

# Les jongleurs dans les psautiers du haut moyen âge : nouvelles hypothèses sur la symbolique de l'histrion médiéval

Isabelle Marchesin

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Marchesin Isabelle. Les jongleurs dans les psautiers du haut moyen âge : nouvelles hypothèses sur la symbolique de l'histrion médiéval. In: Cahiers de civilisation médiévale, 41e année (n°162), Avril-juin 1998. pp. 127-139;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1998.2717>

[https://www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_1998\\_num\\_41\\_162\\_2717](https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1998_num_41_162_2717)

---

Fichier pdf généré le 25/03/2019

## Abstract

For almost a century now, the medieval juggler has been the subject of a large number of studies. Whether discussed as a representative of a social category, as one of the earliest representations of the artist or as a moral type, the treatment to which this figure has been subjected reverberates, almost invariably, with negative undertones. There are as yet only timid attempts to view the juggler as anything but an archetype of perversion. To attempt such a rethinking is one of the purposes of the present study. I propose to look at the juggler, within the image, as being first and foremost a body in action, an "actor" characterized by a specific language of gestures. Such an iconographic approach might prove fruitful in redefining this figure, by enabling us to go back to the primary (bodily, gestural) sources of its symbolism. It is through his relationship with the other elements in the iconographic context that the juggler acquires a specific symbolic function. When he seems to be submitted to a music of the body (we might speak of instinctual drives), he signifies the submission of the spirit to the flesh. On the other hand, when the iconographic context expresses a spiritual music, that is to say a music founded on the mathematical dynamics generated in the soul and in the entire Church by the Holy Spirit, it becomes clear that the body can be, and should be an instrument enabling the true Christian to speak or sing or behave according to the laws of God.

## Résumé

Depuis presque un siècle, le jongleur médiéval fait l'objet de très nombreuses études. Apparaissant tantôt comme l'archétype d'une catégorie sociale, tantôt comme la plus précoce représentation de l'artiste ou comme un « type » moral, les visages qui lui sont donnés renvoient presque invariablement un reflet négatif. Toutefois, quelques essais timides tentent de le considérer autrement que comme un archétype de la perversion. Le « repenser » ainsi est un des buts du présent article. Je propose de regarder le jongleur, à l'intérieur de son image, comme étant d'abord et avant tout, un corps en action, un « acteur » caractérisé par un langage gestuel spécifique. Une telle étude iconographique peut porter ses fruits en redéfinissant ce personnage, par un retour aux sources primaires (corporelles, gestuelles) de son symbolisme. C'est à travers ses relations avec les autres éléments du contexte iconographique que le jongleur acquiert une fonction symbolique spécifique. Quand il semble soumis à une musique corporelle (nous pouvons parler de pulsions), il dénonce la soumission de l'esprit à la chair. À l'inverse, quand le contexte iconographique exprime une musique spirituelle, c'est-à-dire fondée sur la dynamique mathématique que l'Esprit-Saint génère dans l'âme et dans l'Église tout entière, il semble clair que le corps peut et doit être un instrument permettant au vrai chrétien de parler, de chanter et d'agir selon les lois de Dieu.

Isabelle MARCHESIN

---

## Les jongleurs dans les psautiers du haut moyen âge : nouvelles hypothèses sur la symbolique de l'histriion médiéval

### RÉSUMÉ

Depuis presque un siècle, le jongleur médiéval fait l'objet de très nombreuses études. Apparaissant tantôt comme l'archétype d'une catégorie sociale, tantôt comme la plus précoce représentation de l'artiste ou comme un « type » moral, les visages qui lui sont donnés renvoient presque invariablement un reflet négatif. Toutefois, quelques essais timides tentent de le considérer autrement que comme un archétype de la perversion. Le « repenser » ainsi est un des buts du présent article. Je propose de regarder le jongleur, à l'intérieur de son image, comme étant d'abord et avant tout, un corps en action, un « acteur » caractérisé par un langage gestuel spécifique. Une telle étude iconographique peut porter ses fruits en redéfinissant ce personnage, par un retour aux sources primaires (corporelles, gestuelles) de son symbolisme. C'est à travers ses relations avec les autres éléments du contexte iconographique que le jongleur acquiert une fonction symbolique spécifique. Quand il semble soumis à une musique corporelle (nous pouvons parler de pulsions), il dénonce la soumission de l'esprit à la chair. À l'inverse, quand le contexte iconographique exprime une musique spirituelle, c'est-à-dire fondée sur la dynamique mathématique que l'Esprit-Saint génère dans l'âme et dans l'Église tout entière, il semble clair que le corps peut et doit être un instrument permettant au vrai chrétien de parler, de chanter et d'agir selon les lois de Dieu.

### ABSTRACT

For almost a century now, the medieval juggler has been the subject of a large number of studies. Whether discussed as a representative of a social category, as one of the earliest representations of the artist or as a moral type, the treatment to which this figure has been subjected reverberates, almost invariably, with negative undertones. There are as yet only timid attempts to view the juggler as anything but an archetype of perversion. To attempt such a rethinking is one of the purposes of the present study. I propose to look at the juggler, within the image, as being first and foremost a body in action, an "actor" characterized by a specific language of gestures. Such an iconographic approach might prove fruitful in redefining this figure, by enabling us to go back to the primary (bodily, gestural) sources of its symbolism. It is through his relationship with the other elements in the iconographic context that the juggler acquires a specific symbolic function. When he seems to be submitted to a music of the body (we might speak of instinctual drives), he signifies the submission of the spirit to the flesh. On the other hand, when the iconographic context expresses a spiritual music, that is to say a music founded on the mathematical dynamics generated in the soul and in the entire Church by the Holy Spirit, it becomes clear that the body can be, and should be an instrument enabling the true Christian to speak or sing or behave according to the laws of God.

---

De nombreux travaux ont été consacrés au jongleur médiéval<sup>1</sup>. Selon la nature des sources envisagées et des problématiques développées, il peut y apparaître comme un « artiste » (un

1. La bibliographie relative au monde du divertissement au moyen âge est considérable. Parmi les travaux importants, outre ceux qui seront cités ultérieurement : R. MENENDEZ-PIDAL, *Poesia juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 1959; — H. WADDELL, *The Wandering Scholars*, Londres, 1968; — J.D.A. OGILVY, « Mimi, Scurrae, Histriones : Entertainers of the Early Middle Ages », *Speculum*, 38, 1963, p. 603-619; — D. HOFFMAN-AXTHELM, « Instrumentensymbolik und Aufführungspraxis. Zum Verhältnis von Symbolik und Realität in der mittelalterlichen Musikanschauung », *Basler Jahrbuch für Musikpraxis*, IV, 1980, p. 9-91; — W. SALMEN, *Der Spielmann im Mittelalter*, Innsbruck, 1983; voir aussi ID., *Der fahrende Musiker im Europäischen Mittelalter*, Kassel, 1960 (Die Musik im alten und neuen Europa, 4).

musicien, un poète, un acteur, un danseur), comme une figure symbolique de la dépravation, comme un personnage social identifiable à son mode de vie, à ses activités, à ses ressources, comme un « paria » de la société chrétienne médiévale. Le jongleur est, de fait, un objet d'étude complexe que l'on peut considérer sous plusieurs angles.

Il est cependant une perspective d'analyse qui a été souvent négligée par l'historiographie. Comme l'a relevé Luigi Allegri, les textes chrétiens décrivent presque exclusivement le personnage comme « pura corporeità » désordonnée et privée de la parole<sup>2</sup>. J'ajouterai, en conséquence, que le jongleur est aussi un corps agissant, un acteur à la gestuelle spécifique sur laquelle il est nécessaire de s'interroger. Lorsque l'on prend en compte des sources visuelles, cette gestuelle possède une force de signification accrue puisqu'elle permet souvent d'identifier la figure et constitue une modalité essentielle de son inscription au sein du système iconographique<sup>3</sup>. Dans la mesure où ses différentes facettes peuvent être interdépendantes, le considérer pour ce qu'il fait « dans le temps de l'image » conduit à le penser autrement.

Le présent article n'a donc pas vocation à mettre en cause les études antérieures sur le jongleur, mais à les compléter par de nouvelles hypothèses sur sa fonction symbolique dans la miniature du haut moyen âge.

### A. Présentation de la figure du jongleur.

Dans les premiers siècles chrétiens, sont appelés histrions (*histriones*), les acteurs, musiciens ou poètes qui ont pour profession de divertir un public ou de célébrer des divinités païennes. La *joculatio* (dérivé de *jocus*), l'activité des jongleurs médiévaux, a un sens également large et imprécis qui « inclut toutes sortes de jouissances et réjouissances du corps, de la danse des femmes [...] (*joculatio chorealis mulieribus*) au spectacle des histrions (*joculatio histrionica*) »<sup>4</sup>; elle renvoie plutôt à un état caractérisant tous ceux qui font métier du divertissement, au sens le plus large<sup>5</sup>. Dans une perspective strictement descriptive, ce sont ces activités spécifiques qui permettront d'identifier le jongleur dans l'image : il exhibe un animal dressé, manipule des balles ou des couteaux, se livre à des acrobaties ou à des contorsions; il peut aussi — un tel élargissement semble légitime — jouer de la musique pour accompagner ces prestations.

Toutefois, en ne définissant le personnage qu'à travers ses actes, on s'éloigne de ce que disent de lui les Pères de l'Église et les moralistes chrétiens. Le terme de jongleur (*joculator*), terme générique sans être une dénomination exclusive<sup>6</sup>, apparaît pour la première fois dans des décrets conciliaires du VI<sup>e</sup> s., plus précisément lors du concile d'Agde de 506 où il est appliqué aux clercs gyrovagues<sup>7</sup>. Après l'époque carolingienne, il tend à supplanter le terme « histrion », et d'une certaine façon, les « ancêtres » des jongleurs médiévaux sont, tout autant que les scops germaniques ou les mimes antiques, ces personnages dépravés et instables que décrivent et condamnent les autorités religieuses<sup>8</sup>. Certains éléments qui déterminent, et pour plusieurs siècles,

2. L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari, 1990, p. 64.

3. Dans sa démonstration sur la qualité de signification du geste, saint Augustin utilise à plusieurs reprises l'exemple des mouvements des jongleurs (*De doctrina christiana*, II, 3, CCSL, 32, p. 60; *De ordine*, XI, 34, Œuvres de saint Augustin, 1<sup>re</sup> série, opuscules, t. IV, p. 423).

4. J.-C. SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, 1990 (Bibliothèque des Histoires), p. 272.

5. Concernant le débat sur la spécialisation des activités des jongleurs, P. ZUMHOR, *La lettre et la voix : De la littérature médiévale*, Paris, 1987, p. 62-64.

6. L. ALLEGRI, *Teatro...* (voir n. 2), p. 60-61.

7. J. LECLERCQ, o.s.B., « *Joculator et saltator*, S. Bernard et l'image du jongleur dans les manuscrits », dans *Translatio Studii. Manuscripts and Library Studies Honoring O.L.Kapsner, o.s.B.*, éd. J.B. PLANIE, Collegeville [Minn.], 1973, p. 124-148; — H. WADDELL, *The Wandering...* (voir n. 1), app. E. Il semble que tous les historiens ne soient pas d'accord sur la date d'apparition du terme, L. ALLEGRI, *Teatro...* (voir n. 2), p. 59.

8. Pour ces condamnations ecclésiastiques largement étudiées, voir aussi D. CABROL et t.p. H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1920, t. IV, c. 252-253, et E. FARAL, *Les jongleurs en France au moyen âge*, Paris, 1910 (en particulier les appendices).

l'existence d'une tradition littéraire opposant le jongleur luxurieux, parfois diabolisé<sup>9</sup>, au bon chrétien sont donc en place très tôt.

Sans dénier à l'autorité littéraire l'importance qu'elle peut avoir dans la transmission de tels *topoi*, nous pouvons supposer que la récurrence des critiques à l'égard des jongleurs est vivifiée par certains de leurs comportements, réels ou supposés comme tels. Les amuseurs sont caractérisés par une commune instabilité géographique<sup>10</sup>, une commune pauvreté qui les amènent — expliquent les ecclésiastiques — à se vendre comme des prostituées, à mentir, médire, voler... Par leurs activités jugées inutiles ou même « criminelles » puisqu'elles détournent l'attention des fidèles, par leur immoralité et leur mobilité insatiable, les jongleurs se soustraient à l'ordre établi par Dieu.

À cette appréhension morale du personnage social correspond un type iconographique particulièrement développé dans la sculpture romane : le jongleur ou la jongleuse, jouant d'un instrument ou accompagnés par un musicien, se livrent à des contorsions « lascives » qui déforment leur corps. De nombreux travaux leur ont été consacrés<sup>11</sup>, aussi nous contenterons-nous de souligner combien l'interdépendance de ces scènes avec le motif de la « Danse de Salomé »<sup>12</sup> en accentue l'aspect moralisateur.

Les enluminures du haut moyen âge renferment aussi des scènes de jonglerie. Elles concernent parfois des païens, une tradition iconographique qui ne sera pas étudiée ici<sup>13</sup>. Plus surprenante est la présence de jongleurs dans cinq miniatures psalmiques du haut moyen âge<sup>14</sup>. Ils y accompagnent le roi David, le prophète qui fut le principal si ce n'est exclusif auteur du Psautier, mais qui s'affirme aussi comme l'ordonnateur de la Cité et de la liturgie hébraïques et comme un personnage crucial de l'histoire biblique en ce qu'il est considéré comme l'une des préfigurations majeures du Christ<sup>15</sup>. Comment s'articulent les relations entre les jongleurs et le roi musicien ?

Reprenons les traits principaux de l'iconographie musicale qui se met en place dans les pages de frontispice des psautiers de l'époque carolingienne. Autour du roi David, souvent au nombre de

9. L'on peut lire, à titre d'exemple, ce qu'Honorius Augustodunensis dit du jongleur dans l'*Elucidarium*. II. 18. *P.L.* 172, c. 1148.

10. P. ZUMTHOR, *La lettre...* (voir n. 5), p. 69.

11. F.G. VON GLASENAPP, *Varia, rara, curiosa : Bildnachweise einer Auswahl von Musikdarstellungen aus dem Mittelalter : Spielleute und Gaukler, musizierende Tiere, musizierende Fabelwesen, musizierende Teufel*, Göttingen, 1971; — R. HAMMERSTEIN, *Diabolus in musica, Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Berne/Munich, 1974; — C. FRUGONI, « La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec. », dans *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II convegno di Studio del Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo, 17-19 giugno 1977*, Rome, 1978, p. 113-134; — M. JULIAN, « L'image de la musique dans la sculpture romane en France », *Cahiers de civilisation médiévale*, XXX, 1987, p. 33-44; — C. INGRASSIA-PIGNOLY, *Danseurs, acrobates et saltimbanques dans l'art du moyen âge. Recherches sur les représentations ludiques, chorégraphiques et acrobatiques dans l'iconographie médiévale* [Thèse de l'Université de Paris I, dir. L. PRESSOUVRE], Paris, 1990.

12. T. HAUSAMANN, *Die Tanzende Salomé in der christlichen Frühzeit bis zum 1500*, Zürich, 1980.

13. En vertu, sans doute, des nombreux anathèmes patristiques contre les histrions participant aux rituels païens (SAINT AUGUSTIN, *Cité de Dieu*, I, 32, II, 6, IV, 26, VI, 5, 7). Voir, p. ex., Utrecht, Universitätsbibl., ms. 484, f<sup>o</sup> 17 v<sup>o</sup> (Psautier d'Utrecht, ill. ps. XXX, 7); Paris, Bibliothèque nationale, ms. 6, vol. III, f<sup>o</sup> 64 v<sup>o</sup> (Bible de Roda, ill. Dan 3, 1-7).

14. Londres, Br. Lib., ms. Cotton Tib. C VI, f<sup>o</sup> 30 v<sup>o</sup> (Winchester?, mil. XI<sup>e</sup> s.) : dans le registre supérieur de l'image, un personnage lance des balles et des couteaux tandis qu'un second l'accompagne sur sa vielle.

— Cambridge, Trinity Coll., ms. B. 5. 26, f<sup>o</sup> 1 (Cantorbéry, 1070-1100) : dans la boucle inférieure de la lettrine débutant le premier psaume, « B », un homme projette des couteaux au son du rebec de son compagnon.

— Berlin, Staatsbibl., ms. theol. lat. fol. 358, f<sup>o</sup> 1 v<sup>o</sup> (Werden, fin XI<sup>e</sup> ou déb. XII<sup>e</sup> s.) : au registre inférieur de la miniature, un, si ce n'est deux hommes se livrent à des acrobaties, tandis que nous retrouvons des jongleurs avec balles et couteaux dans les médaillons.

— Rome, Bibl. Vallic., ms. E. 24, f<sup>o</sup> 27 (Italie centrale, fin XI<sup>e</sup> ou déb. XII<sup>e</sup> s.) : l'un des quatre compagnons du roi David jongle avec des rasoirs.

— Oxford, Bodl. Lib., ms. Gough, lit. 2, f<sup>o</sup> 32 (Nord de l'Angleterre, vers 1200) : un jongleur est représenté dans le panneau latéral gauche de la miniature et il est accompagné par le joueur de rebec placé en vis-à-vis.

15. Sur la figure de David, voir, entre autres, H. ROE, « The 'David Cycles' in Early Irish Art », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, LXXVIII, 1948, p. 39-59; — H. STEGER, *David « rex et propheta » : König David als Vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts*, Nuremberg, 1961; — R. KAHSNIJZ, *Der Werdener Psalter in Berlin. Ms. theol. lat. 358. Eine Untersuchung zu Problemen mittelalterlicher Psalterillustration*, Düsseldorf, 1979; — K. OPENSHAW, « The Symbolic Illustration of the Psalter : An Insular Tradition », *Arte medievale*, 2<sup>e</sup> s., VI/1, 1992, p. 41-60.

quatre et parfois surmontés d'inscriptions nominatives<sup>16</sup>, sont disposés plusieurs personnages qui peuvent être identifiés comme Ethan, Eman, Asaph et Idithun. Il s'agit là de lévites, mentionnés à plusieurs reprises dans les livres des Chroniques<sup>17</sup>, qui possèdent une série de caractères communs : ils sont *cantores*, maîtres de chant, de musique et chefs de cœur<sup>18</sup>, mais aussi, pour les exégètes, hommes de savoir prophétisant la Parole de Dieu<sup>19</sup>. Enfin — et ce facteur est déterminant — les quatre lévites sont tous cités dans les titres des psaumes<sup>20</sup>, moins, semble-t-il, au titre de psalmistes (*stricto sensu*, auteurs des psaumes) qu'au titre de « psalmodiants » savants<sup>21</sup>.

Dans deux des cinq images sélectionnées, le jongleur complète un quatuor de personnages : dans l'une d'elles, il est même explicitement désigné par une inscription : « Ethan » [fig. 1]. Comment est-il possible qu'un chantre de David soit représenté comme un jongleur ? Trois des cinq miniatures étudiées proviennent d'Angleterre<sup>22</sup>, ce qui a conduit certains historiens à suggérer que cette iconographie en était elle-même originaire<sup>23</sup>. Cela est possible, bien qu'il faille reconnaître que ni le style ni la composition des miniatures du Psautier de Werden (rhénan) et du Psautier d'Andrea (umbro-roman) ne peuvent être rapprochés des trois images insulaires<sup>24</sup>. Il s'avère, de surcroît, qu'aucune de ces images ne possède le même type de construction formelle ni de disposition des personnages. Le motif de la jonglerie ne pourrait-il simplement relever d'une logique indépendante de traditions culturelles locales ? Saint Augustin explique, dans le *De Genesi ad litteram*, que les mots peuvent avoir des sens différents selon le contexte dans lequel ils sont employés. « L'objet iconique », celui qui est nommé par le mot, subit parfois un traitement identique. Les représentations de jongleurs sont elles-mêmes assujetties aux systèmes symboliques de chacune des images.

En une démarche fort intéressante, Jean Leclercq a tenté de porter un regard différent sur l'histriion en s'appuyant sur des textes de saint Bernard, et sur une tradition exégétique interprétant la danse de David devant l'Arche d'alliance comme un acte religieux<sup>25</sup>. La substance de son discours

16. Paris, Bibl. nat., ms. 1, f<sup>o</sup> 215 v<sup>o</sup> (Bible de Vivien, Tours, v. 846); Paris, Bibl. nat., ms. lat. 1152, f<sup>o</sup> 1 v<sup>o</sup> (Psautier de Charles le Chauve, av. 869); Rome, Bibl. Vat., ms. Vat. lat. 83, f<sup>o</sup> 12 v<sup>o</sup> (Milan, fin x<sup>e</sup> s.); Amiens, Bibl. mun., Fonds L'Escalopier, ms. 2, f<sup>o</sup> 11,6 (Angers, 1<sup>er</sup> m. ou mil. xi<sup>e</sup> s.); Cambridge, Univ. Lib., ms. Ff I 23, f<sup>o</sup> 4 v<sup>o</sup> (Wichcombe ? v. 1030/50); Londres, Br. Lib., ms. Cotton Tib. C VI, f<sup>o</sup> 30 v<sup>o</sup> (Winchester ?, mil. xi<sup>e</sup> s.); Rome, Bibl. Vat., ms. Pal. 39, f<sup>o</sup> 44 (Italie ?, 2<sup>e</sup> moitié xi<sup>e</sup> s.); Pommersfelden, Gräfllich-Schönborn'sche Schlossbibl., ms. 334, f<sup>o</sup> 148 v<sup>o</sup> (Trèves ou Rhin moyen, av. 1078); Londres, Br. Lib., ms. Add. 9350, f<sup>o</sup> 1 (Italie centrale, 1175/80); Montalcino, Bibl. com., ms. 2, f<sup>o</sup> 1 v<sup>o</sup> (Toscane, 1170/80).

17. I Ch 6, 16-29; I Ch 15, 17-19; I Ch 16, 7, 37, 39-42; I Ch 25, 1; II Ch 35, 15.

18. C'est dans leur fonction de chef de chœurs que saint Jérôme les considère le plus souvent (p. ex., *Tractatus in psalmos*, CCL, 78, p. 64; *Commentariorum in Esaiam*, CCL, 73, p. 21).

19. Cassiodore qualifie Asaph de « musicus egregius » (*Exposito in psalterium*, P.L., 70, col. 348); il est repris par BÈDE. *In psalmorum librum exegesis*, P.L., 93, col. 739. « (Asaph) non auctor psalmi hujus (psalmus 49) [...] sed musicus existens egregius », « (Asaph) n'est pas l'auteur de ce psaume (le psaume 49) mais un musicien vivant, de remarquable qualité ». Ces qualités les amèneront parfois à être perçus par les exégètes chrétiens comme des figures typologiques des docteurs de l'Église. RABAN MAUR. *Comment. in Paralipomenon*, lib. I, c. IV, P.L., 109, col. 312 : « Mystice hi tres cantores [...] significant doctores sanctos qui [...] fortem sonitum praedicationis evangelicae in toto mundo reddunt » : « Au sens mystique, ces trois chantres signifient les saints docteurs qui font résonner le son puissant de la prédication évangélique dans le monde entier ». La phrase est reprise dans la *Glose Ordinaire*, P.L., 113, col. 642. Voir aussi RABAN MAUR. *In par. II, XVI*, col. 352 et *II, XXIV*, col. 393-394; — ODON DE ASTI. *In psalmos exposito*, P.L., 165, col. 1149.

20. Comme les *tituli*, les titres des psaumes peuvent varier : les références suivantes proviennent de l'édition de la Vulgate latine. Asaph : psaumes 49, 72-82; Idithun : psaumes 38, 61 et 76; Aeman : psaume 87; Aethan, psaume 88.

21. Cf. I. MARCHESIN. *Le son et l'image. La représentation de l'exécution musicale dans les miniatures des psautiers occidentaux, ix<sup>e</sup>-xii<sup>e</sup> s.* [Thèse de l'E.H.E.S.S.], Paris, 1994, p. 41-57 [à paraître, dans une version remaniée. Éditions du CNRS/Brepols].

22. Londres, Br. Lib., ms. Cotton Tib. C VI, f<sup>o</sup> 30 v<sup>o</sup> (Winchester ?, mil. xi<sup>e</sup> s.); Cambridge, Trinity Coll., ms. B. 5.26, f<sup>o</sup> 1 (Cantorbery, 1070-1100); Oxford, Bodl. Lib., ms. Gough. lit. 2, f<sup>o</sup> 32 (Nord de l'Angleterre, v. 1200).

23. C.R. DODWELL. *The Canterbury School of Illumination, 1066-1200*, Cambridge, 1954, p. 18, repris par R. KAHSNITZ. *Der Werden Psalter...* (voir n. 15), p. 188.

24. Berlin, Staatsbibl., ms. theol. lat. fol. 358, f<sup>o</sup> 1 v<sup>o</sup> (Werden, fin xi<sup>e</sup> ou déb. xii<sup>e</sup> s.); Rome, Bibl. Vallic., ms. E. 24, f<sup>o</sup> 27 (Italie centrale, fin xi<sup>e</sup> ou déb. xii<sup>e</sup> s.).

25. II Sam 6, 14-22; sur les représentations de cet épisode, voir, entre autres, A. HEIMANN. « A Twelfth-Century Manuscript from Wichcombe and its Illustrations. Dublin, Trinity College, ms. 53 », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVIII, 1963, p. 86-109. Voir aussi *infra* n. 42.

est la suivante : le jongleur étant l'être humilié par excellence mais aussi celui qui agit à l'inverse de ses contemporains, le moine a quelques bonnes raisons de se comparer métaphoriquement à lui<sup>26</sup>. Les idées développées par saint Bernard sont trop tardives pour résoudre le paradoxe soulevé, mais elles attestent de la possibilité d'un autre usage symbolique de la figure.

### B. La jonglerie comme mouvement musical.

La première des analyses iconographiques concerne la miniature du Psautier de Werden [fig. 2]<sup>27</sup>. David, immense et hiératique, n'y joue d'aucun instrument de musique. Il semble dicter un texte à ses deux scribes. Dans les cultures à oralité mixte, comme les qualifie Paul Zumthor, l'autorité



Fig. 1. — Psautier Tiberius. Londres, British Library, ms. Cotton Tib. C VI, f<sup>o</sup> 30 v<sup>o</sup>.  
(Cliché Londres, British Library, nég. 19749 1/2.)



Fig. 2. — Psautier de Werden. Berlin, Staatsbibliothek, ms. theol. lat. fol. 358, f<sup>o</sup> 1 v<sup>o</sup>.  
(Cliché Marbourg, Bildarchiv Foto, nég. 250. 960.)

26. J. LECLERCQ, O.S.B., « *Joculator et saltator...* » (voir n. 7), p. 142-145; — Id., « Le thème de la jonglerie chez saint Bernard et ses contemporains », *Revue de spiritualité*, XLVIII, 1972, p. 385-400.

27. Berlin, Staatsbibl., ms. theol. lat. fol. 358, f<sup>o</sup> 1 v<sup>o</sup> (Werden, fin XI<sup>e</sup> ou déb. XII<sup>e</sup> s.). Les médaillons de l'image renferment aussi des représentations de jonglerie. Les hypothèses qu'elles suggèrent ne s'opposent en rien aux analyses qui suivent, cf. I. MARCHESIN, *Le son...* (voir n. 21), p. 279-280.

relève de la voix mais elle acquiert sa puissance d'action lorsqu'elle est fixée par un texte écrit qui, lui, demeure<sup>28</sup>. David incarne donc avec ses *regalia* le pouvoir impérial du législateur<sup>29</sup>. Il serait toutefois limitatif de n'apprécier la loi ainsi exprimée que dans sa dimension discursive.

Sous la figure royale — et cette verticale est soulignée par la totalité de la composition de l'image — est assis un *musicus*, un théoricien de la musique. Le personnage tient dans ses mains un monocorde. Cet instrument permet de déterminer les valeurs mathématiques des intervalles musicaux. Et ces proportions représentent, elles aussi, une loi universelle. L'analyse de cette miniature, appuyée par d'autres études iconographiques<sup>30</sup>, suggère que certaines images musicales carolingiennes et ottoniennes assimilent l'ordre impérial à une loi musicale instituée par David. Cette loi préfigure, en vertu des relations antétypiques qui associent le roi et le Christ, le rétablissement de l'ordre/harmonie de la Création par le sacrifice divin.

Le registre supérieur de l'image fait probablement allusion à ce que Boèce, héritier de la spéculation musicale grecque, et à sa suite, de nombreux auteurs médiévaux, qualifient de *musica mundana*, une musique cosmique englobant la musique des corps célestes et décrivant à la fois l'ordre du temps et les modalités de la cohésion et de la vie de la matière créée<sup>31</sup>. Que cette harmonie musicale universelle puisse servir de modèle archétypique à l'ordre liturgique et politique de la Cité des hommes est d'autant moins surprenant que, dans le *De civitate Dei*, saint Augustin utilise une terminologie musicale pour décrire la concorde régnant à tous les niveaux de la Création, *pax corporis*, *pax animae*, *pax hominum* mais aussi *pax domus* et *pax civitatis*<sup>32</sup>.

C'est donc dans le contexte général de cet ordre divin reposant structurellement sur des nombres (cf. SAG. XI, 20), que viennent s'inscrire les quatre figures de musiciens et de jongleurs du registre inférieur. Les premiers (à gauche) pourraient renvoyer à ce que Boèce, dans sa tripartition de la musique, qualifie de *musica instrumentalis*, la musique au sens le plus concret du terme. Les jongleurs de droite seraient alors les représentants de la *musica humana*, le deuxième niveau de la tripartition qui décrit essentiellement l'harmonieuse association de l'âme et du corps. Cette iconographie ne saurait toutefois être la simple illustration d'une tradition spéculative : la « musique de l'homme », telle qu'elle est héritée du monde antique, rencontre ici l'une des idées majeures de la théologie chrétienne. Le corps qui se soumet volontairement aux impulsions de l'âme est transfiguré en un corps spirituel. Il est maîtrisé par « l'homme nouveau » si cher à saint Augustin<sup>33</sup>, car il vit selon l'Esprit et non plus selon la chair. Ce corps, pour certains, est assimilable à un instrument de musique mis en mouvement par l'âme :

Confitemini. inquit. Domino in cithara [...] (ps. 32.2) *Nemo convertat cor ad organa theatrica. Quod ei (psalmista) jubetur, in se habet / utitur anima corpore quo modo utitur chitarista psalterio* (SAINT AUGUSTIN).

*psallimus quoque et decem chordis quando in quinque sensibus carnalibus, et in quinque spiritualibus probabili nos conversatione tractamus. Verum ista quae dicimus, non sunt extra nos posita, sicut in musica disciplina : in nobis est cithara, in nobis est psalterium; imo ipsa nos sumus quando ad similitudinem eorum per gratiam Domini actuum nostrorum qualitate cantamus* (CASSIODORE).

28. P. ZUMTHOR, *La lettre...* (voir n. 5), p. 18 et ss.

29. Il existe une importante tradition d'iconographie politique chez les Carolingiens et les Ottoniens : P. SCHRAMM, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, 751-1190*, Munich, 1983; — H. STEGER, *David rex...* (voir n. 15), en particulier p. 113-138; — J.M. WALLACE-HADRILL, *The Frankish Church*, Oxford, 1983, p. 198; — R. KAHSNITZ, *Der Werdener Psalter...* (voir n. 15), p. 172-174.

30. En particulier, celle du système d'illustration du Psautier de Charles le Chauve, Paris, BN, ms. lat. 1152.

31. BOÈCE, *De institutione musica libri V*, lib. I, c. II, *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo, De institutione musica libri quinque*, éd. G. FRIEDLEIN, Leipzig, 1867, réimpr. 1963, p. 187-189 (*P.L.*, 63, col. 1171-1172).

32. SAINT AUGUSTIN, *De civitate Dei*, XIX, XIII, *La cité de Dieu*, texte de B. DOMBART et A. KALB, intr. de G. BARDY, trad. de G. COMBES, Paris/Bruxelles, 1960, p. 108-110.

33. L'idée est récurrente dans les *Enarrationes in psalmos* de saint Augustin (p. ex., *In psalmum VI enarratio*) mais aussi dans les *Confessions*.

*Sume et tu citharam, ut pulsata spiritus plectro interiorum chorda venarum, boni operis sonum reddat. Sume psalterium, ut harmonia dictorum factorumque tuorum concinat. Sume tympanum, ut organum tui corporis spiritus moduletur interior...* (AMBROISE DE MILAN)<sup>34</sup>.

La perspective qui s'ouvre n'entame en rien la relation intime qui existe, dans la tradition exégétique et moraliste, entre le jongleur et le corps; elle ne fait qu'en déplacer la valeur sémantique, nous offrant, par là même, la possibilité d'une nouvelle lecture de l'image.

Reprenons maintenant la miniature musicale du Psautier Tiberius [fig. 1]. Au registre supérieur, Ethan jongle avec trois couteaux et trois balles tandis qu'un joueur de vielle, peut-être Idithun, l'accompagne. Entre eux, placée au contact de la main et de l'un des couteaux du jongleur, se tient la colombe symbolisant l'Esprit-Saint (une inscription l'identifie). Elle descend vers David qui trône au centre de l'image. De part et d'autre du roi, au registre inférieur, se tiennent les deux autres chantres. Ils jouent, pour l'un, d'une chalemie, pour l'autre d'un olifant, c'est-à-dire, deux instruments à vent.

La présence de ces deux aérophones n'est pas fortuite. Les instruments à vent occupent une place originale dans l'exégèse chrétienne qui les considère comme des symboles de l'annonce prophétique, de la louange de Dieu, de la prédication chrétienne, tout en respectant leur qualité d'attribut angélique<sup>35</sup>. Ce vaste champ symbolique repose lui-même sur quelques éléments empiriques.

Certaines règles président en effet au choix des instruments de musique représentés dans les miniatures. Elles renvoient parfois à des typologies génériques<sup>36</sup>, et révèlent également que les éléments constitutifs des instruments (leur forme, leur matière, la qualité des sons qu'ils émettaient) conditionnent leur fonction symbolique dans les textes exégétiques et les images<sup>37</sup>. D'une certaine façon, nous retrouverons un type de fonctionnement symbolique similaire pour les gestes « musicaux » des jongleurs<sup>38</sup>. Dans le contexte d'une miniature, l'air en mouvement — matière, certes, mais invisible et presque dégagé de cette matérialité — est particulièrement adapté à la représentation d'opérations spirituelles ou divines. Le souffle des instruments à vent (*spiritus*), tout à la fois dynamique et dynamogène, permet de rendre manifeste l'intervention de l'Esprit-Saint (*Spiritus sanctus*) qui est le principe divin de la cohésion et de l'action apostolique du corps ecclésial, mais aussi le maître des mouvements de l'âme, le guide intérieur<sup>39</sup>.

Dans la miniature du Psautier Tiberius, que nous pouvons de la sorte rattacher à une tradition iconographique byzantine perpétuée en Occident, ce souffle engendre une circulation à l'intérieur de l'image, un double mouvement ascendant et descendant. Ce que l'Esprit-Saint insuffle, à travers David, dans le registre inférieur, est restitué, selon une dynamique à caractère liturgique, dans le registre supérieur. En témoigne peut-être visuellement le franchissement de la ligne séparatrice par les extrémités de la chalemie et de l'olifant. Et l'on remarquera que les deux jongleurs,

34. SAINT AUGUSTIN, *Enarrationes in psalmos*, P.L., 37, col. 279 et 546; — CASSIODORE, *Expositio in psalterium*, P.L., 70, col. 226; — AMBROISE DE MILAN, *Expositio in Evang. sec. Lucam*, P.L., 15, col. 1671.

Sur l'idée que le corps est un instrument de musique, voir aussi GRÉGOIRE DE NYSSE, *De hominis officio*, XII (P.G., 44, col. 164), SAINT JÉRÔME, *Tractatus de psalmis* (CCSL, 78, p. 296-297), ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae*, III, XVII (P.L., 84, col. 164), RABAN MAUR, *De universo*, XVIII, IV (P.L., 111, col. 495-496).

35. CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Cohortatio ad gentes*, P.G., 8, col. 59; — SAINT AUGUSTIN, *Enarrationes in psalmos*, P.L., 37, col. 328 et 1036; — CASSIODORE, *Expositio in psalterium*, P.L., 70, col. 334. Ces auteurs sont repris par Bède, Raban Maur, Haymon et Remi d'Auxerre, mais aussi, plus tard, par Honorius Augustodunensis ou Pierre Lombard.

36. I. MARCHESIN, *Le son...* (voir n. 21), p. 73-93.

37. *Ibid.*, p. 171-177, 213-242.

38. Il ne semble pas, mais le débat reste ouvert, que les enlumineurs aient considéré que les objets avec lesquels jonglaient les figures étaient assujettis au même fonctionnement symbolique que les instruments de musique. Par contre, s'il n'existe pas, à ma connaissance, de tradition exégétique concernant ces couteaux et rasoirs utilisés dans la jonglerie, on peut émettre l'hypothèse que leur récurrence reste significative. Ce motif était connu au même titre que la jonglerie avec balles, et le choix de représenter des armes tranchantes pourrait découler de la constatation qu'il s'agit là d'un exercice particulièrement difficile; il est également possible que l'aspect contondant de ces objets ait une relation avec certains commentaires chrétiens sur la Parole divine et le chant liturgique.

39. Y. CONGAR, *La parole et le souffle*, Paris, 1984, surtout, p. 47-48. Outre l'épisode fondamental de la Pentecôte, plusieurs passages bibliques fondent cette définition du rôle de l'Esprit-Saint, dont GAL. 4,6 (sur la présence de l'Esprit dans le cœur) et I. COR. XII, 4-30 (sur les dons de l'Esprit et le corps ecclésial).

appartenant au même registre que l'Esprit-Saint, sont justement placés au-dessus des deux instruments à vent : à la verticale de l'olifant, se trouve le joueur de vielle (et même l'oreille du musicien); à la verticale de l'orifice de la chalemie, sont figurés les mains, les balles et les couteaux d'Ethan.

Un même souffle/*spiritus* est mis en œuvre dans le système d'illustration du Psautier d'Andrea [fig. 3]. Le manuscrit renferme deux images musicales placées en vis-à-vis. La première montre David en compagnie de deux scribes. Puisqu'elle illustre la *Lettre à Dardanus* du Pseudo-Jérôme<sup>40</sup>, il ne fait aucun doute que le psaltérion décacorde dont joue le roi est ici un symbole de la loi mosaïque.

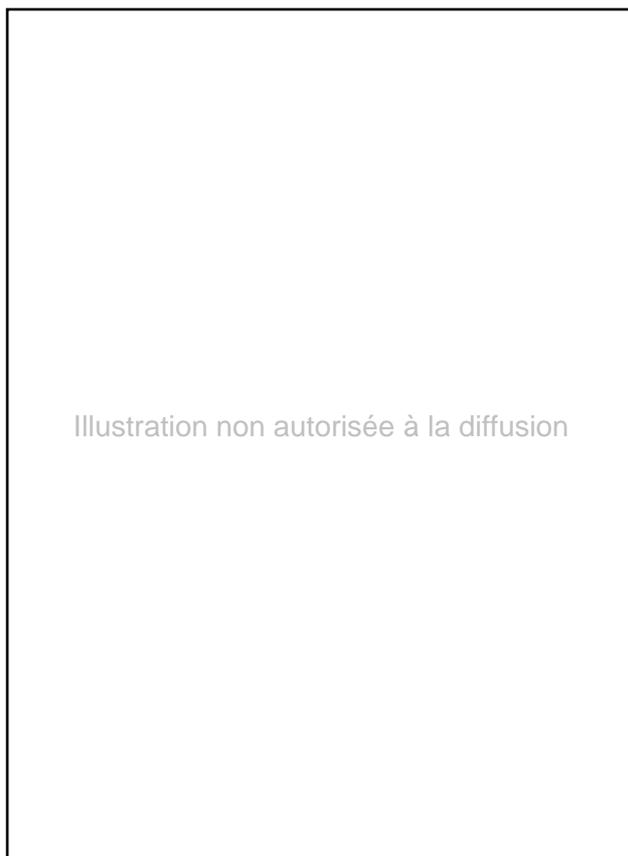


Fig. 3. — Psautier d'Andrea. Rome, Biblioteca Vallicelliana, ms. E. 24, f° 27.

(Cliché M. Setter, Rome, Bibl. Vallicelliana.)



Fig. 4. — Lettrine B des *Beatus vir* des *Enarrationes in Psalmos* de saint Augustin. Cambridge, Trinity College, ms. B. 5. 26, f° 1.

(Cliché Cambridge, Trinity College.)

Face à cette première miniature, David, désigné comme « *propheta* », est entouré de ses quatre chantres. Trois d'entre eux sont des musiciens. Ils jouent d'un syrinx, d'un olifant et d'une outre à deux orifices que le texte apocryphe permet d'identifier comme un *chorus*. Le quatrième chantre jongle avec des rasoirs. Le mouvement circulaire qu'il imprime aux cinq objets évoluant en l'air est ascendant, comme si le souffle du *chorus* lui avait imprimé son élan, de même qu'il s'enroule

40. La *Lettre à Dardanus* du Pseudo-Jérôme est une compilation vraisemblablement carolingienne concernant la symbolique de certains instruments de musique. Sur le thème. R. HAMMERSTEIN, « *Instrumenta Hieronymi* », *Archiv für Musikwissenschaft*, XVI, 1959, p. 117-134; — C. PAGE, « *Biblical Instruments in Medieval Illustration* » *Early Music*, 5, 1977, p. 299-309.

en boucle, comme s'il imitait la forme incurvée de l'olifant. L'artiste a, semble-t-il, créé une relation analogique entre le mouvement rythmique développé par le corps du jongleur et le souffle.

La représentation symbolique de la loi mosaïque, au folio précédant cette image, pourrait attester à elle seule, comme ce fut le cas de la figure impériale du Psautier de Werden ou de la représentation explicite de la colombe dans la Psautier Tiberius, que les mouvements des personnages s'inscrivent dans une dynamique spirituelle musicale faisant office de loi divine. Mais nous pouvons aller plus loin encore dans l'analyse.

Le propre du jongleur, au sens contemporain du terme, est sa capacité à maîtriser des objets en mouvement. Il transmet à ces formes les lois dynamiques animant son propre corps : les rythmes, qui conditionnent l'inscription ordonnée des gestes dans le temps; les proportions, qui en coordonnent l'amplitude et la forme<sup>41</sup>. Or, il n'est de proportion qu'entre des objets partiellement identiques mais globalement différents. La prouesse d'Eman, dans le Psautier Tiberius, est d'autant plus remarquable qu'il se livre à un jonglage asymétrique et introduit ainsi des formes distinctes dans un ordre commun. L'image du Psautier Andrea présente sans doute un principe unificateur similaire : les cinq rasoirs (autant que nous trouvons de personnages) circulent dans l'interstice séparant les musiciens. Ils désignent implicitement la nature du lien existant entre les différents personnages, un souffle qui régit les relations harmonieuses entre des musiciens, qui maintient symboliquement la cohésion dans le temps d'une communauté liturgique hétéroclite et unifiée, préfigurant l'*Ecclesia*...

Les deux autres miniatures psalmiques du haut moyen âge qui représentent des jongleurs sont plus ambiguës. L'une d'elles est l'illustration d'un commentaire psalmique; l'autre est beaucoup plus tardive que les miniatures étudiées précédemment. Dans la lettrine du « *beatus vir* » des *Enarrationes in psalmos* de saint Augustin conservées à Cambridge, le jongleur aux jambes dénudées et son compagnon joueur de rebec occupent une boucle différente de celle où se tient David [fig. 4]. Le roi et la colombe de l'Esprit-Saint se trouvent sous des tentures qui, souvent, révèlent la sacralité d'un lieu. S'agit-il là de la représentation d'une musique religieuse s'opposant à une musique profane de jongleur ?

On ne peut être affirmatif. Une partie de l'argumentation repose sur des études de proportions géométriques dont cet article ne se fait pas l'écho, mais qui tendent à montrer que l'unité de composition de la lettrine valorise uniformément les figures qu'elle contient. Quelques détails iconographiques vont dans le sens de cette hypothèse. Les pieds de David dépassent de la boucle supérieure pour se porter au contact des couteaux du jongleur. Les armes sont elles-mêmes orientées vers le haut et placées à la verticale de l'Esprit-Saint. Les deux personnages de la boucle inférieure sont également en contact l'un avec l'autre : le rebec que le musicien tient au bout d'un bras démesurément long traverse le rinceau végétal pour se glisser dans le même « panneau » que le lanceur de couteaux. L'instrumentiste, enfin, a le regard tourné vers David.

Il sera donc avancé avec réserve que la boucle supérieure rappelle quelle est la source spirituelle de la musique parfaite que le chrétien doit jouer pour peu qu'il se soumette aux valeurs dynamiques de l'Esprit. Quant à la boucle inférieure, elle rappellerait que la destination de ces mouvements spirituels est leur source elle-même, puisque le principe de l'échange liturgique repose sur le fait que doit être restitué à Dieu ce que l'on tient de Dieu.

Tout aussi délicate est l'analyse de la miniature du Gough Psalter [fig. 5]. Six panneaux entourent la figure royale. Leurs occupants ont-ils la même fonction symbolique que dans les images précédentes ? Deux hypothèses contradictoires peuvent être proposées. Les deux jongleurs, lanceur de couteaux et joueur de rebec, laissent voir leur peau nue sous leur tunique entrouverte, juste à l'endroit où leurs chausses s'affaissent. Ces chausses attirent d'autant plus l'attention qu'elles sont de couleur rouge. Dans la sculpture sur chapiteaux, de telles figures seraient immédiatement perçues comme des représentations symboliques de la luxure, mais le contexte iconographique est ici différent. L'insistance sur la nudité des corps nous amène à percevoir ces derniers comme des

41. Sur le geste comme muïque, cf. I. MARCHESIN, *Le son...* (voir n. 21), p. 159-212.

« corps moralisés », des corps révélant un état particulier de l'âme : le corps nu ne renferme-t-il pas la même ambivalence que le geste du jongleur ? Cette nudité n'est-elle pas, en l'occurrence, une sorte de geste ?

Les deux jongleurs sont inscrits sur un fond or identique à celui qui couvre les autres panneaux de l'image. L'inscription surmontant la miniature ne cite ni *histrion* ni *joculator*, mais seulement le roi et prophète qui psalmodie pour le Seigneur « *cum musicis instrumentis* ». Les couleurs des vêtements des deux jongleurs respectent la disposition en chiasme des valeurs chromatiques du reste de l'image. Ajoutons à cela quelques éléments étonnants de la composition. La tenture attachée au-dessus de la harpe royale s'enroule le long du montant droit de l'arcature et vient toucher le joueur de rebec ; de la même façon, l'un des couteaux pénètre dans le panneau central et se place au contact du corps de David. On remarque, de surcroît, que les gestes des deux jongleurs sont l'écho des gestes des deux musiciens assis dans les panneaux inférieurs de l'image. Tout cela tient peut-être à la seule ordonnance interne de la miniature, se révèle-t-il dénué de signification symbolique. Mais on attend sans doute du spectateur qu'il comprenne la nudité sur un plan métaphorique, et un corps nu est aussi un corps dépouillé, un corps humilié<sup>42</sup>. Il est également possible que cette nudité, plus « marquée » dans le Gough Psalter que dans les *Enarrationes*, renferme de si puissantes connotations sexuelles qu'elle contredise, à elle seule, tous les arguments iconographiques. Mais plus avant encore, il est nécessaire de se demander si l'ambiguïté ou mieux la tension interne que recèle le motif de la jonglerie n'est pas intentionnelle. Elle nous oblige à nous interroger sur le corps, sur son fonctionnement, à mettre en avant sa propre dualité comme instrument de l'âme et comme instrument du péché. Comme l'a montré Jean-Claude Schmitt, la culture monastique qui exalte la mesure et la tempérance élabore, à partir de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> s., une partition de la société selon une typologie du geste lui permettant d'affirmer sa séparation du monde laïque<sup>43</sup>. Sans affirmer que la miniature du Gough Psalter s'inscrit dans cette perspective, on peut penser qu'elle est l'expression d'un débat contemporain sur lequel l'enlumineur s'est interrogé plus qu'il n'a fourni de réponse. Certaines images du XII<sup>e</sup> s. moralisent plus explicitement le corps charnel du jongleur.

### C. Le jongleur et le *musicus*. Être soumis au corps ou à l'esprit.

La page de frontispice du psautier de Saint-Remi de Reims<sup>44</sup> s'organise en deux registres dont le plus important en taille est aussi celui qui se situe dans la partie haute de l'image [fig. 6]. David est représenté en son milieu. Le registre inférieur est construit de façon à la fois symétrique et inversée par rapport au premier registre. En son centre, se tient une figure d'ours ou un masque — l'ambiguïté est intéressante — qui frappe sur un tambour. Autour des deux personnages principaux se tiennent des acrobates, des musiciens et des danseurs.

L'opposition fondamentale de l'image s'établit entre l'instrument de David et celui du masque. Comme cela a déjà été signalé, les instruments de musique ne possèdent pas intrinsèquement des qualités symboliques positives ou négatives ; ce sont leurs caractéristiques formelles et acoustiques, les techniques qu'ils requièrent pour être joués, leurs ressemblances et dissemblances entre eux qui conditionnent leur fonction symbolique dans les sources littéraires et dans les images.

Dans le Psautier de Saint-Remi, autant la harpe est gracile, légère, soulevée même à bout de bras par le serviteur agenouillé auprès du roi, autant le tambour se révèle massif, et pèse de tout son poids sur la lanière qui le suspend autour du cou du masque. Aux doigts agiles et déliés de David, s'oppose, de surcroît, une patte massive grossièrement anthropomorphe : si le roi peut

42. C'est ainsi, du moins, que l'on comprendra le passage biblique décrivant la danse à laquelle David, vêtu d'un simple pagne, se livre devant l'Arche d'alliance ; cf. p. ex., Raban MAUR, *Comm. in libros IV Regum, VI, P.L.*, 109, col. 83 ; — RUPERT DE DEUTZ, *De Trinitate et operibus ejus, Lib. comm. in Reg. lib. II, XXV, P.L.*, 167, col. 1125 ; — *Glose ordinaire, P.L.*, 113, col. 83 ; — WOLBERO DE COLOGNE, *Comm. in Cantica canticorum, P.L.*, 195, col. 1037-1038.

43. J.-C. SCHMITT, *La raison...* (voir n. 4), ch. IV et V.

44. Cambridge, St John Coll., ms. B. 18, f<sup>o</sup> 1 (Saint-Remi de Reims, 2<sup>e</sup> quart XII<sup>e</sup> s.).



Fig. 5. — Gough Psalter. Oxford. Bodleian Library, ms. Gough. lit. 2. f° 32.

(Cliché Oxford, Bodleian Library.)

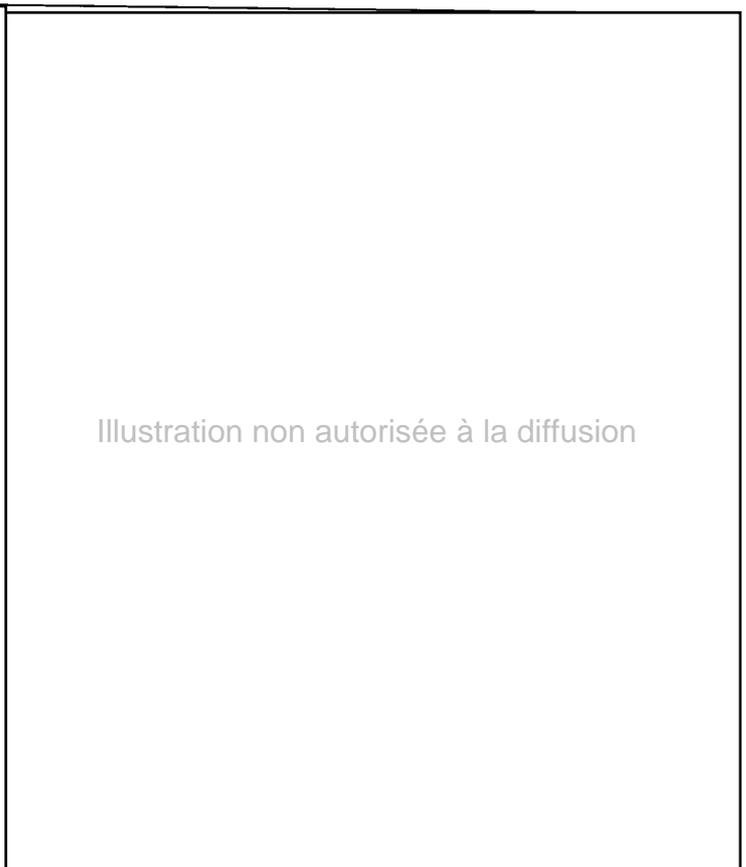


Fig. 6. — Psautier de Saint-Remi de Reims. Cambridge. St John College, ms. B. 18, f° 1.

(Cliché Cambridge, St John College.)

moduler des sons sur sa harpe, la figure bestiale ne saurait faire de même sur son tambour. La musique, comme ensemble de sons informés<sup>45</sup> / *phthongi*<sup>46</sup>, et le bruit, comme ensemble de formes audibles mais indéterminées, sont proposés ici comme deux pôles antinomiques de l'émission sonore.

Ce bruit n'est toutefois pas n'importe quel bruit. Lorsqu'ils parlent du tambour/tambourin (*tympanum*) dans leurs commentaires, les exégètes chrétiens prennent en compte la peau tendue qui le recouvre : le *tympanum* concerne la chair et sa mortification, opposées à l'esprit<sup>47</sup>. Cette peau joue sans doute un rôle tout aussi déterminant dans l'image : étant donné qu'elle est d'origine animale, le bruit émis par le tambour du masque pourrait également faire allusion au cri de la « bête », un cri animal qui, dans la littérature chrétienne, a presque toujours des significations extrêmes puisqu'il relève du divin ou du diabolique<sup>48</sup>.

45. Informé, c'est-à-dire qui a reçu une forme identifiable par la raison.

46. Le terme « *phthongi* », d'origine grecque (cf. le *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, dir. H.H. EGGER-BRECHT), désigne entre autres l'unité musicale. BOËCE, *De institutione musica*, I, VIII, p. 195 (P.L., 63, col. 1175); — *Musica Enchiridialis*, P.L., 133, col. 957; — JEAN D'AFFLIGHEM, *De musica cum tonario*, c. IV, *Corpus scriptorum de musica* (CSM) n° 1, p. 58 (P.L., 150, col. 1395); — BERNON DE REICHENAU, *Prologus in tonarium*, P.L., 142, col. 1100; — GUY D'AREZZO, *Micrologus*, c. XV, CSM, n° 4, p. 162-163.

47. SAINT JÉRÔME, *Tractatus de ps.*, CSSL, 78, p. 349; — SAINT AUGUSTIN, *Enarrationes in ps.*, P.L., 37, col. 10; — CASSIODORE, *Expositio in ps.*, P.L., 70, col. 583; — GRÉGOIRE LE GRAND, *Regula pastoralis*, II, 4, Paris, 1992 (Sources chrétiennes, 381), p. 405; — HAYMON D'AUXERRE, *Explanatio in ps.*, P.L., 116, col. 475.

48. J. VOISENEL, *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du haut moyen âge (v<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> s.)*, Toulouse, 1994, p. 142, 166, 236-237. Comme c'est souvent le cas, cette image renferme plusieurs niveaux de lecture. Il n'est pas opportun

L'émission sonore de l'ours/masque apparaît ainsi comme une « non-musique ». Elle ne renferme pas de notes, ne correspond à aucune des lois de proportion qui en régissent la disposition : elle est « a-rationnelle » dans tous les sens du terme, car elle est produite par le seul corps, et avec le seul corps, ce dont témoigne la double présence d'une peau animale sur le personnage et l'instrument. Si la figure est un masque, elle a renoncé à son humanité ; si la figure est un ours, elle prétend, puisqu'elle est instrumentiste, à une humanité qui lui fait défaut : dans tous les cas, elle est perversion. Cette « non-musique » se révèle donc, tout comme le corps du personnage qui la produit, comme une « dé-formation », une transgression majeure des lois divines régissant précisément l'ordre de la forme inscrite dans le temps. Grégoire le Grand ne dit-il pas, dans l'une des homélies sur Ézéchiël ? :

*in electis videlicet impetus spiritus, in reprobis impetus carnis*<sup>49</sup>

David et l'ours ne sont pas seuls dans l'image. L'opposition entre musique de l'esprit et bruit du corps est, d'une certaine façon, reprise en écho, explicitée ou illustrée, par le reste du système iconographique. De nombreux personnages accompagnent les deux figures principales. Il n'est pas pertinent de les étudier en détail dans le cadre de cet article, mais quelques remarques s'imposent. Parmi les compagnons de David, on remarquera que le musicien représenté en haut, à gauche, est en possession d'un monocorde et d'un jeu de cloches. L'un comme l'autre sont les attributs des théoriciens de la musique. Le premier, nous l'avons vu dans l'analyse de la miniature du Psautier de Werden, permet d'identifier ou de reproduire sur le plan mathématique les différents intervalles. Le second, qui possède l'avantage conséquent d'être toujours accordé et joue un rôle essentiel dans la légende pythagoricienne, est traditionnellement associé aux représentations de l'inventeur supposé des lois musicales<sup>50</sup>.

Les autres instrumentistes de l'image « s'alignent » en quelque sorte sur ce *musicus*. L'orgue possède autant de tuyaux que le carillon porte de cloches. Le flûtiste joue sur un instrument à orifices qui lui permet de moduler le son bien mieux qu'il ne le ferait avec un olifant — olifant que tient justement un personnage du registre inférieur. Tournons-nous maintenant vers les acrobates et les danseurs.

Aux deux petits personnages en extension qui actionnent les soufflets de l'orgue et libèrent, vers le haut, l'air qui anime l'instrument, s'opposent deux acrobates qui font des cabrioles, la tête en bas. L'un se maintient dans un équilibre très précaire, et l'autre, le plus proche de l'ours, est sur le point de tomber. La lourde patte du masque semble à la source même de cette chute. Est-il fortuit, du reste, que l'appendice massif soit tendu dans une direction strictement opposée à celle que dessine la courbe ascendante de l'olifant ? Chair et souffle/esprit s'affrontent, une nouvelle fois, en un conflit qui s'exprime aussi dans la partie droite de l'image.

Au registre supérieur, se tiennent un musicien soufflant dans une flûte et un personnage regardant un livre ouvert. Au registre inférieur se tiennent, symétriques, un danseur, la main sur la hanche et les jambes croisées, et un personnage comptant sur ses doigts. La figure tenant le livre fait partie d'un groupe de musiciens associés au souffle. Dans ce contexte précis, et parce que la voie humaine est elle-même constituée par de l'air percuté par la langue<sup>51</sup>, il est probable qu'il représente un chanteur. Il n'est toutefois pas n'importe quel chanteur dans la mesure où il est à même de lire ce qui pourrait être une notation musicale. Quelle est alors la fonction du personnage auquel il s'oppose, cet homme qui compte sur ses doigts ?

de les développer dans cet article, mais il n'aura échappé à personne que David/Christ s'oppose également ici à une figure diabolique.

49. GRÉGOIRE LE GRAND, *Homélies sur Ézéchiël*, lib. I, hom. V, 2, Paris, 1986 (Sources chrétiennes, 327), p. 172 : « dans les élus, le mouvement d'impulsion est celui de l'Esprit, dans les réprouvés, celui de la chair ».

50. Sur le rôle, plus complexe que ce qui en est proposé ici, du monocorde et du jeu de cloches dans l'iconographie psalmique, cf. I. MARCHESIN, *Le son...* (voir n. 21), p. 222-232.

51. Cette conception aristotélicienne de la *phonè* est largement répandue chez les auteurs médiévaux, et en particulier chez les grammairiens (Dorat et ses commentateurs).

Au XII<sup>e</sup> s., et dans le contexte d'une représentation musicale, un tel comportement peut évoquer la pratique mnémotechnique, prônée par Gui d'Arezzo, consistant à évaluer, à l'aide des phalanges et des doigts, les tons et demi-tons des gammes musicales<sup>52</sup>. Mais il est utile de recourir ici à ce que les exégètes nommeraient la convenance : même si toute acquisition de savoir est louable en soi, celui qui apprend sur ses doigts est un élève encore ignorant, balbutiant. Il y a plus encore : en agissant de la sorte, le personnage prend son propre corps en référence. Il donne à voir qu'il chante avec son seul corps. Comme les trois autres figures qui occupent la partie droite du registre inférieur, il incline la tête vers le masque et sa « non-musique » ; il est lié à cette chair qui le domine. La même opposition entre chair et esprit fonde le couple antinomique de l'extrême droite : au corps aérien, presque flottant du joueur de flûte, s'oppose le corps épais et « lascif » du jongleur. Peut-être même l'inscription de la figure dans la page souligne-t-elle cette fonction symbolique. N'est-il pas étonnant, en effet, que « l'assise » et l'équilibre du flûtiste soient liés à la position de son instrument, tandis que la stabilité temporaire du danseur tient dans la pression qu'il exerce avec ses coudes sur la bordure de l'image et sur le corps de son voisin ?

C'est dans les relations qu'il établit avec le contexte iconographique des miniatures que le jongleur acquiert une fonction symbolique. Par ses gestes, il fait parfois référence à une musique strictement corporelle (nous pourrions parler de « pulsions »). La figure dénonce ainsi la soumission néfaste de l'esprit à la chair. Plusieurs images psalmiques, à l'inverse, représentent une musique spirituelle fondée sur la dynamique mathématique que l'Esprit-Saint génère dans l'âme du chrétien et dans l'Église tout entière. Le corps harmonieux du jongleur y devient l'exemple même d'un corps/instrument permettant à l'esprit de s'exprimer, de chanter et d'agir selon les lois de Dieu. La musique, intérieure ou émise, révèle donc l'homme autant qu'elle l'influence. Cet aspect de la spéculation musicale chrétienne n'est pas sans rappeler l'*ethos* des Grecs.

Isabelle MARCHESIN

60, rue Tiquetonne  
F-75002 PARIS

52. Sur le sujet, voir G. BEAUJOUAN, « L'enseignement du *Quadrivium* », dans *La scuola nell'Occidente dell' alto medioevo. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XIX, Spoleto 15-21 aprile 1971*, Spolète, 1972, p. 639-667 ; — J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Leipzig, 1969 (*Musikgeschichte in Bildern*, III/3) ; — P. RICHÉ, *Écoles et enseignement dans le haut moyen âge : fin du V<sup>e</sup>-milieu du XI<sup>e</sup> s.*, Paris, 1979, rééd. 1989, p. 276.