurs et des jongleuses jouant d'un instrument et dansant en même temps. Sur une frise des stalles de la cathédrale de Séville (fig. 21), on distingue un homme qui frappe sur son tambour, tandis que trois autres accompagnent en dansant une femme qui pouvait 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 X<sup>IV</sup>e siècle, conservés à la Pierpont Morgan Library de New York<sup>73</sup>.

Le thème de la danseuse et du musicien remporte un vif succès du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle : chapiteau, antérieur à 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 (seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle). Il orne les *marginalia* des manuscrits des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> 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 au-dessus de leur tête<sup>74</sup>.

Progressivement au cours du XV<sup>e</sup> siècle, les ménestriers et les troubadours remplacent les jongleurs ; la musique ne fait dès lors presque plus 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'immoralité, à plus forte raison lorsqu'ils sont placés entre les mains des jongleurs. Ces jugements expliquent les représentations satiriques, comme ces deux jongleurs hybrides sur unemiséricorde de la cathédrale de Barcelone : de dessous le vêtement de celui à l'orgue portatif émerge le buste d'un être humain ailé qui

---

<sup>72</sup> F. MÜTHERICH, J.- E. GAENDE, *Carolingian paintings*, Londres, 1977, p. 13, 56, pl. 13.

<sup>73</sup> I. MATEO GOMEZ, *Temas profanos en la escultura gótica española...*, op. cit., p. 333.

<sup>74</sup> Codes Manesse, Manuscrit des Minnesanger, Zurich ca. 1315. Université de Heidelberg (Allemagne), Ms pal. Ger. 848.

montre les attributs traditionnels du « fou » - bonnet à oreilles et marotte. Face à lui se tient un autre fou – une sébile dans la main pour recueillir 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 accoudoir des stalles de Barcelone, et en trompette sur un autre accoudoir de stalle dans la cathédrale de Saint-Pol-de-Léon (Finistère) (fig. 22).

C’est parce que l’Église s’est montrée particulièrement hostile envers la musique populaire que dans l’iconographie les instruments sont souvent joués par des animaux, voire des créatures infernales, devenant le moyen de séduction du diable et invoquant la damnation et la mort<sup>75</sup>. 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<sup>76</sup>.

On constate la prédominance du cochon dans la ménagerie musicienne du Moyen Age ; aucun animal n’est aussi éloigné de l’idéal religieux<sup>77</sup>. Une truie allaitant joue du tuba sur une sculpture romane, au musée de l’Echevinage 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 une sablière dans 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’ils célèbrent des messes (lors des fêtes de l’âne) que l’on voit des ânes danser et jouer de la musique dans les sculptures des édifices religieux : assis et pinçant les cordes d’une harpe dans la crypte de Saint-Parizel-le-Chatel, comme au porche du transept sud (1139-1135) de la collégiale Saint-Pierre-de-la-Tour à Aulnay en Saintonge, et sur une sculpture dans la cathédrale de Chartres (XIIe siècle) (fig. 23), au-dessus d’un acrobate et

<sup>75</sup> D. SMOJE, « La mort et l’Au-delà dans la musique médiévale », in *Le sentiment de la mort au Moyen Age*, Montréal, 1979, pp. 249-267.

<sup>76</sup> Ibid., p. 252.

<sup>77</sup> C. A. HARRIS, « Musical animals in ornaments », in *The musical quarterly*, vol. 6, n° 3, July 1920, pp. 417-426.

d'un singe. On le représente avec d'autres instruments : une citole sur un accoudoir des stalles de l'église de La-Nativité-de-Marie à Kempen (Belgique) (fig. 24) ; une cornemuse sur un chapiteau du XVe siècle sur une maison de Malestroit (Morbihan) (fig. 25), à côté d'un homme qui porte un cor de chasse. Avec un ou plusieurs de ses congénères, il forme des duos ou des orchestres burlesques – deux ânes à l'orgue portatif sur une miséricorde du musée national du Moyen Age/Thermes de Cluny, provenant de Saint-Lucien de Beauvais.

Il semble que les artistes aient privilégié les paires d'animaux : un cochon jouant 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 Saint-Nolf (Morbihan), fait danser une couleuvre sous le charme de sa cornemuse. A l'église de Scaër (Finistère), ces rôles sont 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*

Comme l'écrit Jean-Michel Mehl, « 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 »<sup>78</sup>.

L'exercice le plus simple consiste à se tenir en équilibre sur la tête ou sur les mains – mur sud de l'église Sainte-Hérie à Matha en Charente-Maritime ; chapiteau du XIIe siècle de l'église de La Joie en Merlévéné (Morbihan). Un homme courbe son corps jusqu'à toucher terre avec ses pieds sur un modillon réinséré dans la façade occidentale de l'église Saint-Gilles de Malestroit (fig. 26). Parfois un accessoire vient renforcer la difficulté : comme ces jongleurs en position inversée avec une boule sous les pieds ou cette célèbre jongleresse de l'abbaye de Boscherville, la tête en bas sur un petit tabouret (chapiteau déposé

<sup>78</sup> J.- M. MEHL, *Les jeux au royaume de France du XIIIe au début du XVIe siècle*, Paris, Fayard, 1990, p. 99.



du cloître (1157-1221) au musée des Antiquités à Rouen), tout comme sur un autre chapiteau du début du XIIe 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 frappa particulièrement Mathieu Paris qui nous en a laissé une description détaillée<sup>79</sup>. 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 ?<sup>80</sup>

Autre acrobatie très appréciée : « faire le pont ». En équilibre sur les mains, l'artiste retomber sur ses pieds de manière à former un arc-de-cercle avec son corps. On dit alors qu'il « tombe »<sup>81</sup>, comme sur un chapiteau de la Madeleine à Vézelay (fig. 27) ; sur un modillon de la façade de Sainte-Trophime d'Arles (XIIe siècle) ; sur une voussure du croisillon nord (seconde moitié du XIIe siècle) à l'église de Vouvant en Vendée ; sur la base d'une colonne au musée d'Arles, il s'agit d'une sirène - symbole de la séduction dans l'esprit des clercs du Moyen Age (fig. 28). Ce thème du « *tumbeor* » se recense dans les miséricordes de stalles : à l'église Saint-Lucien de Beauvais, (musée national du Moyen Age), le dos du personnage masculin touche la pointe d'une épée (fig. 29) ; dans la cathédrale de Tréguier un autre personnage masculin : aux membres désarticulés se contorsionne (fig. 30).

Il n'est pas impossible que le succès remporté par les acrobates dans l'iconographie réside dans la facilité qu'ils offrent à remplir tous les cadres : si on leur donne des postures forcées, ils peuvent se loger partout, dans toute horizontale, 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), animé (fig. 31).

<sup>79</sup> C. INGRASSIA, op. cit., p. 256.

<sup>80</sup> N. KENAAN-KEDAR, op. cit., p. 328, fig. 33.

<sup>81</sup> Un poème du XIIIe siècle donne des explications sur la manière de tomber : « Lors tume les pies contremont / Et va sor ij. Mains et vient / Que plus a terre n'avient / Bale des pies et des explore ». W. FOERSTER, « Del *tumbeor* Nostre Dame », in *Romania*, Paris, 1873, p. 318.

### *Jongleurs et animaux : les scènes de dressage*

Au nombre des réjouissances proposées aux foules par les jongleurs on compte les exercices de dressage. A partir du XIIe siècle les princes commencent à se constituer des ménageries. Celle duc du 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 XIIIe siècle<sup>82</sup>. Au XVe siècle, le roi René d'Anjou entretient, à son tour, à l'imitation des seigneurs italiens, des lions, un dromadaire, un singe et une « singesse »<sup>83</sup>. 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<sup>84</sup>, ou encore cette troupe ambulante qui se produit avec un singe et un bouc<sup>85</sup>. 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 »<sup>86</sup>.

L'ours est, semble-t-il, l'animal le plus apprécié des jongleurs. Dès le IXe 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, les scènes de dressage abondent dans la sculpture : retour horizontal de l'archivolte de l'église Saint-Georges d'Ydes dans le Cantal ; sur un chapiteau dans 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 XVe siècle, et sur

---

<sup>82</sup> G. LOISEL, *Histoire des ménageries*, Paris, Laurens, 1912, pp. 145-146.

<sup>83</sup> V.- H. DEBIDOUR, *Le bestiaire sculpté en France au Moyen Age*, Grenoble, Arthaud, 1964, p. 179.

<sup>84</sup> R. VAULTIER, *Le folklore pendant la guerre de Cent Ans*, op. cit., p. 200.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>86</sup> *Le Dit de la Maaille*, poème du XIIIe siècle. A. JUBINAL, *Jongleurs et trouvères ou choix de saluts, épîtres, rêveries et autres pièces des XIIIe et XIVe siècles*, Paris, 1835, pp. 101-106.

une miséricorde de la cathédrale 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 arrière : 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 au son de flûte d'un troisième congénère, sur une miséricorde bourguignonne au musée national du Moyen Age (fig. 32) ; et sur une autre dans l'église de Saint-Martin-aux-Bois. On assiste au combat au corps à corps entre un jongleur et son ours sur un bas-relief du XIV<sup>e</sup> siècle sur la façade de la cathédrale de Sens, alors que l'anima est terrassé sous l'homme sur un accoudoir des stalles de la cathédrale de Tréguier (fig. 33).

Après l'ours, c'est le singe qui s'impose, dès le XI<sup>e</sup> 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 volontairement impudique comme le Midi et l'Espagne se plaisent à le représenter -, en laisse auprès de son maître. A l'époque romane on le recense sur un chapiteau de l'église de Lanobre, de l'église de Saint-Pierre à Menet et de la nef de l'église Saint-Eutrope à Saint-Amandin – ces trois édifices dans le Cantal. Sur un chapiteau de la nef de la collégiale Saint-Aubin de Guérande (XII<sup>e</sup> siècle) : le singe est situé entre deux personnages qui le conduisent par la main (fig. 34).

Images moins paisibles que ces singes enchaînés –ces singes apprivoisés dont les « riches hommes font cherté »<sup>87</sup> 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<sup>e</sup> siècle) de l'église Saint-Cyr et Sainte-Juliette de Dienne (Cantal), et dans la nef de l'église de Cunault en Maine-et-Loire. L'un des plus beaux exemples se trouve 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 (fig. 35).

---

<sup>87</sup> V.-H. DEBIDOUR, *Le bestiaire...*, op. cit., p. 259.

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 du narthex de la basilique Saint-Julien à Brioude (Haute-Loire, du XIII<sup>e</sup> 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<sup>88</sup>.

Dressé sur ses pattes arrière, « faisant 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 des prestidigitateurs, ces « joueurs de basteaux », ces « bateleurs » qui effectuent de véritables tours de passe-passe<sup>89</sup>. Cette activité ne se recense guère dans la sculpture, bien que certains aient voulu voir dans les deux hommes assis sous un chapiteau du portail méridional (début du XIII<sup>e</sup> siècle) de l'église des franciscains de Salzburg (Autriche) des prestidigitateurs montrant un tour à l'aide d'une boule et d'un trèfle<sup>90</sup>. 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

<sup>88</sup> L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, vol. I, pp. 112-113 et 131.

<sup>89</sup> R. VAULTIER, op. cit., p. 200.

<sup>90</sup> J. SVANBERG, *Gycklarmotiv : romansk konst och en tolkning av portal relieferna på Härja kyrka, av.*, Stockholm, Almqvist et Wiksell, 1970.

gauche, aujourd'hui mutilée, devait manipuler un autre objet (fig. 36). Ce relief se compare à un tableau de Jérôme 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<sup>91</sup>.

La prestidigitation vient ainsi grossir la longue liste des activités condamnées par les clercs au Moyen Age<sup>92</sup>.

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

Quelles sont les raisons d'être de cette iconographie et le réseau de significations multiples qui se tissent 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.

---

<sup>91</sup> F. SCHMIDT-DEGENER, « Le jongleur de Bosch au musée municipal de Saint-Germain-en-Laye », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, p. 154.

<sup>92</sup> Joannis SARESBERIENSIS, *Polycraticus*, Livre I, 1159, in J.-P. MIGNE, *Patrologiae Latinae*, Paris, 1855, tome CIX, col. 406.

La première danse macabre connue – celle du charnier des Innocents à Paris, terminée en 1424, fut détruite au XVII<sup>e</sup> siècle. Elle a servi de modèles à bien d'autres dont celles de la chapelle de Kermaria en Plouha (Côtes-d'Armor) ca. 1450-1460, et de l'abbatiale de La Chaise-Dieu en Haute-Loire (ca. 1470-1480) - cette dernière traitée avec une grande sensibilité artistique (fig. 38). 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*, gravure sur bois publiée par l'éditeur parisien Guyot Marchant, dès 1485<sup>93</sup>.

Les personnages de modillons romans ne constitueraient pas une décoration fortuite. A y regarder de plus près, ces jongleurs, ces ivrognes, ces joueurs de dès, ces monstres diaboliques seraient placés là pour dénoncer les vices et instruire la postérité<sup>94</sup>.

Habituellement placés sur les chapiteaux et les modillons, les trois figures surplombant le tympan du portail central du narthex de Vézelay - de gauche à droite : un chien qui se mord la queue, un acrobate et une sirène - semblent revêtir un sens particulier dans l'art de Vézelay. Faut-il essayer d'en saisir la présence à la lumière des paroles de saint Bernard de Clairvaux sur les jongleurs : « Aux yeux des autres, nous [les moines] avons l'air d'effectuer de véritables tours de force. Tout ce qu'ils désirent, nous le fuyons, et tout ce qu'ils fuient, nous le désirons, comme ces jongleurs et ces danseurs qui, la tête en bas, les pieds en l'air, dans une posture inhumaine, marchent sur les mains

---

<sup>93</sup> E. MALE, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et ses sources d'inspiration*, Paris, A. Colin, 1969, p. 375 ; J. SAUGNIEUX, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Lyon, 1972.

<sup>94</sup> N. KENAAN-KEDAR, op. cit., p. 318.

et attirent sur eux le regard de tous »<sup>95</sup>. Il en ressort une image négative du jongleur, utilisée ici comme une métaphore dans ses sermons<sup>96</sup>.

De même, la persistance du thème de 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 Jacob von Brueck, publiées en 1618, on découvre une scène de domptage, accompagnée d'une légende latine 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 »<sup>97</sup>.

Animal endiablé et diabolique, c'est ainsi qu'il est nommé dans 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 ? S'agit-il d'une allégorie du triomphe du christianisme : une idole païenne que l'on abat en tirant sur la corde ? N'est-ce pas plus prosaïquement un singe au repos auprès 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 par deux singes - et l'animal symbolique. A l'église de Chauriat (Puy-de-Dôme), 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

---

<sup>95</sup> D. GRIVOT et 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*, 1944, XXVI, pp. 141-151, fig. 1, 5, 6. |

<sup>96</sup> J. LECLERCQ, "Le thème de la jonglerie dans les relations entre saint Bernard, Abélard et Pierre le Vénéral, in *Pierre Abélard et Pierre le Vénéral*, Paris, 1975, pp. 671-684.

<sup>97</sup> *Emblemata Handbuch zu Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Herausgegeben von A. HENKEL und A. SCHONE, Stuttgart, 1682, rééd. 1967, p. 447.

– exemplaire, symbolique, décorative – nous ont été transmises à travers une image de jongleur.

\* \* \*