

Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque

Nurith Kenaan-Kedar, Marie-Hélène Debiès

Citer ce document / Cite this document :

Kenaan-Kedar Nurith, Debiès Marie-Hélène. Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque. In: Cahiers de civilisation médiévale, 29e année (n°116), Octobre-décembre 1986. pp. 311-330;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1986.2341>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1986_num_29_116_2341

Fichier pdf généré le 25/03/2019

Abstract

The sculptured comice corbels of 12th century churches in Saintonge and Poitou have not yet been systematically studied from the stand point of their iconography and style. This study attempts to catalogue their major themes, and their possible links to lay popular culture. Serving as supporting elements the corbel series are further interpreted as atlants, while their respective meaning for church and laity is discussed. The study continues with a discourse on two major themes of the corbel series, the self representations of the sculptors and the depiction of jongleurs and musicians. These themes support the study's contention that the corbel series constitute an autonomous element of Romanesque sculpture and express in their iconography and style lay trends which deviate from the official art of the church.

Résumé

Les modillons des corniches sculptées au XIIe s. en Saintonge et Poitou n'ont pas été — à ce jour — systématiquement étudiés des points de vue iconographique et stylistique. Cet article essaie de dresser la liste de leurs thèmes majeurs et d'établir leurs liens éventuels avec la culture populaire laïque. En tant qu'éléments de supports, ils sont interprétés comme atlantes, tandis qu'est exposée la signification respective que leur attribuent l'Église et les laïques. L'article se poursuit avec l'étude des deux thèmes principaux, à savoir les auto-portraits de sculpteurs, et les représentations de jongleurs et de musiciens. L'étude de ces thèmes appuie la thèse défendue dans l'article, selon laquelle les modillons constituent un élément autonome de la sculpture romane et expriment par leur iconographie et leur style des tendances laïques qui s'écartent de l'art officiel ecclésiastique.

Nurith KENAAN-KEDAR

Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque

RÉSUMÉ

Les modillons des corniches sculptées au XII^e s. en Saintonge et Poitou n'ont pas été — à ce jour — systématiquement étudiés des points de vue iconographique et stylistique. Cet article essaie de dresser la liste de leurs thèmes majeurs et d'établir leurs liens éventuels avec la culture populaire laïque. En tant qu'éléments de supports, ils sont interprétés comme atlantes, tandis qu'est exposée la signification respective que leur attribuent l'Église et les laïques. L'article se poursuit avec l'étude des deux thèmes principaux, à savoir les auto-portraits de sculpteurs, et les représentations de jongleurs et de musiciens. L'étude de ces thèmes appuie la thèse défendue dans l'article, selon laquelle les modillons constituent un élément autonome de la sculpture romane et expriment par leur iconographie et leur style des tendances laïques qui s'écartent de l'art officiel ecclésiastique.

The sculptured cornice corbels of 12th century churches in Saintonge and Poitou have not yet been systematically studied from the stand point of their iconography and style. This study attempts to catalogue their major themes, and their possible links to lay popular culture. Serving as supporting elements the corbel series are further interpreted as atlants, while their respective meaning for church and laity is discussed. The study continues with a discourse on two major themes of the corbel series, the self representations of the sculptors and the depiction of jongleurs and musicians. These themes support the study's contention that the corbel series constitute an autonomous element of Romanesque sculpture and express in their iconography and style lay trends which deviate from the official art of the church.

Le rôle de la culture laïque dans la sculpture romane française n'a pas été encore systématiquement étudié. Les publications de M. Schapiro — qui s'échelonnent de 1930 à 1940 — ne représentent que des recherches isolées qui concluent à l'emploi de sujets laïques dans des compositions religieuses, à la prise de conscience des sculpteurs, aux buts artistiques qui les animent, ainsi qu'aux goûts de leurs patrons. Plus tard, des chercheurs ont considéré certains programmes ou motifs sculptés comme l'expression de valeurs chevaleresques ou la représentation d'événements spécifiques, mais ils n'ont traité que superficiellement les intentions des artistes laïques anonymes¹. Par contre ceux qui ont étudié la littérature vernaculaire du XII^e s. ont débattu souvent et de façon très large des problèmes touchant à

1. M. SCHAPIRO, *On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art*, dans *Art and Thought: Issued...* K. COOMARASWAMY, 1947, p. 130-150 ; repr. dans *Romanesque Art*, New York, 1977, p. 1-27 ; — Id., *From Mozarabic to Romanesque in Silos*, dans *Romanesque Art*, op. cit., p. 28-101 ; — Id., *The Sculptors of Souillac*, *ibid.*, p. 102-130 ; — Y. LABANDE-MAILFERT, *L'iconographie des laïcs dans la société aux XI^e et XII^e s.*, dans *I laici nella società christiana*, Spolète, 1968, p. 488-529 ; — L. SEIDEL, *Songs of Glory. The Romanesque Façades of Aquitaine*, Chicago, 1981 ; — R. CROZET, *L'art roman en Saintonge*, Paris, 1971, p. 163-165.

l'émergence d'une nouvelle conscience individuelle, à la nature de la culture courtoise et aux caractères de la piété populaire, tout ceci ayant été magistralement traité par Jacques Le Goff qui a établi les rapports — à différentes époques du moyen âge — entre ce nouveau visage de la civilisation et la culture latine².

J'ai l'intention de montrer que les modillons des corniches sculptées au XII^e s. en Aquitaine et Languedoc constituent un élément autonome de la sculpture romane. Situés de façon marginale, parfois à peine perceptibles, ils expriment, par leur iconographie et leur style, des tendances laïques, s'écartant de l'art officiel ecclésiastique. Leur rapport avec l'art religieux est à rapprocher de celui de la piété populaire avec la religion institutionnalisée. Clercs et laïcs utilisent des images et métaphores semblables, voire même identiques, mais en leur conférant une signification différente. L'art laïque du XII^e s., bien qu'intégré au programme sculpté de l'église, a isolé les images de leur contexte didactique, puis les a traitées avec beaucoup de réalisme, que ce soit dans le drame ou l'humour, et il leur a associé des motifs issus de la culture populaire.

Les modillons des corniches sculptées ont été souvent mentionnés et décrits. E. Viollet-le-Duc les a recensés dans son *Dictionnaire de l'architecture*, et F. Deshoulières en a décrit les formes à l'intérieur des diverses écoles régionales, les considérant comme un des éléments majeurs de la corniche romane³. Récemment F. Brisset a consacré une étude comparative aux dernières séries peu étudiées de modillons, provenant des galeries intérieures de Sainte-Radegonde et de la cathédrale Saint-Pierre de Poitiers, et elle en a établi les caractères spécifiques. D'autres séries avaient été attribuées, selon leur style, à différents ateliers ou maîtres, comme p. ex. le Maître de Cabestany⁴. Toutefois, les filiations, itinéraires et techniques artistiques des différents ateliers n'ont été que partiellement étudiés⁵.

Retraçant l'héritage classique du moyen âge, J. Adhémar, M. Durand-Lefebvre, R. Crozet et W. Sauerländer soutiennent que l'origine des modillons remonte aux corniches romaines et

2. E. KOEHLER, *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, « Cahiers civil. médiév. », VII, 1964, p. 27-51 ; — M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance* [trad. du russe], Paris, 1970, p. 83-87 ; — A. J. GURJEWITSCH, *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen* [trad. du russe], Munich, 1982, p. 327-400 ; — E. K. CHAMBERS, *The Medieval Stage*, Londres, 1903, 2 vol. ; — J. LE GOFF, *Pour un autre moyen âge : temps, travail et culture en Occident*, Paris, 1977 ; — J. C. SCHMITT, *Religion populaire et culture folklorique*, « Annales É.S.C. », XXXI, 1976, p. 941-943.

3. E. E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e s.*, Paris, 1854/68, 10 vol., art. *corniche* ; — F. DESHOULIÈRES, *Les corniches romanes*, « Bull. monum. », LXXIX-LXXX, 1920/21, p. 27-64, partie. p. 51-59.

4. F. BRISSET, *Étude comparée des modillons des galeries de circulation de l'église Sainte-Radegonde et de la cathédrale Saint-Pierre de Poitiers*, « Bull. Soc. Antiq. Ouest », 4^e s., XIV, 1978, p. 483-510. Je ne peux pas traiter ici des problèmes des modillons situés à l'intérieur de l'église. Je n'ignore pas, toutefois, la similitude des sujets, comme à l'église de Saint-Gaultier, en Berry ; — M. LANORE, *La cathédrale de Lescar*, « Bull. monum. », LXVIII, 1904, p. 214 ; — M. DURLIAT, *La sculpture romane en Roussillon*, t. IV, Perpignan, 1957, p. 12-13, 32-36, pl. 7 ; — F. DESHOULIÈRES, *Les façades des églises romanes charentaises*, « Congr. archéol. », II, 1912, p. 180-194 (modillons, p. 181) ; — F. WERNER, *Aulnay-de-Saintonge und die romanische Skulptur in Westfrankreich*, Worms, 1979, p. 48-50, 59-61 ; — T. W. LYMAN, *The Sculpture Programme of the Porte-des-Comles Master at Saint-Sernin in Toulouse*, « Journ. Warburg a. Courtauld Inst. », XXXIV, 1971, p. 24-25 ; — D. L. SIMON, *Still more by the Cabestany Master*, « Burlington Mag. », CXXI, 1979, p. 108-111 ; — K. WATSON, *Corbels in the Dome of Loarre*, « Journ. Warburg a. Courtauld Inst. », XLI, 1978, p. 297-301 ; — E. L. MENDEL, *Romanesque Sculpture in Saintonge*, New Haven, 1940, p. 83-84 ; p. 85 : « Les visages humains, surtout sur les modillons, sont si nombreux et si répandus qu'ils ont peu de signification » ; — S. K. SCHER, *The Renaissance of the Twelfth Century. A Catalogue of the Rhode Island School of Design*, Providence, 1969, p. 71 ; — F. DESHOULIÈRES, *Les églises romanes de Berri*, « Bull. monum. », LXXIII, 1904, p. 469-492 ; — J. BÉROUX, *L'église d'Attichy*, *ibid.*, LXXXIII, 1924, p. 41-68 ; — M. DURLIAT, *Tasque*, « Congr. archéol. », 1970, p. 64-65 ; — S. M. ÁLVAREZ, *Une sculpture du style de Bernard Gilduin à Jaca*, « Bull. monum. », CXXXI, 1973, p. 10-11 ; — R. CROZET, *La corniche du clocher de Saint-Hilaire le Grand à Poitiers*, *ibid.*, XCIII, 1934, p. 341-345 ; — l'article de F. HENRY et G. ZARNECKI, *Romanesque Arches Decorated with Human and Animal Heads*, « Journ. Brit. Archaeol. Assoc. », 1957/58, ne se rapporte pas à notre sujet.

5. F. WERNER, *Aulnay, op. cit.*, p. 93-110 ; — W. CAHN et L. SEIDEL, *Romanesque Sculpture in American Collections*, New York, 1979, t. I, p. 115-119, fig. 117-119 ; p. 175-178, fig. 176-182.

gallo-romaines⁶. Mais jusqu'à présent leur rôle et leur signification dans l'ensemble du programme sculpté d'une église donnée ont été presque totalement négligés, et même lorsqu'ils sont évoqués, les modillons sont définis comme de simples « éléments décoratifs » ou comme un « genre sculpté ». Ils sont souvent assimilés aux « masques », aux « figures grotesques », même quand on reconnaît leur importance dans la décoration sculptée⁷. Toutefois, dans le chapitre intitulé « L'expression de la vie » de son ouvrage *L'art roman en Saintonge*, R. Crozet a décrit des motifs tels que le buveur au tonneau, les acrobates et les jongleurs, comme des reflets directs de la vie quotidienne⁸.

Mon article repose sur l'étude de quelque quarante églises du Poitou et de la Saintonge, dont les programmes sculptés officiels sont communément datés du deuxième ou du troisième quart du XII^e s., et où les modillons constituent un élément prédominant, sinon majeur⁹. De même, les séries de modillons de Saint-Étienne de Cahors, Saint-Sernin de Toulouse, Saint-Léonard de Noblat et de l'abside de la cathédrale de Bâle ont été étudiées comme représentatives d'autres régions¹⁰.

6. M. DURAND-LEFEBVRE, *Art gallo-romain et sculpture romane*, Paris, 1937, p. 60-65 ; — J. ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du moyen âge français*, Londres, 1939, p. 186-189 ; — W. SAUERLÄNDER, *Löwen in Lyon*, dans *Kunst-historische Forschungen O. PÄCHT zu seinem 70. Geburtstag*, éd. A. ROSENAUER et G. WEBER, Salzbourg, 1972, p. 214-215 ; — Id., *Architecture and the Figurative Arts. The North*, dans *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, éd. R. L. BENSON et G. CONSTABLE, Cambridge, 1982, p. 678-679 ; — R. CROZET, *Survivances antiques dans le décor roman du Poitou, de l'Angoumois et de la Saintonge*, « Bull. monum. », CXIV, 1956, p. 7-33 ; — A. BLANCHET, *Étude sur la décoration des édifices de la Gaule romaine*, Paris, 1913 ; — E. ESPÉRANDIEU, *Recueil général des bas-reliefs et statues de la Gaule romaine*, Paris, 1907/28.

7. E. L. MENDEL, *Romanesque Sculpture...*, p. 83, 85 ; — F. WERNER, *Aulnay...*, p. 48-50, 59-61.

8. R. CROZET, *L'art roman en Saintonge*, Paris, 1971, p. 163-165 ; — M.-I. RUIZ MONTEJO, *La temática en la iconografía del románico rural*, « Goya », CXLVII, 1978, p. 136-146.

9. Églises étudiées : 1 : Avy-en-Pons ; 2 : Saint-Pierre d'Aulnay ; 3 : Biron ; 4 : cathédrale de Bâle ; 5 : Saint-Étienne de Cahors ; 6 : Saint-Martin de Chadenac ; 7 : Saint-Nicolas de Civray ; 8 : Colombiers ; 9 : Saint-Pierre de Chauvigny ; 10 : Saint-Nazaire de Corme-Royal ; 11 : Corme-Écluse ; 12 : Échillais ; 13 : Échebrune ; 14 : Saint-Hilaire de Foussais ; 15 : Saint-Hérie de Matha ; 16 : Saint-Pierre de Marestay ; 17 : Marignac ; 18 : Saint-Martin de Meursac ; 19 : Montils ; 20 : Mosnac ; 21 : Saint-Hilaire de Melle ; 22 : Saint-Pierre de Melle ; 23 : Saint-Savinien de Melle ; 24 : Notre-Dame-de-la-Coudre de Parthenay ; 25 : Parthenay-le-Vieux ; 26 : Saint-Pierre de Pérignac ; 27 : Pont-l'Abbé-d'Arnoult ; 28 : Notre-Dame-la-Grande de Poitiers ; 29 : baptistère Saint-Jean de Poitiers ; 30 : Saint-Trojan de Rétaud ; 31 : Notre-Dame de Rioux ; 32 : Notre-Dame de Surgères ; 33 : Saint-Quentin de Roncamp ; 34 : Saint-Sauvant ; 35 : Saint-Léonard-de-Noblat ; 36 : Saint-Sernin de Toulouse ; 37 : Vouvant ; 38 : Varaize. La bibliographie sur ces édifices n'est pas exhaustive, mais correspond aux ouvrages principaux.

10. M. AUBERT, *Deux chapiteaux de Notre-Dame-de-la-Coudre au musée du Louvre*, « Bull. monum. », 1926, p. 186-187 ; — P. M. AUZAS, *Les églises de Vouant, Nieul-sur-l'Autise et Foussais*, « Congr. archéol. », 1956, p. 60-79 ; — J. CHAGNOLLEAU, *Aulnay-de-Saintonge*, Grenoble, 1938 ; — J. CHAILLEY, *Du drame liturgique aux prophètes de Notre-Dame-la-Grande*, dans *Mélanges R. CROZET*, Poitiers, 1966, t. II, p. 835-841 ; — N. COATANOAN, *Les chapiteaux de Saint-Pierre de Chauvigny en Poitou*, Monaco, 1959 ; — R. CROZET, *L'art roman en Berry*, Paris, 1932 ; — Id., *Le décor sculpté de la façade de Civray*, « Rev. art anc. et moderne », LXVI, 1934, p. 97-110 ; — Id., *Le décor sculpté de Notre-Dame-la-Grande*, « La Grand'Goule », 1935, p. 75-78 ; — Id., *L'art en Poitou. Visages du Poitou*, t. I, Paris, 1942, p. 83-157 ; t. II, Paris, 1965, p. 96-167 ; — Id., *L'art roman en Poitou*, Paris, 1948 ; — Id., *Chauvigny*, « Congr. archéol. », 1951, p. 245-255 ; — Id., *Chauvigny et ses monuments. Étude archéologique*, Poitiers, 1958 (« Mém. Soc. Antiq. Ouest », 4^e s., 3), p. 93 ; — Id., *L'église d'Aulnay et la route de Saint-Jacques*, « Bull. Soc. Antiq. Ouest », 4^e s., VII, 1963/64, p. 309-312 ; — Id., *L'art... en Saintonge, op. cit.* ; — C. DANGIBEAUD, *L'école de sculpture romane saintongeaise*, « Bull. archéol. Com. Trav. histor. et scientif. », 1910, p. 22-62 ; — Id., *De l'influence des façades romanes charentaises*, Angoulême, 1916 ; — C. DARAS, *L'église Saint-Pierre de Pont-l'Abbé-d'Arnoult*, « Congr. archéol. », 1956, p. 139-146 ; — Id., *L'église Saint-Nazaire de Corme-Royal*, *ibid.*, p. 210-216 ; — Id., *L'église de Marignac*, *ibid.*, p. 236-244 ; — Id., *L'église abbatiale Saint-Pierre de Marestay*, *ibid.*, p. 290-296 ; — Id., *Les façades des églises romanes ornées d'arcatures en Charente. Leur origine, leur filiation*, « Bull. monum. », CXIX, 1961, p. 121-138 ; — F. EYGUN, *Un thème iconographique commun aux églises romanes de Parthenay et aux sceaux de ses seigneurs*, « Bull. archéol. Com. Trav. histor. et scientif. », 1927, p. 387-390 ; — Id., *L'art roman en Saintonge*, La Pierre-qui-Vire, 1970 ; — P. HÉLIOT, *Sur les façades des églises romanes d'Aquitaine ; à propos d'une étude récente*, « Bull. Soc. Antiq. Ouest », 1952, p. 243-271 ; — Id., *Observations sur les façades décorées d'arcatures aveugles dans les églises romanes*, *ibid.*, 1958, p. 367-399, 419-458 ; — Y. LABANDE-MAILFERT, *Poitou roman*, La Pierre-qui-Vire, 1957 ; — R. LAMY, *Notes et documents sur Aulnay et sa région*, Melle, 1941 ; — E. LEFÈVRE-PONTALIS, *Melle*, « Congr. archéol. », LXXIX, 1912, p. 79-95 ; — Id., *Aulnay*, *ibid.*, p. 95-112 ; — Id., *Deux chapiteaux romans de Parthenay*, « Bull. monum. », 1922, p. 426-428 ; — M.-M. MÉCARY, *Sculpture romane en Bas-Limousin*, Périgueux, 1966 ; — E. MAILLARD, *Les sculptures de la façade de l'église Saint-Pierre de Parthenay-le-Vieux*, « Bull. Soc. Antiq. Ouest », 3^e s., 1911, p. 237-248 ; — Id., *Les sculptures romanes de l'église Saint-Hilaire de Foussay en Bas-Poitou*, « Gazette Beaux-Arts », IV, 1930, p. 158-169 ; — M. SCHAPIRO, *The Romanesque Sculpture of Moissac*, « Art Bull. », XIII, 1931, p. 249-351, 464-531 ; — V. MORTET et P. DESCHAMPS, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au moyen âge. I : XI^e et XII^e s.*, Paris, 1911 ; — C. NAUD, *Le dragon dans l'art roman de Poitou-Charentes*, Poitiers, 1972 ; — R. OURSEL, *Haut-Poitou roman*, La Pierre-qui-Vire, 1975 ; — F. G. PARISSET, *Les églises de Chadenac et Pérignac*, « Congr. archéol. », 1956, p. 245-266 ; — T. SACHVEL, *Les hauts-reliefs romans de Surgères*, « Rev. Saintonge et Aunis », XLVI, 1936, p. 1-8 ; — Id., *De l'influence exercée par les ateliers languedociens sur la sculpture romane du Sud-Ouest*, *ibid.*, XLVIII, 1938, p. 180-190 ; — Id., *Le chapiteau dans les manuscrits carolingiens*, « Bull. monum. », CVI, 1948, p. 7-48 ; — Id., *Les lions romans de*

Les plus petites séries de modillons comportent une douzaine d'unités sculptées, les plus importantes dépassent soixante. Hauts de quarante à soixante cm, ces modillons contiennent soit des têtes ou des bustes grandeur nature, soit — moins souvent — des figurines en pied, miniaturisées. Sculptés quasiment en ronde bosse et ne touchant le mur qu'à l'arrière, les modillons sont situés à égale distance les uns des autres ; les intervalles sont parfois occupés par des métopes. Tandis que les modillons jouent le même rôle et ont la même signification dans toutes les églises, leur style, le choix et la combinaison des sujets à partir d'un répertoire de motifs donné, ainsi que les formulations visuelles d'un sujet particulier, varient d'une église à l'autre. Ceci prouve bien qu'il existe des concepts communs à tous les ateliers, plutôt qu'une routine de travail fondée sur la copie de livres de modèles¹¹. Voici les sujets qui représentent les éléments essentiels du répertoire¹² :

A. Animaux.

1 : monstres au visage convulsé, grimaçant, gesticulant, tirant la langue ; — 2 : bustes ou têtes de taureaux, de chats, de boucs, etc. ; — 3 : animaux en pied tels que boucs, cerfs, cochons et singes ; — 4 : paires d'animaux comprenant tous ceux mentionnés en 3 ; — 5 : animaux fantastiques ; — 6 : oiseaux (en paires, ou isolés, tels que colombes, paons, aigles, etc.) ; — 7 : un âne (tête ou buste) tenant l'hostie dans sa bouche [fig. 1] ; — 8 : un âne tenant un sac de nourriture.

B. Décor.

Floral ou géométrique, il est disposé en motifs isolés sur l'ensemble du modillon, avec parfois un caractère symbolique.

C. Éléments isolés.

Tonneaux, fioles, marteaux, parties du corps humain, tels que jambes ou pieds chaussés [fig. 2].

D. Thèmes humains.

1 : visages convulsés aux traits exagérés ; gestes osés et grossiers tels que langue tirée, bouche maintenue ouverte avec les mains, dents énormes ou manquantes ; grimaces ricanantes et moqueuses, avec bouche riante sculptée sur la joue d'un visage modelé de face ; — 2 : visages masculins et féminins, penchés en avant ou en arrière, criant de leur bouche grande ouverte leur peine, leur frayeur ou leur désespoir [fig. 3, 4]. A ces visages sont souvent associées les mains, en proie à une dramatique activité, qu'elles tirent les cheveux ou soutiennent le visage ou les joues. La chevelure des femmes, qu'elles soient vieilles ou jeunes, est toujours longue et ébouriffée ;

Chadenac et ceux de Saint-Aubin d'Angers, « Bull. Soc. Antiq. Ouest », n° hors série, 1949, p. 47-50 ; — Id., *Les manuscrits limousins. Essai sur les liens qui les unissent à la sculpture monumentale, aux émaux et aux vitraux*, « Bull. monum. », CVIII, 1950, p. 117-144 ; — Id., *Les sculptures de l'abbaye aux Dames*, « Rev. Saintonge et Aunis », 1954 ; — J. THIRION, *Civray*, « Congr. archéol. », 1951, p. 331-355 ; — Chanoine THONNELIER, *Pont-l'Abbé-d'Arnoult*, « Semailles », 1954/55 ; — Id., *L'art roman en Saintonge*, « Bull. Centre internat. d'ét. romanes », 1964, p. 18-37 ; — Id., *L'architecte Béranger d'après son épitaphe à l'abbaye des Dames de Saintes*, « Bull. Soc. Antiq. Ouest », 4^e s., X, 1970, p. 587-595 ; — G. TURPIN, *L'église Notre-Dame-de-la-Coudre à Parthenay et ses sculptures*, « Bull. Soc. histor. scientif. Deux-Sèvres », IV, 1922/25, p. 79-91 ; — P. VICAIRE, *L'église de Surgères*, « Congr. archéol. », 1956, p. 272-282 ; — Id., *L'église d'Échillais*, *ibid.*, p. 153-158 ; — F. SEMUR, *Abbayes, prieurés et commanderies de l'ancienne France (v. IV^e s.-v. XVIII^e s.)*, Poitou, Charentes, Vendée, Bannalec, 1984 ; — M. DURLIAT, *La cathédrale Saint-Étienne de Cahors, architecture et sculpture*, « Bull. monum. », CXXXVII, 1979, p. 319-340.

11. Les questions concernant la technique des sculpteurs — comme celle, p. ex., de savoir si les modillons étaient sculptés *in situ*, ce qui semble évident à la façade de Pérignac, ou s'ils étaient produits à l'atelier et montés plus tard — méritent une étude séparée. Voir J. TROUVELÔT, *Remarques sur la technique des sculpteurs du moyen âge*, « Bull. monum. », XCV, 1936, p. 103-108 ; — F. G. PARISER, *Pérignac*, « Congr. archéol. », 1956, p. 258-266.

12. Les modillons de la façade occidentale de Saint-Martin de Meursac sont accompagnés d'inscriptions qui ne sont que partiellement lisibles de nos jours. Toutefois sur le douzième modillon représentant deux oiseaux serrés l'un contre l'autre, on peut lire : COLUMBE ; sur le troisième, où figure un animal : LEOPARDUS ; au-dessus d'un acrobate est gravé le nom : ARODIL. Voir R. FAVREAU et collab., *Corpus des inscriptions de la France médiévale. III : Charente-Maritime, Deux-Sèvres, Poitiers*, 1977, p. 96.

— 3 : couples d'amoureux, géants, pèlerins ou croisés, hommes et femmes [fig. 5] ; — 4 : les sujets récurrents tels que la tête d'un moustachu, ou d'un barbu, mais à qui manque un attribut spécifique, ne peuvent être classés dès à présent ; — 5 : une femme avec des dés, dissimulant soigneusement son émotion, est sculptée à Civray [fig. 6]. Des visages de femmes semblables, les yeux clos, apparaissent à Melle et Aulnay, mais là il n'y a pas de dés ; — 6 : auto-portraits de sculpteurs, transportant leurs outils, dans plusieurs séries [fig. 7, 8] ; — 7 : représentations humaines étranges, fantastiques, comme une femme à barbe, ou une mère, affublée d'une coiffure élaborée et exhibant son enfant [fig. 9] ; — 8 : le fou (en buste, ou uniquement la tête, coiffé du bonnet caractéristique, les traits marqués par la souffrance) ; — 9 : le spinaire ; — 10 : scènes lubriques ; — 11 : jongleurs (acrobates, danseurs, musiciens, sonneurs de cor, dresseurs de singes et d'ours), dans toutes les séries, au moins une fois et souvent plus. Jongleurs et acrobates sont présentés dans diverses positions : — penchés en arrière de façon à dessiner un arc de cercle avec leur corps [fig. 10] (on les voit de face ou par derrière), — debout sur la tête ou sur les mains [fig. 11], — sautant sur une corde, — exhibant une barbe extraordinaire [fig. 12], — montrant des singes savants, — dansant (agenouillés ou virevoltant), — pliés en quatre [fig. 13]. Les musiciens, assis ou debout, jouent de divers instruments, du cor comme du tambourin [fig. 14, 15].

Tous les sujets recensés ci-dessus apparaissent dans l'ensemble des modillons étudiés, sans considération de différences stylistiques.

Dans la plupart des séries, ces sujets ne sont pas localisés de façon immuable ou rationnelle et, de ce fait, il est impossible d'établir de séquence narrative lisible. Parfois, cependant, deux modillons voisins présentent une relation thématique. C'est le cas à Cahors où un couple d'amoureux (sur un modillon) jouxte un visage d'homme (sur le modillon voisin) qui tourne vers eux une bouche difforme et moqueuse [fig. 16]. De même à Civray une tête ricanante fait face à une femme qui joue aux dés [fig. 17]. A Rétaud un centaure courbant un arc est sculpté près d'un cerf au cou percé d'une flèche. A Saint-Hilaire de Foussais ainsi qu'à Vouvant, les auto-portraits de sculpteurs jouxtent jongleurs et musiciens.

Néanmoins, tous ces sujets ne semblent être que des images isolées formant dans leur ensemble les thèmes majeurs qui se dégagent du répertoire des formes des diverses séries de modillons, riches chacune de sa propre tradition artistique et de ses rapports spécifiques avec la culture profane. Étudions maintenant ces thèmes.

I. Représentations humaines.

a. *Formes et motifs particuliers.* — Plusieurs séries témoignent d'une préoccupation artistique particulière telle que le rendu d'une expression de visage, d'une attitude ou d'un certain type d'homme. Dans ce cas, plusieurs modillons peuvent être considérés comme des variantes ou des études d'un même thème. A Rétaud ou à Rioux, p. ex., il est évident que les artistes se sont surtout préoccupés de rendre des visages masculins monstrueux ou difformes. En interprétant divers dessins de la bouche, ils ont offert une série de solutions allant de formes sans expression aux formes stylisées, en passant par les bouches aux langues tirées. Même cas à Pont-l'Abbé-d'Arnoult où les modillons sont légèrement plus tardifs.

A Cahors, le rôle principal est dévolu aux femmes : elles apparaissent sur vingt-deux modillons différents, en buste, en pied, vieilles, jeunes, à genoux, debout, en position acrobatique ; certaines se tiennent le visage, d'autres crient de désespoir, d'autres encore minaudent.

D'autres séries contiennent un grand nombre de motifs, sculptés chacun une ou deux fois, généralement en ronde-bosse. C'est le cas de Civray, Melle, Foussais, Vouvant et Aulnay, où apparaissent barriques, buveurs au tonneau, jongleurs, monstres et animaux fantastiques.

b. *Paires*. — Plusieurs modillons représentent par paires des bustes ou des têtes qui diffèrent des couples d'amoureux, de monstres et autres. C'est le cas à Montils où un homme est représenté en buste, de façon frontale, une croix au-dessus de la tête, flanqué à droite d'une femme enturbannée [fig. 5]; de même à Saint-Pierre de Chauvigny où deux jeunes chevaliers tournent la tête vers l'extérieur du modillon. Dans l'art religieux officiel, les apôtres et autres saints sont représentés par paires, mais le plus souvent en pied, comme à la Madeleine de Vézelay. Il me semble que cette formule est à rapprocher de l'art funéraire classique et paléochrétien, où les effigies des « couples » défunts (mari et femme, frères, etc.) étaient communément sculptées sur les sarcophages et les pierres tombales. Ce procédé était également courant dans les manifestations populaires de l'art gallo-romain. En outre, les portraits de familles ou de couples, impériaux ou de la haute société, apparaissent aussi, à la fin de l'Antiquité, sur les pierres précieuses et les coffrets, et y sont souvent accompagnés d'inscriptions qui les identifient¹³.

Le couple de Montils, par ex. — dont nous avons parlé plus haut — est à rapprocher de la célèbre sculpture, conservée maintenant au Musée de Nancy, et représentant un croisé, de retour chez lui, avec sa femme ; lui, porte la croix sur son costume, alors qu'à Montils elle surmonte la tête du mari, comme la couronne impériale sur les monnaies byzantines, tandis que le turban qui enveloppe la tête de l'épouse est le même que celui des deux femmes qui figurent sur les modillons de Matha-Marestay, et dont l'une joue d'un instrument de musique, tandis que l'autre tient son petit enfant. Cette coiffure féminine de Montils peut être caractéristique de l'époque et de la région et il se peut que la croix au-dessus du personnage masculin soit un signe populaire de bénédiction pour un pèlerin. Bien que reste ouverte la question de savoir s'il s'agit d'un couple particulier ou simplement d'une représentation stéréotypée, nous pouvons dire qu'apparaissent ici pour la première fois des portraits volontairement diversifiés d'individus apparentés.

c. *Situations émotionnelles fortes*. — Dans le groupe D 2 décrit ci-dessus, la classique *pathos formula* employée dans l'art de la Rome impériale (notamment celle des Antonins) pour dépeindre l'expression des barbares vaincus, apparaît plusieurs fois à la place des compositions propres à l'art gallo-romain. C'est le cas d'un modillon de Toulouse [fig. 3] où une tête de femme peut être rapprochée de celle d'une barbare tenant son fils, sur la colonne de Marc Aurèle ; même représentation à Cahors [fig. 4] à comparer avec l'attitude des figures provenant d'un fragment du sarcophage de Méléagre¹⁴. De telles expressions ont disparu à l'époque paléochrétienne. Par contre, dans l'art officiel roman, elles sont souvent associées aux créatures diaboliques. Notons que dans les modillons elles apparaissent sous leur forme classique, non démoniaque. Assurément une étude serrée des modèles classiques s'impose pour plusieurs séries. Les modèles anciens sont décelables dans le geste véhément des mains dessinées en raccourci, la grande variété des expressions, les attitudes telles que celle du buveur assis le dos tourné au visiteur, à Saint-Hilaire de Foussais.

13. La représentation de couples sur les sarcophages romains et paléochrétiens, ainsi que sur les bijoux impériaux est très bien connue. Voir, toutefois : R. BIANCHI-BANDINELLI, *Rome, la fin de l'art antique*, Paris, 1970, fig. 72, 101, 102, 108, 136, 143 ; — K. WEITZMANN, éd., *Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, New York, 1979, p. 11, fig. 4, p. 330, 398, 401.

14. Sur le modillon de Toulouse, voir F. HEARN, *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Century*, Oxford, 1981, fig. 100, p. 130-142 ; — sur la femme barbare, voir R. BIANCHI-BANDINELLI, *Rome the Center of Power: Roman Art to AD 200*, Londres, 1970, fig. 367 ; sur le sarcophage de Méléagre, voir *Id.*, *Rome, la fin de l'art antique, op. cit.*, fig. 48, mais plusieurs autres visages barbares peuvent lui être comparés (voir fig. 2).

d. *Éléments humoristiques.* — Comique et humour sont toujours présents dans les modillons. Dans les romans courtois et même les chansons de troubadours¹⁵, en plus des couples d'amoureux aux traits comiques bien connus, la coquette, la femme querelleuse ou dégue, les laids, les affreux, les vieux aussi bien que les géants, les nains, les monstres, tous les phénomènes fantastiques sont considérés comme autant de sujets comiques. Beaucoup de ces personnages ou de leurs traits amusants apparaissent dans les modillons, et l'on peut mettre en parallèle les techniques utilisées dans la sculpture et dans la littérature pour rendre la laideur et l'horreur. Dans les deux cas, elles se traduisent par l'exagération des traits : bouche immense garnie de dents énormes, grandes oreilles et yeux exorbités ridicules, coiffures bizarres. Dans le roman courtois, les couleurs sont aussi mentionnées, comme les dents jaunes, les narines noires, les yeux rouges — couleurs qui apparaissaient très probablement aussi dans les chapiteaux.

e. *Attitudes réalistes.* — Dans plusieurs séries de modillons, une étude détaillée des caractères individuels, masculins ou féminins, révèle des attitudes réalistes, observées dans la vie de chaque jour : visage impassible [fig. 18, 19], femme qui joue aux dés, précision des gestes des jongleurs.

Le bouffon au bonnet apparaît au moins six fois : deux fois à Saint-Quentin de Roncamps, la première le visage torturé, la seconde les épaules chargées de cloches et la barbe fourchue. À Pérignac il tire la langue, à Marignac son visage respire la souffrance, à Cahors il détourne la face en proie à la douleur, tandis qu'à Avy-en-Pons il sourit béatement et le bas de son bonnet est stylisé.

II. Éléments isolés.

La représentation de tonneaux, marteaux, fioles ou instruments de musique — sans rôle didactique direct — est étrangère à l'art religieux officiel. Elle peut toutefois être comparée aux sculptures votives des artistes romans qui utilisent leurs outils comme emblèmes ou aux enseignes d'ateliers de la même époque, ainsi que, plus tard, aux représentations emblématiques d'outils et d'objets produits par les guildes, échoppes de marchands et d'artisans.

De même la représentation isolée de jambes ou de pieds chaussés [fig. 2] reste énigmatique. Peut-être faut-il les associer aux somptueux coffrets reliquaires de l'art officiel, dont les couvercles représentent, sous les trois dimensions, les jambes, mains et doigts qu'ils contiennent. De telles figurations sur les modillons peuvent être une version populaire de ces reliquaires, une commémoration des offrandes votives faites par ceux dont les pieds ont été miraculeusement sauvés¹⁶.

III. Images de carnaval?

L'âne tenant l'hostie dans sa bouche revient régulièrement sur les séries de modillons [fig. 1]. Ce peut être une allusion à l'une ou l'autre signification symbolique de l'âne dans l'iconographie chrétienne. Il peut toutefois être considéré comme un symbole d'une très grande fête populaire de la France médiévale, la Fête de l'âne (*Festa asinaria*), appelée également la Fête des fous

15. Ph. MÉNARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au moyen âge, 1150-1250*, Genève, 1969, p. 86-94, 529-553.

16. Plusieurs sources écrites traitent des offrandes votives faites par les pèlerins, les malades guéris, les prisonniers ; voir J. VIEILLARD, *Le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle* [mss latins du XII^e s. de Compostelle et de Ripoll], Mâcon, 1938, p. 55, 111 ; — ORDERICUS VITALIS, *The Ecclesiastical History of England and Normandy*, éd. M. CHIBNALL, Londres, 1968, t. III, p. 321, 305-357 ; — *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Fribourg-en-Br., 1972, t. IV, p. 471-474.

et qui avait lieu dans l'octave de la Nativité¹⁷. Bien qu'officiellement, c'était la Fuite de Marie et Jésus en Égypte qui était célébrée à cette occasion, en fait c'est l'âne, pour qui une messe grotesque était dite, qui en était le personnage principal. La fête, célébrée avec des variations locales, était organisée par le « bas clergé », et son objectif principal était un échange de statut entre « bas » et « haut » clergé, laïcs et clercs, hommes et femmes, échange exprimé à travers le costume et les façons de faire. Ainsi le « bas clergé », qui apparaissait en costume épiscopal, utilisait les attributs de l'évêque. A cette messe de mascarade s'ajoutait le comportement grotesque des clercs. La fête était régulièrement interdite par les hautes autorités de l'Église. Comme le dit Mikhaïl Bakhtine « les rites de la Fête des fous sont des *rabaïssements* grotesques des différents rites et symboles religieux transposés sur le plan matériel et corporel »¹⁸.

Les thèmes consacrés aux monstres, aux animaux, ou simplement ornementaux, sont communs à l'art religieux officiel et aux programmes sculptés des modillons. Cependant seuls ces derniers comportent certains ornements faits de formes géométriques abstraites. En résumé, d'un côté leur programme comporte plusieurs thèmes répétés de façon régulière, sinon obsédante, alors que d'autres n'apparaissent qu'occasionnellement ; d'un autre côté, il élimine — à quelques exceptions près — des images de l'art religieux officiel et en isole d'autres, leur conférant de ce fait une signification nouvelle.

La plupart des personnages sculptés sur les modillons, héritiers probablement de la culture laïque quant à leurs motifs et leur intérêt artistique, jouent également le rôle d'atlantes. De leurs corps, mains ou tête, ils supportent des éléments architecturaux chargés de symbolisme, tels que toits, corniches et arcades aveugles¹⁹. Durand-Lefebvre et Adhémar²⁰ ont démontré que les corniches romaines et gallo-romaines ont été conservées, transformées, puis utilisées dans les églises romanes, après inclusion de modillons et de métopes. Développant cette thèse, je suggérerais qu'au moyen âge la tradition artistique classique utilisant des images d'atlantes, de prisonniers, d'animaux et autres pour supporter des éléments architecturaux — ceci probablement à des fins de moralisation — a contribué à conférer une importance symbolique aux programmes des modillons. Dans le chapitre d'ouverture de ses dix livres d'architecture, Vitruve mentionne les caryatides, statues de marbre féminines aux longues robes, élevées en divers endroits de monuments publics où elles apparaissent chargées d'un lourd fardeau. Ces statues rappellent le péché et la punition du peuple de Caryae, aux côtés des Perses contre leurs frères grecs. Il mentionne aussi des statues de prisonniers en costume barbare qui soutiennent un toit ou un entablement et constituent un monument triomphal à la victoire des Grecs sur les Perses²¹. En outre, Vitruve parle des télamons qui supportent consoles et corniches, mais il reconnaît qu'il ignore « qui ils sont et pourquoi ils sont appelés ainsi ». Il suggère qu'Atlas est à l'origine de leur nom grec « atlantes ». Vitruve reconnaît la punition d'Atlas mais il affirme que s'il est représenté supportant plafonds et firmaments, c'est parce qu'il instruit l'humanité sur les constellations célestes²². La survie de Vitruve au moyen âge a été souvent étudiée. Cluny possédait un manuscrit des dix livres, un autre a été offert à Henri II Plantagenêt, un troisième appartenait à un évêque de Rouen du XII^e s. ; en outre, des extraits de Vitruve ont été connus à

17. E. K. CHAMBERS, *The Medieval Stage*, op. cit., t. I, p. 275-335, surtout 279-286.

18. M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais*, op. cit., 83.

19. F. DESHOULIÈRES, *Les façades des églises romanes charentaises*, « Bull. monum. », II, 1912, p. 181.

20. DURAND-LEFEBVRE, *Art gallo-romain...*, p. 208-209 ; — ADHÉMAR (*Influences antiques...*, p. 186-189), inclut les figures de modillons dans les diverses formes d'atlantes et de caryatides romanes ; — R. CROZET, *Survivances antiques*, « Bull. monum. », CXVII, 1956, p. 29 ; — M. RENARD, *Des sculptures celtiques aux sculptures médiévales. Têtes coupées*, « Latomus », VII, 1948.

21. F. GRANGER, éd. trad., *Vitruvius, On Architecture*, I : *Book 1.5-7*, Cambridge, Mass., 1962, p. 9-13.

22. *Ibid.*, II : *Book 6*, ch. VII, p. 51.

travers les écrits de Pline²³. Naturellement le personnage d'Atlas a pu être connu du XII^e s. par les œuvres de Virgile, Pausanias, etc.²⁴.

On peut cependant admettre aussi que la coutume classique d'employer comme supports des effigies de prisonniers, le personnage d'Atlas, ou des télamons, a pu être transmise par l'intermédiaire des monuments existants plutôt qu'à travers l'œuvre de Vitruve. Plusieurs monuments triomphaux romains offrent de telles représentations de prisonniers perses ou barbares (Arc de Galère à Salonique où les Perses tiennent des portraits de l'empereur et de sa femme en médaillons ; Arc de Constantin à Rome où les captifs barbares se tiennent en colonnes isolées sur l'attique). De la même façon, des prisonniers perses et barbares supportent les bases du cadre architectural d'une page de calendrier de 354²⁵. En France les barbares sont représentés sur les murs méridionaux de l'Arc d'Orange, les trophées de guerre au-dessus de leur tête²⁶. Enfin il faut dire que certains atlantes et télamons (tels ceux de Pompéi et du sarcophage de Velletri) supportent plafonds et corniches sans être directement identifiés à des pêcheurs punis²⁷.

La fonction et la signification des atlantes au moyen âge ont été étudiées en relation avec la spécificité des divers monuments²⁸. Ceux qui soutiennent des éléments architecturaux ou du mobilier liturgique (trône de Bari, trumeaux d'Oloron-Sainte-Marie, cathédrale de Parme), ont été représentés comme esclaves, prisonniers et serfs soutenant un programme sculpté officiel figurant une hiérarchie cosmique. Dans ces programmes, les atlantes, calqués sur les modèles antiques expriment la peine et la douleur créées par leur éternel fardeau. D'autres, tel l'atlante de Modène, restent associés à Atlas, celui qui porte une image céleste²⁹. Dans les chapiteaux romans, l'atlante apparaît souvent — représentation surmontée de l'inscription LEVE, ADJUVA, à l'arcature de Saint-Martin de Serres³⁰. Image du même type à l'église de Pierrefite (Hautes-Pyrénées) où, au-dessus des têtes des personnages soutenant un bénitier, est gravée l'inscription SAHS SASIADE LA CASA ME FECIT³¹. Cette représentation est probablement associée aux télamons de Vitruve, interprétés littéralement comme les porteurs de l'ouvrage. Dans la seconde Bible de Limoges, colonnes et arcatures des tables de canons sont soutenues par des acrobates et divers animaux fantastiques que l'on peut comparer aux personnages de modillons³². Mais ceux-ci aussi font partie de tout un système d'architecture peinte dans lequel l'image du « porteur » puni est définie par la place qu'il occupe à l'intérieur

23. L. D. REYNOLDS, éd., *Texts and Transmission. A Survey of Latin Classics*, Oxford, 1983, p. 440-443 ; — C. H. KRINSKY, *Seventy-Eight Vitruvius Manuscripts*, « Journ. Warburg a. Courtauld Inst. », XXX, 1967, p. 36-70 ; — K. J. CONANT, *The After-Life of Vitruvius in the Middle Ages*, « Journ. Soc. Architect. Histor. », XXVII, 1968, p. 33-39 ; — C. FERGUSON O'MEARA (*The Iconography of the Façade of Saint-Gilles-du-Gard*, New York, 1977, p. 76-84), discute les textes de Vitruve décrivant la *scenae frons* et son impact sur la façade de Saint-Gilles.

24. Ch. DAREMBERG et E. SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1877-1919, p. 526-528 ; Atlas apparaît comme un musicien dans VIRGILE, *Énéide*, IV, 246, 741.

25. H. STERN, *Le calendrier de 354. Étude sur son texte et ses illustrations*, Paris, 1953, p. 169-171, pl. V 1-2, VI 1-2, VII 1.

26. BIANCHI-BANDINELLI, *Rome...*, p. 145-147, fig. 137.

27. K. LEHMANN, *The Dome of Heaven*, « Art Bull. », XXVII, 1945, p. 1-25 ; — PAULY-WISSOWA, *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, t. II, Stuttgart, 1896, p. 2122-2133. Pour Vitruve et Plin, Atlas est astronome et philosophe, pour Virgile, il est musicien. Des atlantes figurent aussi sous forme de centaures et de silènes. Voir PAULY-WISSOWA, *op. cit.*, p. 2107-2109.

28. A. GRABAR, *Trônes épiscopaux du XI^e et XII^e s. en Italie méridionale*, « Wallraf-Richartz Jahrb. », XVI, 1954, p. 7-52 ; — ADHÉMAR, *Influences antiques...*, p. 186-189 ; — K. NOEHLES, *Die Fassade von S. Pietro in Tuscania*, « Röm. Jahrb. f. Kunstgesch. », IX-X, 1961/62, p. 59-67 ; — R. BARTAL, *The Sculptural Program of the Cathedral of Oloron-Sainte-Marie*, Tel Aviv, 1985 [thèse non publ.] ; — DURAND-LEFEBVRE, *Art gallo-romain...*, p. 208-209 ; — E. LEFÈVRE-PONTALIS, *Les bénitiers caryatides*, « Bull. monum. », LXXXII, 1923, p. 185-188.

29. R. SALVINI, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milan, 1956, p. 84-85, 110 ; — NOEHLES, *San Pietro...*, p. 62, fig. 59.

30. ADHÉMAR, *Influences...*, p. 188.

31. LEFÈVRE-PONTALIS, *Les bénitiers...*, p. 188, fig. 187.

32. D. GABORIT-CHOPIN, *La décoration des manuscrits à Saint-Martial de Limoges et en Limousin du IX^e au XII^e s.*, Paris/Genève, 1969, p. 86-100 et p. 166 (index : acrobate), pl. 95, 97, 103 ; — T. SAUVEL, *Les manuscrits limousins. Essai sur les liens qui les unissent à la sculpture monumentale, aux émaux et aux vitraux*, « Bull. monum. », CVIII, 1950, p. 117-144.

des éléments architecturaux. Ainsi, les trois groupes distingués par Vitruve — prisonniers et caryatides, télamons, et Atlas — ont été souvent représentés dans l'exécution de leurs fonctions d'origine, bien que parfois la signification classique se soit déportée d'un groupe à l'autre.

Les malheureux (mentionnés ci-dessus) qui supportent mobilier liturgique et architecture officielle n'expriment que de façon métaphorique l'idée de péché et de châtement. En réalité, on ne voit qu'un être humain portant douloureusement un réel fardeau ; aucun péché particulier, aucun châtement n'est symbolisé. Par ailleurs, sur les modillons, il arrive souvent qu'un péché déterminé soit représenté, mais pas le châtement qui lui correspond, ce dernier étant symboliquement traduit par l'action concrète de supporter. Ces représentations métaphoriques diffèrent radicalement des Jugements derniers romans où les pécheurs sont jetés en enfer. Là les allégories des péchés, tels que l'Avarice ou la Luxure, apparaissent comme des personnages figés, sans expression, identifiés par leurs attributs, alors que les démons qui les torturent jouent, eux, les rôles expressifs. En bref, le péché est représenté de façon allégorique, le châtement, lui, est explicite. A l'inverse des atlantes qui supportent les programmes sculptés de l'art religieux officiel, les personnages des modillons ne soutiennent que des éléments architecturaux et expriment diversement, chacun à leur manière, l'émotion créée par l'éternel châtement et non par le dur labeur. Je soutiendrai par contre que, comme les atlantes, les modillons ne constituent pas une décoration pure et simple, mais une galerie de pécheurs punis dans laquelle les captifs châtiés et les caryatides des temps classiques se sont transformés en hommes et femmes anonymes enchaînés par leurs passions charnelles et leur agonie. Les personnages condamnés par l'Église — jongleurs, ivrognes, joueurs de dés et finalement les monstres diaboliques — représentent le péché lui-même. Toutes ces incarnations du démon doivent être punies éternellement et c'est ainsi qu'ils sont dépeints, « pour instruire la postérité », comme Vitruve l'a dit de leurs prédécesseurs classiques. A l'intérieur de ce cadre de pécheurs châtiés inspirés par l'ecclésiologie, les sculpteurs ont développé des systèmes de représentation indépendants qui expriment leur propre attitude profane, que l'on perçoit d'ailleurs surtout dans ces séries de modillons où se fondent concepts populaires et concepts cléricaux. Nous allons maintenant examiner deux thèmes majeurs révélateurs de cette attitude³³ : les auto-portraits de sculpteurs et la représentation régulière de jongleurs et de musiciens.

*
* *

A. Les auto-portraits de sculpteurs.

Dans plusieurs séries, les sculpteurs se représentent eux-mêmes au voisinage immédiat de jongleurs et de musiciens. En affichant leur affinité avec ces hommes dans l'accomplissement de leur art, les sculpteurs se placent d'eux-mêmes dans le royaume des pécheurs.

Cette iconographie qui rassemble portraits de sculpteurs, jongleurs et musiciens, est probablement inspirée de la tradition artistique décelée dans les reliefs sculptés pré-romans³⁴, ou dans quelques manuscrits carolingiens et ottoniens qui représentent artisans et jongleurs au-dessus des compositions religieuses. Dans les Évangiles d'Ebbon de Reims³⁵, des chasseurs et divers

33. D'autres groupes de sujets seront discutés dans une étude ultérieure.

34. M. SCHAPIRO, *From Mozarabic to Romanesque in Silos*, op. cit., p. 28-101.

35. F. MÜTHERICH et J. E. GAEHDE, *Carolingian Painting*, Londres, 1977, p. 13, 56, pl. 13 ; — G. SWARZENSKI, *Die karolingische Malerei und Plastik in Reims*, « Jahrb. Preuss. Kunstsamml. », XXIII, 1902, p. 98, pl. 9 ; — C. NORDENFALK, *Die spätantiken Kanonentafeln*, Göteborg, 1938, II, p. 195-208.

artisans sont peints sur les pignons des tables de canons. Les personnages s'activent en toute liberté, les charpentiers réparant les pignons comme s'il s'agissait d'un véritable toit, les chasseurs s'en servant comme d'un échafaudage. C'est la même tradition au Codex d'Echternach où les artisans travaillent avec leurs outils sur les pignons peints³⁶. M. Schapiro a interprété l'attitude des jongleurs de la Jérusalem céleste qui surmonte la représentation du Doute de Thomas, au cloître de San Domingo de Silos, comme l'expression d'une nouvelle culture laïque, et comme l'affirmation d'autonomie des sculpteurs qui représentent leurs amis jongleurs « artistes sans statut, laïques et libres »³⁷. C'est là, à mon avis, une prolongation de la tradition carolingienne et ottonienne (représentation d'artistes et autres personnages laïques au-dessus des compositions religieuses, comme nous l'avons vu), et cette coutume se poursuivra au XI^e s. à travers l'enluminure française et les ivoires³⁸. La sculpture monumentale, de façon marginale toutefois, présente aussi des scènes semblables : à la Daurade de Toulouse, les impostes situées au-dessus des chapiteaux montrent jongleurs et joueurs de dés à l'intérieur de scènes profanes³⁹. Ainsi, dès les débuts de la sculpture romane, les jongleurs sont-ils devenus un thème marginal mais fréquent, remplaçant l'iconographie plus précoce des artisans et autres.

Les jongleurs apparaissent dans toutes les séries de modillons que j'ai examinées. Toutefois, dans deux d'entre elles, ont été combinés les thèmes anciens et nouveaux avec la représentation, côte à côte, des maçons et des jongleurs. A Saint-Hilaire de Foussais [fig. 7], cependant, le sculpteur, au lieu de montrer des artisans anonymes au travail, s'est représenté lui-même, vêtu d'une longue robe et portant un marteau, à côté d'un jongleur qui joue du cor⁴⁰. Tous deux portent outil et instrument de la main droite, dans une attitude diagonale qui les relie. A Vouvant [fig. 8], le sculpteur — qui porte la même robe et tient aussi son marteau — est flanqué à gauche d'un sonneur de cor et à droite d'un jongleur qui joue d'un instrument et chante de bon cœur la bouche grande ouverte. Là encore est mise en relief la similitude de ces trois personnages dans la manière dont ils tiennent leur instrument et dans leur costume⁴¹. Même représentation sur un chapiteau de Sainte-Foy de Conques où maçons et sonneurs de cor jettent un regard du haut des fortifications de la ville⁴². Ainsi le sculpteur se distingue en tant qu'individu par le marteau qui l'identifie ; il n'est plus l'artiste anonyme représenté aux pignons des manuscrits carolingiens et ottoniens. Cette façon autoritaire de faire son propre portrait est nouvelle, bien qu'empruntée peut-être à l'art funéraire gallo-romain où artisans et outils sont gravés sur les pierres tombales⁴³.

On peut mentionner des formes complémentaires de telles représentations. Au mur oriental du transept nord de Notre-Dame de Surgères [fig. 20], deux personnages assis supportent

36. A. GOLDSCHMIED, *Die deutsche Buchmalerei. II : Die ottonische Buchmalerei*, Florence/Munich, 1928, pl. 47 ; — L. GRODECKI, F. MÜTHERICH, J. TARALON et F. WORMALD, *Le siècle de l'an mil*, Paris, 1973, fig. 167 ; — R. KASHNITZ, *Das goldene Evangelienbuch von Echternach (Codex Aureus Epternacensis)*, Stuttgart, 1982, p. 62-63, pl. 60-63. Pour l'évolution parallèle des chapiteaux peints sur les manuscrits carolingiens jusqu'aux chapiteaux sculptés romans, voir T. SAUVEL, *Le chapiteau dans les manuscrits carolingiens*, « Bull. monum. », CVI, 1948, p. 7-48.

37. SCHAPIRO, *Silos...*, p. 46.

38. *Ibid.*, p. 44, fig. 14, 15.

39. M. LAFARGUE, *Les sculptures du premier atelier de la Daurade et les chapiteaux du cloître de Moissac*, « Bull. monum. », XCVII, 1938, p. 195-216 ; — P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins. Les sculptures romanes*, Paris, 1961, nos 110, 111 ; — D. MILHAU, *L'art roman toulousain au Musée des Augustins. Les grandes étapes de la sculpture romane toulousaine* [catalogue], Toulouse, 1971, p. 11-60, pl. 6, 7.

40. Dans *L'art roman en Poitou*, p. 213, R. Crozet avait déjà mentionné le maçon de Saint-Hilaire de Foussais. Dans *L'art roman en Saintonge*, p. 161, il signale d'autres représentations d'artisans. Voir aussi M. AUBERT, *La construction au moyen âge*, « Bull. monum. », CXIX, 1961, p. 29-30.

41. A mon avis, c'est le même atelier qui a produit les modillons de Saint-Hilaire de Foussais et ceux de Vouvant.

42. SCHAPIRO, *Silos...*, p. 46, fig. 20 ; — J. BOUSQUET, *La sculpture à Conques aux XI^e et XII^e s.*, Univers. Lille III, 1973 [thèse en 3 vol.], t. I, p. 362 ; t. III, p. 505-506 ; l'A. compare les représentations de maçons à celles de Saint-Julien de Brioude (il cite M. Aubert qui considère les chapiteaux comme modernes, exécutés d'après des modèles plus anciens).

43. CROZET, *Survivances...*, p. 30.

un modillon. L'un tient un bloc de pierre, ou un madrier, l'autre le maillet du maçon⁴⁴. Même représentation sur un modillon de l'abside de Marignac. Les personnages tenant un bloc de pierre peuvent être comparés à l'architecte, dépeint au XIII^e s., soit avec ce même matériau, soit assis à son pupitre⁴⁵. Ces représentations jouxtent des têtes d'animaux monstrueux. A Échillais se succèdent deux modillons, l'un avec un homme qui tient une sorte de perceuse mécanique (le même instrument apparaît sur des vases grecs), l'autre avec un jongleur⁴⁶. A Saint-Trojan de Rétaud [fig. 21] et au transept de Sainte-Croix de Caille à Avy-en-Pons, on voit un homme, sculpté en pied, vêtu d'une longue robe ceinturée ; à Rétaud, il croise les mains sur la ceinture, et un jongleur est représenté sur le modillon voisin ; à Avy, il se tient, les bras pendants, flanqué à gauche d'un bouffon, à droite d'un acrobate. Ce sont des personnages vêtus de la même manière qui portent le bénitier des églises pyrénéennes de Saint-Savin et Pierrefitte (dans cette dernière, le sculpteur a gravé son nom au-dessus de leurs têtes⁴⁷). Ces représentations de maçons ou de maîtres d'œuvre, que ce soit avec leurs outils ou leur longue robe ceinturée caractéristique, sont à rapprocher de celles qui peuplent les scènes de la construction de la Tour de Babel, comme sur les mosaïques des chapelles palatines de Palerme et Monreale, les peintures de Saint-Savin, et diverses œuvres du XIII^e s.⁴⁸ (notamment en ce qui concerne le costume). Toutefois, sur les modillons, ce sont des individus isolés, identifiés par leur outil de travail.

De plus, il me semble que dans plusieurs séries de modillons apparaît une forme entièrement différente d'auto-portraits stéréotypés exécutés par sculpteurs et maîtres d'œuvre. A Saint-Hilaire de Foussais [fig. 22], Saint-Hilaire de Melle, Saint-Nicolas de Civray [fig. 23], Notre-Dame de Surgères [fig. 24], Saint-Trojan de Rétaud [fig. 25], Notre-Dame de Rioux [fig. 26], Saint-Hérie de Matha [fig. 27], Notre-Dame-de-la-Couldre à Parthenay [fig. 28], Saint-Pierre de Chauvigny et Chadenac, certains modillons représentent des visages masculins, les uns jeunes et imberbes, les autres avec une courte barbe et une moustache. Situés à l'intérieur d'un ensemble de modillons, ils apparaissent tantôt à gauche du portail central de façade (Melle, Foussais, Civray, Surgères), tantôt sur le côté droit de la façade (Parthenay, Rétaud), tantôt sur les murs extérieurs de l'abside (Chauvigny, Rioux). Certains jouxtent jongleurs et acrobates, d'autres ne sont que dans leur voisinage. Deux de ces personnages, celui de Rétaud et celui du mur nord de la nef de Saint-Hérie de Matha portent le même bonnet que les maîtres d'œuvre et architectes représentés au XIII^e s.⁴⁹. On peut considérer que ces sculptures appartiennent à la même école artistique. Elles présentent toutes un visage allongé, un regard pénétrant bien que lointain, et ne sont nullement grimaçantes, ni pourvues d'attributs démoniaques. De plus, certaines semblent calquées sur un modèle antique : le personnage de Foussais rappelle un philosophe romain [fig. 22]. Ce personnage, ainsi que celui de Melle, est tourné légèrement vers la gauche ; ses pupilles sont situées à l'angle droit des yeux, comme à Notre-Dame-de-la-Couldre à Parthenay, où là il est complètement tourné vers la gauche. Un trait dominant des visages de Saint-Hilaire de Foussais, Rétaud et Chauvigny, est la bouche hermétiquement close,

44. Vue la détérioration des pierres dans de nombreuses églises, je ne pouvais pas identifier avec certitude d'autres images de maçons accompagnés de leurs outils (comme à Corme-Écluse, Saint-Quentin de Roncamps).

45. AUBERT, *La construction...*, p. 30.

46. R. WITTKOWER, *Sculpture Processes and Principles*, Harmondsworth, 1979, p. 15, fig. 3.

47. LÉFÈVRE-PONTALIS, *Les bénitiers...*, p. 187-188.

48. AUBERT, *La construction...*, p. 24-30. Pour la représentation d'architectes, maîtres maçons et autres constructeurs dans l'enluminure, ainsi que la figuration des techniques architecturales comme celles apparaissant dans l'iconographie de la Tour de Babel, voir principalement P. du COLOMBIER, *Les chantiers des cathédrales*, Paris, 1973 ; — J. HARVEY, *Medieval Craftsmen*, Londres, 1975 ; — R. WITTKOWER, *Sculpture Processes...*, p. 33-38, fig. 3 ; — V. W. EGBERT, *The Medieval Artist at Work*, Princeton, 1953. Une comparaison entre les auto-portraits d'enlumineurs qui, souvent, ont signé leurs œuvres et ceux des sculpteurs de modillons, fera l'objet d'une étude séparée.

49. Voir p. ex. pour les vitraux de la cathédrale de Chartres, AUBERT, *La construction...*, p. 34. De tels bonnets étaient aussi portés par les troubadours et jongleurs illustrant un manuscrit de *vidas* du XIII^e s. : Paris, Bibl. Nat. Ms. fr. 12.473. Voir à ce sujet A. BRIFFAULT, *Les troubadours et le sentiment romanescque*, Paris, 1945, fig. 34, 48, 63.

rendue par une ligne courbe descendante [fig. 29] ; le même effet se trouve reproduit à Saint-Hilaire de Melle, mais cette fois-ci avec un léger trait rectiligne.

Les deux visages coiffés de bonnet de Saint-Hérie de Matha [fig. 27] et de Rétaud [fig. 25], n'ont pas de pupilles, sans doute parce que les yeux, à l'origine, étaient peints. A Chauvigny, sur un cul-de-lampe situé au côté nord du chœur, un modillon présente un visage masculin qui supporte une imposte à tête de monstre [fig. 30] (tandis que le fût du cul-de-lampe fait face à un autre visage très jeune au-dessus duquel une sirène tient le cou de deux cygnes)⁵⁰. Ces têtes n'ont évidemment pas été sculptées par le maître du fameux groupe des chapiteaux du chœur qui porte l'inscription GOFRIDUS ME FECIT. Deux visages masculins, très semblables, dotés des mêmes caractéristiques, sculptés manifestement par le même artiste, apparaissent aux modillons des murs extérieurs des absides. Ils ont les cheveux courts, une petite barbe et des moustaches et semblent descendre d'un modèle antique. Leur regard fixe, moqueur, est rendu par le trait appuyé, bien que bref, de la bouche à l'aspect résolu. Ces visages me semblent être le portrait du même maître d'œuvre. Leur localisation à un endroit important du chœur et le fait qu'ils apparaissent à deux reprises dans les séries de modillons, ne permettent pas de les considérer comme un détail décoratif ou naïf, mais prouvent bien la préoccupation constante du sculpteur de refléter sa propre image.

D'après K. Gerstenberg, la tradition d'auto-portraits chez les architectes et les sculpteurs s'est poursuivie, en Allemagne, de la fin du XII^e s. au XVI^e s.⁵¹. Il les a identifiés sur diverses formes de modillons, tant à l'intérieur de l'église qu'à l'extérieur (tours, portails, etc.), soit à travers des personnages en pied, tenant leurs instruments de travail, soit à travers des sortes d'atlantes, soutenant de leur tête les modillons⁵². Bien que leur identification pose parfois problème, il ne fait pas de doute qu'une telle tradition iconographique est évidente dans des œuvres telles que celle du Maître Adam Krafft portant le tabernacle de Saint-Laurent de Nüremberg, daté de 1495. Deux éléments saillants semblent ressortir régulièrement de cette tradition artistique : les personnages, dotés de leurs outils, sont conçus comme des supports, et leur regard reflète une expression critique, parfois agressive, mais toutefois empreinte de spiritualité.

Les têtes que j'identifierais comme des auto-portraits stéréotypés de sculpteurs font aussi partie des séries de supports. Elles manifestent déjà les mêmes caractères que les auto-portraits allemands plus tardifs, notamment le regard fixe et lointain, l'expression d'agressivité, parfois de douleur. Le fait que sculpteurs et maîtres d'œuvre se soient représentés à côté des jongleurs nous fait penser qu'ils ne concevaient pas les modillons de la même manière que l'Église ; pour eux, c'était une aire marginale, apte à accueillir leur propre image. L'iconographie traditionnelle des marges supérieures des compositions religieuses, même dans la sculpture du roman primitif, s'est ainsi transformée en un programme autonome et monumental, bien qu'encore secondaire, qui inclut une large bande d'images issues de l'environnement culturel immédiat du sculpteur. Celui-ci, en se représentant à côté du jongleur, s'affirme, à l'instar de ce dernier, comme un élément marginal de la société, enchaînée par sa vanité, perdue par son propre choix, son métier.

Pourtant sculpteurs et jongleurs, si intimement liés sur les modillons, diffèrent en de nombreux points, autant que peuvent l'attester les sources écrites. La vie et les techniques des artistes

50. R. CROZET, *Chauvigny et ses monuments*, p. 39-40 ; — Id., *Chauvigny, Saint-Savin*, Paris, s.d., p. 9.

51. K. GERSTENBERG, *Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters*, Berlin, 1966, p. 18, 19, 22. Le matériel de Gerstenberg est convaincant en ce sens qu'il montre la persistance d'un type facial spécifique dans les auto-portraits d'artistes qui ont été identifiés comme tels par des inscriptions du XIV^e s. Je suis consciente que cette hypothèse, comme la mienne, est difficile à prouver. Cependant, la persistance d'une telle tradition dont j'ai montré l'origine dans les modillons, et le fait que les auto-portraits d'artistes affichent les mêmes caractères, jouent en faveur de cette identification.

52. *Ibid.*, p. 78-128.

laïques du XII^e s. nous sont principalement connues par les récits de projets de construction, les factures, etc. La liste des maîtres maçons, charpentiers et, surtout, architectes n'est pas si brève ; on connaît de mieux en mieux leurs voyages, leur patrie d'origine, leur renommée et leur statut légal dans les différentes villes — bien qu'on ne puisse comparer cette information avec celle dont nous disposons pour les artistes du XIII^e s.⁵³. Mais, ce que nous savons vraiment de leur biographie se résume parfois à leur signature gravée dans la pierre et précédant le verbe FECIT, ce terme désignant toutefois, dans de nombreux actes ecclésiastiques, l'initiateur ou le « patron » d'un projet architectural, lequel n'était pas nécessairement artiste. La signature ne figure pas toujours au même endroit. GISLEBERTUS a signé sous les pieds du Christ au Jugement dernier de Saint-Lazare d'Autun, tandis que GOFRIDUS a apposé son nom au-dessus de la tête de la Vierge sur le chapiteau du déambulatoire de Saint-Pierre de Chauvigny. Deux formules sont employées principalement, soit ME FECIT, soit HOC FECIT, cette dernière témoignant d'un plus haut degré de conscience de soi⁵⁴. Toutefois plusieurs déclarations prouvent cette conscience artistique, au moins chez quelques individus : ainsi, Gilabertus de Toulouse se présente comme *vir non incertus* ; l'inscription de Chadenac distingue clairement entre « patron », architecte et sculpteur ; l'épithète de l'architecte Béranger à l'Abbaye-aux-Dames de Saintes souligne la relation immédiate de l'architecte à la pierre⁵⁵. Mais ces signatures nous informent bien peu sur la culture latine des sculpteurs, leur degré d'instruction et, surtout, leur prise de conscience artistique. En fait, le plus expressif directement pour nous, c'est leur portrait sculpté. De formes variées, accompagnés de leurs outils — à la fois fardeau et fierté — le regard fixe et critique, vêtus de la robe caractéristique, situés près des jongleurs et des musiciens, ils révèlent bien la prise de conscience naissante de ces artistes.

B. Les jongleurs.

Le fait de placer les sculpteurs à côté des jongleurs, et surtout de représenter ces derniers, ainsi que les musiciens, de façon insistante et variée, soulève la question de leur « raison d'être ». La plupart des auteurs ont considéré cette figuration comme « anecdotique » ou l'ont qualifiée de « scène de genre ». Henri Focillon pour qui ces personnages « épousent la forme du chapiteau et du modillon »⁵⁶ traite surtout du style. Plusieurs auteurs — qui se réfèrent aux sources ecclésiastiques et au travail de pionnier d'E. Faral — prétendent que les jongleurs, bien que condamnés par le clergé, pouvaient cependant être représentés dans les églises, car certains d'entre eux chantaient des œuvres pieuses et y étaient de ce fait acceptés⁵⁷ ; mais cette ligne de pensée n'explique que grossièrement leur représentation obsessionnelle sur les modillons ;

53. Voir *supra*, n. 49 ; — MORTET et DESCHAMPS, *Recueil de textes*, Paris, 1939 ; — AUBERT, *La construction*, « Bull. monum. », CXVIII, 1960, p. 241-258 et CXIX, 1961, p. 7-42 ; — R. CROZET, *Textes et documents relatifs à l'histoire des arts en Poitou*, Poitiers, 1942 ; — W. CAHN, *The Artist as Outlaw and Apparatchick: Freedom and Constraint in the Interpretation of Medieval Art*, dans *The Renaissance of the Twelfth Century: A Catalogue of the Rhode Island School of Design, op. cit.*, p. 10-14 ; — E. LEFÈVRE-PONTALIS, *Répertoire des architectes, maçons, sculpteurs, charpentiers et ouvriers français aux XI^e et XII^e s.*, « Bull. monum. », LXXV, 1911, p. 432-468 ; — P. FRANKEL, *The Secret of the Medieval Mason*, « Art Bull. », XXVII, 1945 ; — FAVREAU et collab., *Inscriptions...*, t. III ; — R. E. SWARTWOUT, *The Monastic Craftsman*, Cambridge, 1932, p. 121-127, 172-176.

54. Pour une liste des signatures de sculpteurs, voir LEFÈVRE-PONTALIS, *Répertoire...*, p. 446-464.

55. Chanoine TONNELIER, *L'architecte Béranger...*, p. 585-595 ; — FAVREAU et collab., *Inscriptions...*, t. III, p. 86-87, considèrent comme « personnelle » la lecture de Tonnellier.

56. MENDEL, *Romanesque Sculpture...*, p. 84 ; — WERNER, *Aulnay...*, p. 57, 98, 103, 126, 136 ; — CROZET, *L'art roman en Sainlonge*, p. 162-163 ; — E. REUTER, *Les représentations de la musique dans la sculpture romane en France*, Paris, 1938, p. 30-43, 88-97, pl. XVIIb-XIX ; — H. FOCILLON, *Apôtres et jongleurs romans*, « Rev. de l'art », LV, 1929, p. 13 et ss ; H. LE ROUX, *Jeux du cirque et scènes de bateleurs dans l'art roman en Poitou*, « Le Picton », n° 24, 1980, p. 46-50.

57. M. DI GIOVANNI, *Iconografia del giocoliere negli edifici religiosi in Francia e in Italia nel XII secolo*, dans *Il romanico. Atti semin. Studi dir. P. SANPAOLESI*, Milan, 1975, p. 164-180 ; — J. ANDERSEN, *Akrobater og sheela'er*, « Iconogr. Post », IV, 1979, p. 27-28 ; — J. SVANBERG, *Gycklar motiv i romansk konst och entolkning an portal relieferna da Hårjakyrkä*, Stockholm, 1970 (« Antikvariskt Arkiv », 41), p. 98-112 ; — Id., *Gycklaren under sit Olof och sit Erik*, dans *Fra Sankt Olav til Martin Luther*, Oslo, 1975, p. 51-65 ; — M.-M. MACARY, *Saint Julien dans la sculpture romane en Corrèze et en Velay*, « Bull. Soc. scientif., histor. et archéol. Corrèze », XCIII, 1971, p. 63-74. La tradition picturale des représentations de jongleurs dans l'enluminure ne peut être traitée ici.

et l'argument d'E. Mâle, selon lequel ils représentent un thème caractéristique des routes de pèlerinage⁵⁸, ne peut expliquer leur présence que dans certaines églises.

On peut toutefois tirer diverses conclusions d'un rapprochement entre les représentations de jongleurs sur les modillons et leur description dans la littérature profane. On connaît bien la vie, la sensibilité artistique des jongleurs, bien qu'il soit souvent difficile de les différencier des troubadours, de séparer poètes et acteurs. Pour la plupart des chercheurs, certains troubadours, surtout ceux issus de familles nobles, sont souvent des poètes instruits tandis que d'autres sont autant artistes que poètes. Par ailleurs, des jongleurs pouvaient être à la fois acrobates, dresseurs d'animaux, ou peu qualifiés professionnellement⁵⁹. On peut donc supposer qu'il y avait plusieurs catégories de jongleurs, difficiles toutefois à déterminer. Certains étaient patronnés par des mécènes courtois, d'autres n'étaient que de pauvres divertisseurs itinérants. Leurs activités étaient variées. Les uns, tels que les acrobates, lanceurs de couteaux, etc., faisaient partie de l'entourage d'un troubadour⁶⁰. Les autres chantaient les poèmes composés par ces derniers, s'accompagnant d'instruments variés. En fait, le jongleur devait savoir jouer de neuf instruments au moins⁶¹. Il portait souvent un nom de scène extravagant, différent de celui des troubadours, tels que Alegret, Falconet, Papiol⁶², ce qui permet peut-être de croire à leur existence autonome d'artistes indépendants.

Les biographies de troubadours racontent comment certains étaient accompagnés de jongleurs qui chantaient les pièces qu'ils composaient, comment d'autres, hommes et femmes, étaient jongleurs eux-mêmes (trente-deux parmi les cent un troubadours mentionnés dans les biographies)⁶³. Les présentant comme des hommes célèbres, les *vidas* retracent leurs obsessions, leurs amours, leurs voyages, leurs qualifications professionnelles. Ils sont fils de marchands, d'artisans, et même de jongleurs. Ils deviennent jongleurs de leur propre gré, comme Gaucelm Faïdit, après avoir perdu sa fortune aux dés⁶⁴. Un des troubadours-jongleurs est orfèvre, habile à travailler l'or et l'argent, un autre est tailleur, et fils de tailleur⁶⁵. Ces *vidas* parlent de leurs relations avec les mécènes qui leur confèrent souvent présents et terres⁶⁶. Des documents officiels de Saintonge et d'Aunis mentionnent divers jongleurs qui ont servi de témoins, ou ont fait eux-mêmes des donations aux églises locales, comme Alelmos, à l'église Sainte-Marie de Barbezieux en rémission de ses péchés⁶⁷, ou le jongleur Eberaldus qui a doté d'une vigne l'église de Saint-Macout⁶⁸.

Des documents toulousains mentionnent Pelardit, jongleur admiré à qui fut dédiée une rue, la *carraria Pilistaiditis jocularis*⁶⁹, ce même Pelardit qui servit de témoin dans une vente immobilière à Toulouse⁷⁰. Le nécrologe bien connu de la confraternité de jongleurs et bourgeois

58. E. MÂLE, *L'art religieux du XII^e s. en France*, Paris, 1953, p. 312-313.

59. E. FARAL, *Les jongleurs en France*, Paris, 1910, repr. 1964, p. 70-79 ; — A. JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse/Paris, 1934, t. I, p. 101-149.

60. FARAL, *Jongleurs...*, p. 107-118.

61. *Ibid.*, p. 81 ; — P. DRONKE, *The Medieval Lyric*, Londres, 1968, p. 23-31.

62. *Ibid.*, p. 20 ; — R. NELLI et R. LAVAUD, *Les troubadours*, Bruges, 1966, II, p. 542 (dans l'Éloge de la guerre par Bertran de Born, Papiol est considéré comme un jongleur).

63. J. BOUTIÈRE et A. H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours (textes provençaux des XIII^e et XIV^e s.)*, Toulouse/Paris, 1950 ; — FARAL, *Jongleurs...*, p. 66-86, 167-221 ; — Y. ROKSETH, *Les femmes musiciennes du XII^e au XIV^e s.*, « Romania », LVI, 1935, p. 464-480.

64. NELLI et LAVAUD, *Les troubadours*, t. II, p. 126-134.

65. *Vidas* d'Albertet de Sestaro, Elias Cairel et Gaucelm Faïdit dans BOUTIÈRE et SCHUTZ, *Biographies...*, p. 9, 93, 109.

66. Voir p. ex. la *vida* d'Elias de Barjoles, *ibid.*, p. 92. On connaît communément le nom de troubadours célèbres tel que Bernart de Ventadour ; cf. *ibid.*, p. 23 et ss.

67. *Barbezieux, son prieuré aux XI^e-XIII^e s., ses origines bordelaises, ses premiers seigneurs*, dans *Archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis*, XLI, 1911, p. 61.

68. *Cartulaire de Saint-Jean-d'Angély*, I, *ibid.*, III, 1901, p. 342 et 139.

69. J. H. MUNDY, *Urban Society and Culture: Toulouse and Its Region*, dans *The Renaissance of the XIIth Century*, op. cit., p. 236-237.

70. *Ibid.*, n. 7, 9 et Appendice sur les troubadours d'origine toulousaine, p. 244-247 ; — SCHAPIRO, *Silos...*, p. 46-47, n. 114.

d'Arras (1194-1361) montre leur combat pour le respect de leurs droits. La tradition attribue la fondation de cette confraternité à deux jongleurs appelés par la Vierge pour endiguer une épidémie qui sévissait dans la ville⁷¹.

Toutefois l'Église avait envers eux une attitude tout à fait différente de celle de la noblesse et de la bourgeoisie⁷² ; elle les condamnait, et des personnalités telles que Pierre Abélard, Jean de Salisbury et Honorius d'Autun⁷³ les qualifiaient de « monstres humains », de « diables en personne », allant même jusqu'à les identifier à leurs animaux savants⁷⁴ ; bref elle les considérait comme une race sans espoir de salut, à moins qu'ils n'abandonnent leur métier.

Les troubadours-jongleurs, quant à eux, critiquent leurs contemporains au cours de leurs poèmes courtois où ils expriment leur solitude et leur désillusion. Toutefois c'est la critique de leurs collègues et leurs controverses littéraires, mentionnées dans les *vidas* et exaltées dans leur poésie qui nous intéressent ici. Dans un *sirventès*, Pierre d'Auvergne critique douze amis, troubadours comme lui (certains sont en même temps jongleurs) ; dans une pièce semblable, le Moine de Montaudon en fustige plus longuement seize⁷⁵. Quant à Pierre d'Auvergne, il fait preuve d'ironie piquante, tant sur la personne du troubadour Pierre Rogiers que sur son niveau littéraire, quand il l'évoque lisant un psaume dans l'église et transportant le candélabre. Ailleurs il décrit Giraut de Borneil comme une huître séchée au soleil et dont le chant pitoyable évoque une vieille porteuse d'eau⁷⁶. Le Moine de Montaudon rit de Guillem Ademar avec ses vieux vêtements, de Tremoleta le troubadour catalan, dont les cheveux teints en noir depuis trente ans le font ressembler à un fou, et dont les mélodies sont simples et répétitives⁷⁷. Cependant, ces deux moqueurs terminent leur poème en s'envoyant à eux-mêmes une pique aiguë, Pierre d'Auvergne comparant son propre chant à celui « d'une grenouille au fond d'un puits »⁷⁸. Dans les *vidas* est même relatée l'histoire d'un plagiat littéraire, mettant en compétition le troubadour Arnaut Daniel et un jongleur, à la cour de Richard Cœur-de-Lion⁷⁹.

Ces différends entre troubadours — « plus ancien exemple de controverse littéraire ... en langue moderne », comme l'écrit A. Jeanroy — ont trouvé leur expression chez les poètes dont nous venons de parler, et chez Raimbaut d'Orange qui, dans un *tenson*, critique Giraut de Borneil (lui-même attaqué par Pierre d'Auvergne). Le débat concerne la « langue fermée » (*trobar clus*) pratiquée par une école de troubadours au milieu du XII^e s. Cette forme est caractérisée par « une expression rare, recherchée et pleinement artistique par l'élimination de toute banalité ou prosaïsme »⁸⁰. Le *tenson* s'ouvre sur la demande de Raimbaut d'Orange à Giraut de Borneil d'expliquer les raisons de sa critique à l'égard du *trobar clus*⁸¹. Raimbaut insiste sur le fait qu'il souhaite que sa poésie ne soit pas comprise de tous ; les « fous » ne peuvent déceler ce qui a le

71. R. BERGER, *Le nécrologe de la confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras (1194-1361)*, « Mém. Comm. dép. Monum. histor. Pas-de-Calais », XIII, 1970, p. 247-263 ; — FARAL, *Jongleurs...*, p. 133-139.

72. Pour les textes exprimant l'attitude de l'Église vis-à-vis des jongleurs, cf. FARAL, *Jongleurs...*, p. 25-60 ; — C. CASAGRANDE et S. VECCHIO, *Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XII^e-XIII^e s.)*, « Annales É.S.C. », XXXIV, 1979, p. 913-928 ; — J. C. SCHMITT, *Le geste, la cathédrale et le roi*, « L'Arc », LXXII, 1978, p. 9-12 ; — J. D. A. OGILVY, *Mimi, scurrae, historiones: Entertainers of the Middle Ages*, « Speculum », XXXVIII, 1963, p. 603-609.

73. « Habent spem jocularos ? Nullam ». HONORIUS D'AUTUN, *Elucidarium*, P.L., CLXXII, col. 1148. Dans le même ouvrage, il se réfère à eux comme aux *ministri Satani*. Abélard considère le spectacle des jongleurs comme *diabolica praedicatione* et condamne la *curia daemonum et conventus histrionum* (cf. *Theologia christiana*, II, P.L., CLXXVIII, col. 1210-1211).

74. H. W. JANSON, *Ape and Apes Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, 1952.

75. NELLI et LAVAUD, *Les troubadours*, t. II, p. 627-632, 640-647. Sur cette forme littéraire de débat, aussi bien que sur le problème de savoir si cette lyrique était réellement lue devant un auditoire, voir R. ROHR, *Zur Interpretation der allprovenzalischen Lyrik. Hauptrichtungen der Forschung, 1952-1962*, « Roman. Jahrb. », XI, 1962, p. 43-75 ; repr. dans *Der provenzalische Minnesang*, Darmstadt, 1967, p. 71-73.

76. NELLI et LAVAUD, *Les troubadours*, t. II, p. 629.

77. *Ibid.*, p. 643-647.

78. *Ibid.*, p. 633.

79. *Ibid.*, p. 290-293.

80. *Ibid.*, p. 632. Voir aussi le poème de Giraut de Borneil sur le *trobar clus* dans *Anthology of Troubadour Lyric Poetry*, éd. trad. A. R. PRESS, Austin, 1971, p. 128-131.

81. NELLI et LAVAUD, *Les troubadours*, t. II, p. 635.



Fig. 1. CIVRAY (Vienne).
Église Saint-Nicolas. Façade occidentale.
Âne tenant l'hostie dans sa bouche.



Fig. 2. MATHA (Charente-Maritime).
Église Saint-Hérie. Nef. Mur nord.
Jambes avec pieds chaussés.



Fig. 3. TOULOUSE (Haute-Garonne).
Église Saint-Sernin. Porte Miégeville.
Visage exprimant l'effroi.



Fig. 4. CAHORS (Lot).
Église Saint-Étienne. Mur nord.
Visage exprimant le désespoir.



Fig. 5. — MONTHILS (Charente-Maritime), Abside.
Couple.



Fig. 6. — CIVRAY (Vienne), Église Saint-Nicolas.
Façade occidentale. Femme avec dés.



Fig. 7. — FOUSSAIS (Vendée), Église Saint-Hilaire, Façade occidentale.
Sculpteur avec outil.



Fig. 8. — VOUVANT (Vendée), Église Notre-Dame, Abside, Mur nord.
Sculpteur avec outil. Musiciens.

(Clichés B. Z. Kedar).



Fig. 9. — MATHA-MARESTAY
(Charente-Maritime).
Église Saint-Barthélémy. Abside.
Mur nord. Femme à barbe avec enfant.



Fig. 10. — MATHA (Charente-Maritime). Église
Saint-Hérie. Mur sud. Acrobate.



Fig. 11. — MATHA (Charente-Maritime).
Église Saint-Hérie. Nef. Mur sud.
Acrobate.



Fig. 12. — AULNAY (Charente-Maritime).
Église Saint-Pierre. Abside nord.
Acrobate barbu.



Fig. 13. - RÉTAUD (Charente-Maritime).
Église Saint-Trojan. Abside. Acrobate.



Fig. 14. - ÉCHILLAIS (Charente-Maritime).
Église Sainte-Marie. Façade occidentale.
Musicien.



Fig. 15. - VARAIZE (Charente-Maritime). Église Saint-Germain.
Musiciens.



Fig. 16. - CAHORS (Lot). Église Saint-Étienne.
Nef. Mur nord. Couple d'amoureux jouxtant visage
grimaçant.

(Clichés B. Z. Kedar).



Fig. 17. CIVRAY (Vienne), Église Saint-Nicolas. Façade occidentale. Visage ricanant et femme aux dés.

Fig. 18. MARIIGNAC (Charente-Maritime), Église Saint-Sulpice. Abside nord. Visage impassible.



Fig. 19. CAHORS (Lot), Église Saint-Étienne. Visages impassibles ou grimaçants.



Fig. 20. SURGÈRES (Charente-Maritime), Église Notre-Dame. Côté est du transept nord.



Fig. 21. RÉTAUD (Charente-Maritime), Église Saint-Trojan.

Portraits de maçons ou maîtres d'œuvre.

(Clichés B. Z. Kedar).



Fig. 22. — FOUSSAIS (Vendée), Église Saint-Hilaire, Façade occidentale.

Fig. 23. — CIVRAY (Vienne), Église Saint-Nicolas, Façade occidentale.



Fig. 24. — SURGÈRES (Charente-Maritime), Église Notre-Dame, Façade occidentale.



Fig. 25. — RÉTAUD (Charente-Maritime), Église Saint-Trojan, Abside.

Auto-portraits de sculpteurs

(Clichés B. Z. Kedar).



Fig. 26. — RIOUX (Charente-Maritime).
Église Notre-Dame. Façade occidentale.



Fig. 27. — MATHA (Charente-Maritime).
Église Saint-Hérie. Nef. Mur nord.



Fig. 29. — CHAUVIGNY (Vienne). Église
Saint-Pierre. Abside. Côté sud.

Fig. 30. — PARTHENAY-LE-VEUX (Deux-Sèvres). —
Église Notre-Dame-de-la-Coudre. Façade occidentale.
Côté sud.



Fig. 28. — CHAUVIGNY (Vienne). Église Saint-Pierre.
Chœur. Côté nord.



Auto-portraits de sculpteurs et maîtres d'œuvre

(Clichés B. Z. Kedar).

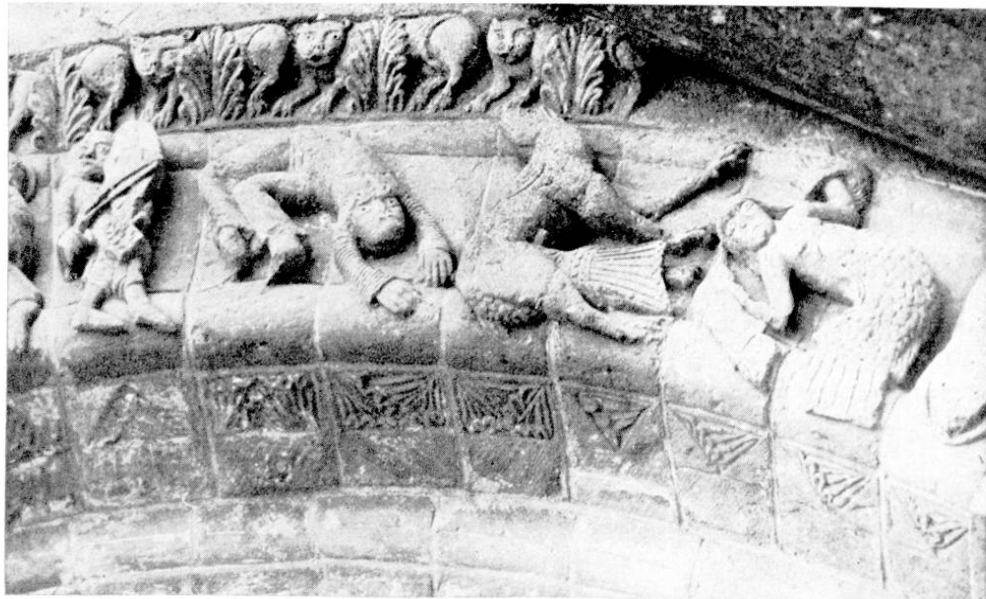


Fig. 31. FOUSSAIS (Vendée), Église Saint-Hilaire, Portail central, Côté sud.



Fig. 32. FOUSSAIS (Vendée), Église Saint-Hilaire, Portail central, Côté nord.



Fig. 33. CIVRAY (Vienne), Église Saint-Nicolas, Portail gauche, Archivolte.

Aerobates et musiciens

(Clichés B. Z. Kedar).

plus d'importance et de valeur. Même réponse aux attaques présumées de Giraut de Borneil dans les vers du Moine de Montaudon au sujet d'Arnaut Daniel qu'il accuse de chanter « de folles paroles que l'on ne comprend point »⁸². Le manque d'originalité est une autre critique. Cependant une certaine compassion sarcastique tempère parfois ces écrits satiriques⁸³.

La représentation de jongleurs, en images isolées, sur les modillons, reflète avec quel soin les sculpteurs ont observé et pénétré le répertoire professionnel des artistes. Le catalogue des positions acrobatiques à la fois variées et standard, gestes des musiciens jouant de leur instrument, mais aussi même costume des artistes avec les longues robes ceinturées, se retrouve partout, sur les modillons, quels que soient le style et le mode d'exécution⁸⁴. Ils ne sont jamais représentés à l'intérieur d'une scène joyeuse et ne font jamais figure de motif purement stylisé. Au contraire. Ce sont des artistes dont le travail nécessite des efforts assidus, voire laborieux. Les visages sont sévères, torturés, déformés, mais sans violence. Ils regardent parfois de façon atroce, étrange, ou pathétique. Ce mode de représentation, réaliste, sarcastique, bien qu'empreinte d'une certaine compassion, est à rapprocher des descriptions que les troubadours font de leurs collègues et amis où la critique acerbe se mêle au récit des calamités personnelles⁸⁵. D'où un souci artistique dans ces images de jongleurs représentés selon un code déchiffrable et défini que je taxerais de « réalisme expressif », en dépit du caractère inadéquat de l'expression. Nous examinerons cette définition en comparant la représentation des jongleurs sur les modillons et celle de l'art religieux officiel de la même époque aux portails de quatre façades romanes : Saint-Hilaire de Foussais, Saint-Nicolas de Civray, l'archivolte du portail du transept nord de Saint-Pierre d'Aulnay (trois églises auxquelles appartiennent les modillons que nous étudions), et le portail central du narthex de la Madeleine de Vézelay.

A Saint-Hilaire de Foussais⁸⁶, sur l'archivolte principale du portail central de la façade occidentale, le programme iconographique se développe du sommet à la base de l'arche, le long des côtés [fig. 31, 32] : en haut, le Christ en Majesté ; à sa droite, les symboles de deux évangélistes, un donateur (?) et quatre apôtres ; à gauche, un ange, les symboles des deux autres évangélistes, un évêque et quatre apôtres. Les personnages de cette cour céleste sont petits, compacts, chacun d'eux n'occupant qu'une seule pierre. Par contre, les acrobates et musiciens représentés plus bas sont volumineux (quatre pierres pour deux acrobates). Suivant le contour du visage de l'apôtre à la droite du Christ, une femme acrobate est courbée en arc de cercle, tenant son corps entre ses mains. Suivent un joueur de flûte, puis un acrobate en longue robe brodée, représenté sur deux pierres de l'arche et qui tombe sur les mains. A ce groupe font suite une Vertu militante et un symbole masculin de la Luxure, à la base de l'arche. A gauche du Christ, après les apôtres, sont représentés un musicien qui joue d'un instrument à cordes, puis un acrobate qui couvre deux pierres et retombe sur les mains comme son homologue de droite, ensuite un monstre, une sirène, enfin un second monstre.

Ainsi, à Saint-Hilaire de Foussais, l'iconographie des jongleurs et acrobates est en accord avec l'art religieux officiel en ce sens qu'elle représente les pécheurs au plus bas de la hiérarchie à

82. *Ibid.*, p. 645.

83. *Ibid.*, p. 643.

84. Je tends à penser que l'inscription ARODIL sur le modillon de l'acrobate à Saint-Martin de Meursac peut faire référence à un jongleur particulier ; ce nom ressemble en effet au nom d'autres jongleurs ; dans la même série, LEOPARDUS est gravé au-dessus d'un quadrupède, et COLUMBA au-dessus de deux oiseaux ; ARODIL serait donc le nom du jongleur représenté. La représentation visuelle est générale, mais l'inscription, elle, est spécifique. Cf. CROZET, *L'art... Saintonge*, p. 163, n. 83 ; il considère ce nom comme énigmatique ; — FAVREAU et collab., *Inscriptions...*, t. III, p. 96.

85. SCHAPIRO (*Silos...*, p. 46, n. 115-116) met en parallèle le *trobar clus* qui entrelace des mots rares, sombres et colorés, et les sculptures de Moissac et Souillac « qui emploient une symétrie chiasmatisque, figures et draperies entrelacées (trumeau de Souillac), figures en X », etc.

86. E. MAILLARD, *Les sculptures ... dans l'église Saint-Hilaire de Foussais...*, « Gazette des Bx-Arts », 1930, p. 1-64 ; — R. M. AUZAS, *Les églises de Vouant, Nieul-s./l'Autize et Foussais*, « Congr. archéol. », CXIV, 1956, p. 73-79 ; — ADHÉMAR, *Influences antiques...*, p. 191.

côté des monstres. Elle s'écarte toutefois de l'iconographie traditionnelle du Jugement dernier, avec les jongleurs placés des deux côtés de l'arche et non uniquement à la gauche du Christ. En outre, le sculpteur leur a réservé, de façon significative, un plus grand espace — bien qu'on puisse les observer de plus près —, il en a détaillé les gestes et le costume, alors qu'il représentait de façon restreinte et éloignée la cour céleste. On voit où allaient les sympathies de l'artiste. Ainsi, bien que conforme généralement au schéma religieux traditionnel, les petites divergences ont créé une ambivalence entre forme et contenu.

Le programme sculpté de la façade de Saint-Nicolas de Civray [fig. 33] reste problématique, surtout en ce qui concerne la localisation originelle des sculptures⁸⁷. Bien que l'examen de l'ensemble du programme dépasse notre propos, il me semble aisé de lire l'iconographie développée sur chacune des trois sections de façade, sur les portails et les parties hautes⁸⁸. J'avancerais que la section nord est dédiée au thème du *miles Christi*, représenté en statue équestre à la partie supérieure⁸⁹, tandis que le portail est consacré à des scènes tirées de la vie courtoise. Au sommet de l'archivolte intérieure du portail, un musicien assis joue d'un instrument, flanqué d'un acrobate qui, appuyé sur la tête et les mains, joue de la musique. De chaque côté de cette scène, deux hommes en buste, la barbe courte, sont représentés de profil, donnant l'impression d'observer, la bouche légèrement ouverte (peut-être chantent-ils) les artistes au travail. Ces bustes peuvent être comparés aux camées de la fin de l'Antiquité⁹⁰ et aux deux visages masculins qui ornent les métopes de la façade de Chadenac. Il me semble qu'il s'agit là d'une scène courtoise, où deux seigneurs assistent à un exploit de jongleurs. Quant au combat de Samson contre le lion sur le chapiteau du portail gauche, c'est une image habituelle du conflit entre pouvoir spirituel et pouvoir terrestre⁹¹; les scènes de chasse, sur les trumeaux, quant à elles, font souvent partie des représentations courtoises⁹². Sur le côté gauche du portail a été ajoutée une sculpture de jongleur jouant d'un instrument.

Ainsi, à Saint-Nicolas de Civray, les jongleurs apparaissent comme faisant partie d'un plus vaste programme consacré à la vie courtoise. Mais, même sur l'archivolte, une distinction est faite entre artistes et public, tout comme dans les chansons de l'époque où l'on voit les jongleurs s'exécuter devant la noblesse⁹³. Par ailleurs l'iconographie de Civray peut être rapprochée de celle d'une pyxide conservée à Dumbarton Oaks, représentant des acrobates et des joueurs de luth, et dans laquelle A. Grabar décèle une expression de la vie courtoise dans l'Empire byzantin⁹⁴. Les rapports des réceptions données par Manuel Comnène pour Louis VII de France ou pour le sultan seldjoukide Kilij Arslan II, décrivent en détail les merveilleux spectacles de jongleurs⁹⁵.

Les deux archivoltas intérieures du portail du transept sud, à Saint-Pierre d'Aulnay, sont supportées par une série de petits personnages. C'est une frise de danseurs à genoux qui

87. R. CROZET, *Le décor sculpté de la façade de l'église de Civray*, « Rev. art anc. et moderne », LXVI, 1934, p. 97-110 ; — J. THIRION, *Civray*, « Congr. archéol. », 1952, p. 331-335 ; — WERNER, *Aulnay...*, p. 135-138.

88. WERNER, *Aulnay*, p. 136 ; l'A. ne reconnaît pas ici quelque « ikonographische Skulptur », sauf pour plusieurs chapiteaux.

89. Ce n'est pas l'objet de cet article que de développer le problème de l'identité du chevalier, ainsi que toute la littérature qui l'entoure. A ce sujet, je ne citerai que L. SEIDEL, *Songs of Glory*, Chicago, 1981, p. 35-70 ; — Id., *Holy Warrior: The Romanesque Rider and the Fight against Islam*, dans *The Holy War*, éd. T. P. MURPHY, Columbus, 1976, p. 3-54.

90. ADHÉMAR, *Influences antiques*, p. 106-111.

91. SEIDEL, *Songs...*, p. 68-69 ; — F. EYGUN, *Un thème iconographique commun aux églises romanes de Parthenay...*, p. 387-390.

92. R. CROZET, *Le chasseur combattant dans la sculpture romane en Saintonge*, dans *Mélanges R. LEJEUNE*, Gembloux, 1969, t. I, p. 669-677.

93. FARAI, *Jongleurs...*, Appendice III, p. 276-283.

94. A. GRABAR, *Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks*, « Dumbarton Oaks Papers », XIV, 1966 ; repr. dans *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, Paris, 1968, t. I, p. 229-249 ; t. III, pl. 38, 39.

95. *Ibid.*, p. 241-242.

soutient l'archivolte représentant les vieillards de l'Apocalypse, tandis que ce sont des atlantes accroupis qui soutiennent celle où figurent les apôtres. Les danseurs à genoux — qui appartiennent au monde des jongleurs — portent des pantalons et des chemises brodées aux manches. La main droite levée en un geste gracieux soutient l'archivolte, tandis que la main gauche reste posée sur le genou droit. Ils sont rangés en deux groupes de part et d'autre du milieu de l'archivolte. Épousant les formes de cette dernière, avec leurs représentations répétitives et monotones, les jongleurs constituent un motif uni qui couvre la frise. Il faut comparer cette frise à l'unique danseur représenté sur un modillon de l'abside nord d'Aulnay. La plastique est bien rendue, avec mouvements de dos et de face, la main gauche sur le genou, dans le même geste que les danseurs de la frise, la droite levant un instrument de musique, les pieds laissant voir le drapé de la longue robe. Cet unique danseur du modillon (qui joue un funambule) témoigne du réalisme vigoureux de cette représentation, contrastant en cela avec les danseurs d'une archivolte, de caractère ornemental⁹⁶.

Le quatrième exemple est l'acrobate figuré sur un médaillon au sommet de l'archivolte qui surmonte le tympan du portail central au narthex de la Madeleine de Vézelay⁹⁷. Les travaux des mois et le zodiaque couvrent l'archivolte, tandis qu'au sommet, au-dessus de la tête du Christ, trois médaillons constituent une triade : au centre un acrobate, à droite un chien qui se mord la queue, à gauche une sirène qui se tient la queue. Ces trois images représentées habituellement sur les chapiteaux et les modillons semblent revêtir un sens différent dans l'art érudit officiel du tympan de Vézelay. Peut-être, pour les comprendre, faut-il utiliser la clé que sont les mots fameux de Bernard de Clairvaux au sujet des jongleurs. Comparant à ces derniers les moines cisterciens, Bernard écrit : « Aux yeux des autres, nous 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 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 »⁹⁸. Ainsi Bernard a emprunté l'image négative du jongleur, et il l'a utilisée de façon métaphorique dans ses sermons⁹⁹. De même, dans l'art hautement officiel de Vézelay, l'acrobate, le chien, la sirène ont été transformés en images métaphoriques, par leur séparation des autres médaillons, et la stylisation du dessin qui épouse la forme du cercle éternel donnée par le médaillon¹⁰⁰. Ainsi, dans l'art officiel en dépit des différences stylistiques, les jongleurs expriment, à la base, une conception uniforme. Dans le programme religieux de Saint-Hilaire de Foussais, leur iconographie — comme celle des pécheurs condamnés — a valeur d'exemple, tandis qu'à Saint-Nicolas de Civray, où le centre de la scène décrit la vie courtoise, elle est emblématique. A la Madeleine de Vézelay, c'est une métaphore pour l'éternité ou la divinité, tandis qu'à Saint-Pierre d'Aulnay, elle sert de motif décoratif. Ces motivations diverses — exemplaires, symboliques, métaphoriques et décoratives — ont été transmises à travers une image de jongleurs sans expression et stylisée¹⁰¹.

96. Comp. ces danseurs avec ceux d'un chapiteau de Saint-Eutrope à Saintes ; cf. F. EYGUN, *Saintonge romane*, La Pierre-qui-Vire, 1970, pl. 12, 15, 19 ; R. Lejeune identifie le jongleur de Turol, dans la Tapisserie de Bayeux, en vertu de son costume ; cf. R. LEJEUNE, *Turol dans la Tapisserie de Bayeux*, dans *Mélanges R. Crozet*, Poitiers, 1966, t. I, p. 419-425.

97. D. GRIVOT et G. ZARNECKI, *Gislebertus, Sculptor of Aulun*, Londres, 1961 ; — SVANBERG, *Gyklar Motiv...*, p. 103 ; — A. KATZENELLENBOGEN, *The Central Tympanum at Vézelay. Its Encyclopedic Meaning and Its Relation to the First Crusade*, *Art Bull.*, XXVI, 1944, p. 141-151, fig. 1, 5, 6.

98. P.L., CLXXXII, col. 217. Trad. par SCHAPIRO, *Silos...*, n. 113 ; — ID., *On the Aesthetic Attitudes in Romanesque Art*, *op. cit.*, p. 130-150 ; repr. dans SCHAPIRO, *Romanesque Art*, *op. cit.*, p. 9.

99. J. LECLERCQ, *Le thème de la jonglerie dans les relations entre saint Bernard, Abélard et Pierre le Vénérable*, dans *Pierre Abélard et Pierre le Vénérable*, Paris, 1975, p. 671-684 ; — ID., *Ioculator et salvator : saint Bernard et l'image du jongleur dans les manuscrits*, dans *Translatio studii...* O. L. KAPSNER, Collègeville, 1973, p. 124-128.

100. Comme nous l'avons dit plus haut, à Saint-Hilaire de Foussais, les mêmes images d'acrobates, sirènes, animaux sont représentées dans la même succession ; elles sont localisées sur les parties basses du côté droit de l'archivolte, subordonnées à la cour céleste, au sommet de l'archivolte.

101. Les représentations de jongleurs dans l'enluminure constituent un chapitre à part ; néanmoins, leur signification soulève les mêmes questions. Voir K. MAYER, *The Eight Gregorian Modes on the Cluny Capitals*, *Art Bull.*, XXXIV, 1952, p. 87, fig. 5-12 ; — Ph. LAUER, *Enluminures romanes*, Paris, 1927, p. 32.

Ainsi ces représentations de jongleurs marquent-elles le point culminant d'un processus amorcé au début de l'art roman, quand elles apparaissent, dans les miniatures, en marge des compositions religieuses, comme « une nouvelle prise de conscience civique et artistique », selon les mots de Schapiro¹⁰². Au cours du XII^e s., les jongleurs sont devenus un thème dominant, aux modes d'expression variés, selon l'approche sociale et intellectuelle représentée. Par contre, dans les modillons, ils reflètent à la fois l'expression réaliste du pécheur châtié et l'image isolée, douloureuse ou agressive de l'artiste. Les jongleurs, artistes reconnus, ont été représentés avec compassion, encore et toujours, dans leurs contorsions réalistes. Les sculpteurs expriment par l'intermédiaire des jongleurs ce qui les préoccupe professionnellement : l'illusion, la transformation, la parade et le déguisement.

A l'intérieur du cadre homogène des modillons, les jongleurs et les auto-portraits de sculpteurs, étroitement liés entre eux, expriment de façon remarquable une attitude réaliste. Ils concrétisent, en effet, une conception profane complexe, selon laquelle l'homme est reconnu comme un pécheur, prisonnier de ses désirs charnels, mais appelé aussi à une formulation critique de ses désenchantements et de ses aspirations. Ces portraits, fondés sur une fine observation, incarnent des concepts profanes, et ne se résument pas à la figuration pure et simple de scènes naïves de la vie quotidienne. Toutefois, les représentations de sculpteurs apparaissent moins fréquemment que celles de jongleurs, et n'exercent jamais le même pouvoir visuel. En outre, l'attitude réservée et critique des sculpteurs représentés fait référence aux prototypes antiques et diffère de celle des jongleurs.

Au-delà de cette perception d'eux-mêmes par les artistes, les séries de modillons représentent aussi d'autres sujets profanes. L'âne qui tient l'hostie dans sa bouche, ou le tonneau sculpté isolément sont des images, par nature, hermétiques, mais qui peuvent être interprétées à différents niveaux, depuis la mise en garde morale jusqu'à la satire sociale ou ecclésiastique, ou associées aux fêtes et chants populaires. Toutefois, le groupe de visages humains exprimant l'amour, le désespoir, la douleur, etc., révèle une nouvelle préoccupation des émotions humaines, en relation avec le péché, et met en évidence les problèmes de sa formulation visuelle. Ces images présentent des affinités avec la littérature profane contemporaine où prédominent d'une part les problèmes formels du langage hermétique, et d'autre part le débat sur la qualité et le pouvoir des émotions¹⁰³. Même quand des images semblables à celles des modillons sont employées dans l'art officiel, on peut toujours déduire leur signification didactique de leur localisation dans un contexte totalement religieux et de leurs formes schématiques stylisées. L'iconographie des modillons prend pour cadre de référence les concepts culturels profanes, plutôt que la vie profane elle-même ; ce qui explique que l'enseignement qui s'en dégage est limité, tandis que sont introduits les problèmes de l'artiste et de son art. De nouvelles méthodes de présentation, avec figuration d'objets ou de personnes isolées, aussi bien que des attitudes réalistes et des compositions expressives ont fait de ces sculptures, marginales quant à leur localisation, un domaine autonome artistique.

(trad. - M.-H. DEBIÈS)

Nurith KENAAN-KEDAR
Faculty of Visual and Performing Arts
Department of Art History
Tel Aviv University
Ramat Aviv
IL - TEL AVIV

102. SCHAPIRO, *Silos*, p. 42-43, fig. 8.

103. P. DRONKE, *Medieval Lyric*, p. 186-206 ; — Id., *Profane Elements in Literature*, dans *Renaissance and Renewal...*, op. cit., p. 574-579.