



HAL
open science

Figures de femmes musiciennes dans l'art médiéval

Frederic Billiet

► **To cite this version:**

Frederic Billiet. Figures de femmes musiciennes dans l'art médiéval. Corinne Charles. Hay más en ti. Imágenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)., Bilbao. Hay más en ti. Imágenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)., Museo de Bellas Artes de Bilbao., 2011. hal-03984012

HAL Id: hal-03984012

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03984012>

Submitted on 11 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Figures de femmes musiciennes dans l'art médiéval

Frédéric BILLIET

Sorbonne Université IReMUS

Si la musique au sens allégorique le plus noble est incarnée par une femme dans la plupart des images médiévales, les femmes musiciennes sont oubliées par les chroniqueurs et les historiographes. « Aujourd'hui encore, l'ethnomusicologie européenne a peu mis en évidence une pratique instrumentale populaire féminine »¹ était forcé de constater en 2007 l'ethnomusicologue Luc Charles-Dominique.

Alimentée par des légendes teintées de misogynie, l'omission des femmes dans l'histoire de la musique médiévale persiste jusqu'à nos jours. Lors de concerts d'ensembles féminins², il est encore fréquent d'entendre le public s'interroger sur la pertinence de faire chanter la musique médiévale par des femmes, en public, en polyphonie, avec des hommes. Avaient-elles une âme au Moyen Age ? dit-on en reprenant la question d'un des pères du concile de Macon qui ne pouvait imaginer que la question resterait posée jusqu'au Concile de Trente. Les femmes pouvaient-elles chanter?

*Comme dans toutes les Églises des saints,
que les femmes se taisent dans les assemblées,
car il ne leur est pas permis d'y parler ;
mais qu'elles soient soumises, selon que le dit aussi la loi.*³

Pourtant l'iconographie musicale présente de nombreuses femmes musiciennes de conditions très différentes. A l'époque gothique, elles peuvent être reines, comtesses ou abbesses. D'autres sont citées comme les hommes parmi les jongleurs, les troubadours ou les trouvères. D'autres enfin sont stigmatisées comme d'insupportables enchanteresses, juste un peu plus démoniaques que les joueurs d'instruments.

¹ Luc Charles-Dominique, *Musiques savantes, musiques populaires, Les symboliques du sonore en France (1200-1700)*, Paris, CNRS éditions, 2006, p.66.

² Par exemple l'ensemble Dialogos dirigé par Katarina Livljanic ou l'ensemble Providencia dirigé par Sarah Richards et dont les voix seront entendues dans le cadre de l'exposition.

³ Saint Paul, *Première Epître aux corinthiens*, 14 : 43-35, in *La Sainte Bible*, nouvelle édition selon la traduction de Louis Segond, Trinitarian Bible Society, London, p.876.

Il est donc possible de présenter ces différents types de femmes musiciennes : muses, femmes bien éduquées, professionnelles. Mais la concordance entre les images et les textes posent de sérieux problèmes pour définir ces catégories ou pour leur attribuer des instruments de musique. L'iconographie musicale fait émerger deux figures dominantes auxquelles semblent correspondre les musiciennes : Eve ou Marie.

A la figure de Marie seront associées les figures de la *Musica*, des muses, des femmes vertueuses, bien éduquées et les bas instruments. Sous la figure d'Eve seront regroupées celles des jongleresses, sirènes et sorcières.

En écho à Marie

La dévotion mariale des XII^e et XIII^e siècles, associée à l'amour courtois, érige la femme idéale vers laquelle sont adressées louanges et chansons. Elle est à la fois mère du Christ allégorie de la musique, muse ou noble dame. Troubadours et trouvères ont offert de nombreuses chansons à Marie, à la fois mère du Christ et femme de haute vertu. Blanche de Castille (1188-1252), reine de France, formule sa chanson *Amours, u trop tart me sui pris*⁴, comme une prière musicale à la Vierge. Selon la tradition médiévale, la Vierge apprécie la musique. Elle est souvent représentée accompagnée par des concerts célestes et des liens avec la musique terrestre des jongleurs sont évoqués dans plusieurs textes. « Au Moyen Age, un instrument monodique non harmonique mais bas et à cordes joua un rôle non négligeable : il s'agit de la vièle à archet dont la Vierge aimait le son si l'on en croit le *Dit des Taboueurs* (XIII^e siècle) »⁵. De même, les *Miracles de la Vierge* de Gautier de Coinci (1178-1236) évoquent le jeu de la vièle du ménestrel auquel la Vierge ne serait pas restée insensible⁶. Le trouvère prieur de Vic-sur-Aisne, n'oublie pas d'y mentionner le chant des femmes :

Chantons, chantons, clerks et clergesses

Les samedis les bèles messes

*De la Dame de Paradis*⁷

⁴ Chanson attribuée à Blanche de Castille.

⁵ Martine Clouzot, *Le Musicien en images : l'iconographie des musiciens et de leurs instruments de musique*, Thèse de Doctorat de l'EHESS, 1995, p. 457.

⁶ Luc Charles-Dominique, *Musiques savantes, musiques populaires*, op. cit., p. 100. Idem dans le *Tumbeor de Nostre-Dame* (anonyme 1268)

⁷ Yvonne Rokseth, « Les femmes musiciennes du XII^e au XIV^e siècles », in *Romania*, T. LXI, p.476

En effet, les novices doivent apprendre à chanter et à lire comme le précise l'évêque Gray en 1432 s'adressant aux moniales de l'Abbaye bénédictine d'Elstow (GB)⁸. Comme les moines, les religieuses sont alors dirigées par une *cantrix* qui a la responsabilité du chant liturgique. Celle-ci peut aussi créer d'admirables monodies ou faire chanter les mélodies de géniales abbesses. Herrad de Landsberg († 1191), abbesse du monastère de Hohenburg en Alsace, écrit le *Hortus deliciarum*, sorte d'encyclopédie où elle tente de rassembler toutes les connaissances de son temps pour apporter une bonne éducation aux nonnes. Ce livre est entrecoupé de poèmes écrits par Herrad pour la plupart mis en musique, dont deux existent encore : une chanson monophonique, *Primus parens hominum*, et une autre pièce à deux voix pour Noël, *Sol aritur occasus*.

La très célèbre Hildegarde von Bingen (1098-1179), élue abbesse de l'abbaye de Disibodenberg en 1136, fonde l'abbaye de Rupertsberg en 1147. En plus de ses nombreux écrits théoriques et théologiques, elle composa plus de soixante-dix chants, hymnes et séquences rassemblés dans une oeuvre intitulée *Symphonia harmoniae caelestium revelationum*. Hildegarde von Bingen, n'avait jamais appris à lire les neumes, ni la théorie. Elle était autodidacte et certains musicologues ont pu déceler dans ses œuvres des idiomes populaires et intuitifs qui n'apparaissent pas dans les œuvres des déchantés.

Cette dernière remarque rappelle l'impossibilité pour les femmes d'accéder aux enseignements théoriques de la musique permettant de composer en polyphonie. Cet enseignement qui se met progressivement en place à la fin du XIII^e siècle sous l'impulsion de grands théoriciens est réservé aux hommes dans les maîtrises des cathédrales ou à l'université.

« Cette nouvelle technicité, renforcée par une redéfinition de l'utilité sociale par le savoir faire, le *mestier* – celui du pédagogue – masculinise l'idée que l'on se fait du *quadrivium* »⁹.

Or la figure emblématique de cet art des proportions et des nombres, enseigné au sein du *Quadrivium*, est une femme. Dans la posture hiératique de la Mère du Christ, cette femme présente un instrument de musique qui permet de l'identifier comme étant la *Musica* lorsqu'elle est représentée sur la façade d'une cathédrale, sur des chapiteaux ou dans les

⁸ Anne Bagnall Yardley, « Ful weel she soong the service dyvyn : The cloistered musician in the Middle Ages », in *Women making music*, édité par Jane Bowers et Judith Tick, université de l'Illinois, 1986, p. 17

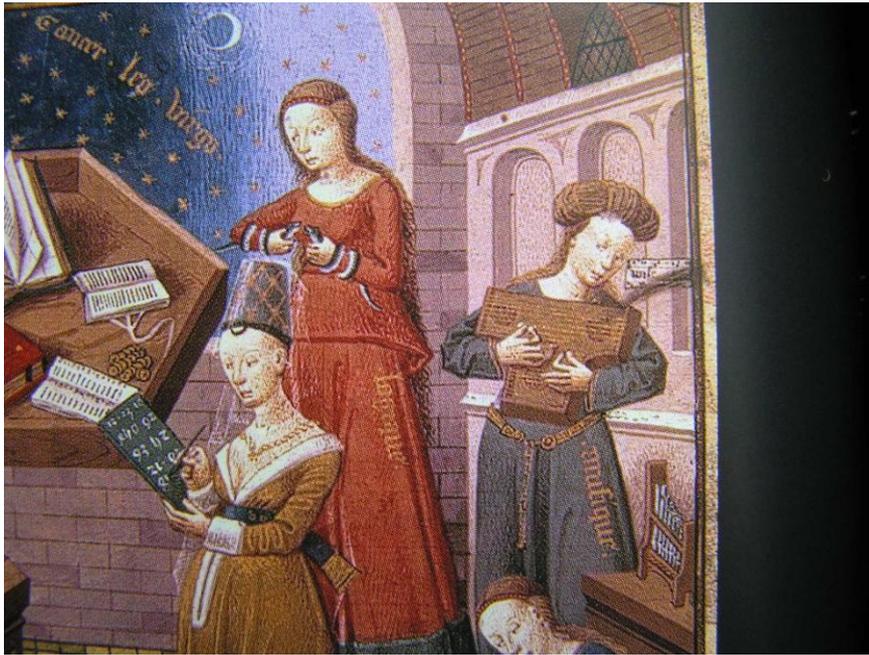
⁹ Isabelle Marchesin, *Moyen Age entre ordre et désordre*, Catalogue d'exposition, Paris, Cité de la musique, 2004, p.70.

manuscrits (ill. n°1). Dans une des miniatures du *Liber magnus organi*, où sont copiées les polyphonies de l'école Notre-Dame de Paris apparaissent les trois catégories de musique selon Boèce sous l'aspect de femmes majestueuses : *Musica Mundana*, *Musica humana et Musica instrumentalis*. Munie de la fêrule, *Musica instrumentalis* au registre du bas, rappelle aux musiciens l'importance de l'enseignement.



Ill. n°1 *Liber magnus organi*, Notre Dame de Paris, XIII^e siècle.
 Florence Biblioteca Laurentiana, ms. Plut. 29, f°29.

Dans la scène de *l'Horloge de Sapience* réunissant les sept disciplines des arts libéraux, *Musique*, dont le nom est inscrit sur la robe, joue du psaltérion en lisant les notes d'un feuillet manuscrit. Un petit orgue positif est à sa portée (Ill. n°2). Ces deux instruments, hautement considérés par la hiérarchie cléricale pour ce qu'ils exigent de connaissances pour les construire et pour les accorder, sont aussi deux instruments polyphoniques facilitant les démonstrations théoriques.



Ill. n°2 : *L'Horloge de Sapience*, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms. IV.111, f° 90v°.

Musica pratique virtuellement la polyphonie tandis que les nonnes, *cantrix* ou canteresses en sont privées. Privées d'accéder à la maîtrise de l'art de superposer les voix ou de les noter. Privées aussi par voie d'interdictions ponctuelles pour celles qui se seraient risquées à chanter en polyphonie. En 1261, par exemple l'archevêque de Rouen, Odon Rigaud, interdit spécifiquement aux religieuses de Montivilliers de continuer à chanter des conduits ou des motets pendant les fêtes de la Saint-Jean et des Saints-Innocents. Ces interdictions sont autant de preuves d'une pratique polyphonique dans les couvents, confirmée par les différents manuscrits qui en contiennent et qui proviennent d'abbayes féminines¹⁰. Dans le *Manuscrit de Las Huelgas*, copié pour ce grand couvent près de Burgos, Higini Anglès a identifié un « exercice de solfège à deux voix » pour l'exercice des moniales¹¹ qui devaient être capables de chanter les motets, proses et conduits polyphoniques soigneusement copiés.

Les moniales ne se privent pas d'autres formes d'expression musicale dont il ne reste que de rares témoignages. Parce qu'elles seront interdites en 1248¹² à la Trinité de Caen, nous savons que les moniales chantaient des leçons « avec farce », avec des intercalations de vers ou de couplets en langue vernaculaire. Le célèbre manuscrit d'Origny-Sainte-Benoîte présente un

¹⁰ Anne Bagnall Yardley dénombre 16 manuscrits provenant de couvents féminins et contenant de la polyphonie entre le XII^e et le XV^e siècle.

¹¹ Higini, Anglès, *El codex musical de Las Huelgas. Música aveus dels segles XIII-XIV*, Barcelona, 1931.

¹² Pierre Aubry, *Les Epîtres farcies*, 1897, p.37.

jeu liturgique de Pâques – *Jeu des trois Marie*¹³ - avec sa notation musicale et des textes mélangeant le latin et la langue vulgaire pour les moniales.

Hors des clôtures de monastères féminins, les femmes se distinguent par les « chansons de femmes » en langue vernaculaire qui seront très vite diffusées hors des cercles très fermés des cours d'amour. Les *cantigas de amigo* au Portugal, les *Frauenlieder* en Allemagne¹⁴, de *malmaritate en Italie* ou encore les chansons françaises d'ami, de malmariée, de toile ou d'aube sont souvent anonymes mais les textes en citent une partie comme étant chantées par des femmes. Toutes les héroïnes des romans du Moyen Age chantent comme Leonor « la belle Doete » au Palais d'un empereur nommé Conrad. Elle entre dans la salle « plus droite qu'une ente, plus fraîche qu'une rose « avec ses tresses blondes et son biau blanc. Elle sourit car elle devine qu'on attend d'elle une chanson et elle s'exécute de bonne grâce »¹⁵.

De Troies la Bele Doete
i chantoit ceste chançonete :
*Quant revient la sesons
que l'erbe reverdoie*

Jean Renart, *Roman de Guillaume de Dole*, 1228¹⁶

¹³ Manuscrit d' Origny-Sainte-Benoîte

¹⁴ Anne Bagnall Yardley, “Ful weel she soong the service dyvyne”, *op. cit.* p.47.

¹⁵ Mathilde Laigle, *Le Livre des Trois Vertus, Christine de Pisan et son milieu historique et littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1998.

¹⁶ *Jean Renart, Guillaume de Dole ou Le Roman de la Rose*, traduction en français moderne par Jean Dufournet, Jacques Kooijman, René Menage et Christine Tronc.

Les femmes Trobairitz

Les manuscrits nous permettent de connaître vingt femmes troubadours – *trobairitz* - et un peu moins de « trouveresses ». Beaucoup moins que d'hommes qu'elles peuvent cependant affronter dans les jeux-partis ou *tensos*¹⁷ dans le cadre très réglementé de l'amour courtois. Dans son *Ensenhamen de la donsela (L'éducation des filles)*, le catalan Amanieu de Sescars (c1278–1295) explique que les *trobairitz* écrivent des jocs partis d'un haut-niveau intellectuel. Les noms de Marie de Ventadorn, Tibors, la sœur de Raimbaut d'Orange et femme de Bertrand de Baux et bien d'autres attestent le rang aristocratique très élevé de ces femmes poètes et chanteuses. Il ne reste malheureusement qu'une seule chanson de *trobairitz*¹⁸ avec la notation musicale : la chanson *A chantar m'er de so que no volria*¹⁹ attribuée à l'énigmatique Comtessa de Dia (c. 1140 – 1175) supposée être la femme de Guillem de Poitiers.



Ill. n° 3 : *Beatriz de Dia*. Bibliothèque Nationale, Ms cod. fr. 12473, XIII^e siècle

Pour le répertoire des trouvères, sur quinze chansons attribuées à des femmes trouvères, cinq ont été copiées avec la musique comme *Mout m'abelist quant je voi revenir*²⁰ de Maroie de Dregnau de la ville de Lille. Au déchiffrement des notations carrées de ces

¹⁷ Environ 5% des jeux-partis font intervenir des femmes. Par exemple : *Je vous pri Dame Maroie entre Dame Margot et Dame Maroie*.

¹⁸ L'expression Trobairitz qui désigne la femme troubadour apparaît dans le *Roman de Flamenca* (c1250).

¹⁹ Bibliothèque Nationale de France, ms fr. 844.

²⁰ Manuscrit du Roi (*F-Pn* fr. 844, c1246–1254) ; Chansonnier cangé (*F-Pn* fr. 845) ; *F-Pn* n.a.fr. 21677 ; *F-AS* 657 (c1278) ; *I-Rvat* Reg. Lat. 1490 ; Chansonnier de Noailles (*F-Pn* fr. 12615).

chansons probablement chantées par des femmes ou des polyphonies copiées pour des monastères féminins²¹ il faut se rendre à l'évidence que rien ne permet de distinguer une écriture spécifique liée à la tessiture des voix de femmes. Certains musicologues sont donc tentés d'accréditer la thèse d'un répertoire dédié aux femmes mais chanté par des hommes. Mais c'est méconnaître le fonctionnement de ces notations musicales, dépendantes de la tradition orale, laissant de ce fait une très grande liberté d'interprétation. Les femmes pouvaient donc adapter les mélodies selon leurs aptitudes vocales qu'elles que soient les clés ou les hauteurs « relatives » suggérées par le copiste.

Protégées par des femmes de très haut rang qui, au XIII^e siècle, pouvaient encore accéder à la couronne de France, ces poétesses-chanteuses pouvaient rivaliser avec les hommes. Ecartées du pouvoir par l'exhumation de la loi salique en 1328 et empêchées de suivre les enseignements à l'université ou dans les maîtrises de cathédrales elles ne pourront pas faire valoir leur talent dans la composition des œuvres polyphoniques dont l'écriture, devenue très complexe à partir du XIV^e siècle, exige une solide formation musicale. Le nouveau métier de compositeur sera donc réservé aux hommes.

Les femmes devront se contenter de pratiquer une musique réservée aux jeunes filles bien nées²². Cette pratique musicale est très importante car elle conduira ces musiciennes à encourager les compositeurs à produire des chansons pour elles. Le *Chansonnier Mellon* (US-NHub 91) reflète le goût de Béatrice d'Aragon pour laquelle le manuscrit fut réalisé²³. Marguerite d'Autriche (1480-1530) a supervisé la préparation de son *Grand Chansonnier*²⁴ en incluant quelques poèmes et musiques de sa main. D'autres se contenteront d'apprendre et de jouer la musique comme le prévoit leur éducation. « On initiera la jeune fille à l'art exquis des chansons (...) Il n'y a pas de réunions ou de dîners sans chansons et sans contes »²⁵. Dans *la Clef d'Amour* où sont réunis les préceptes qu'une jeune fille doit suivre si elle veut plaire, le

²¹ *Codex de Las Huelgas* : manuscrit datant du XIV^e siècle provenant de l'abbaye de Las Huelgas, près de Burgos, dans le Nord de l'Espagne, conservé dans la bibliothèque du monastère. Il est l'un des manuscrits féminins les plus importants, contenant de nombreuses pièces polyphoniques : 136 pièces dont des motets, conduits, *Benedicamus*, séquences, ... Autre manuscrit féminin important datant du XIV^e siècle, il provient de l'Abbaye de Fontevault en France et est conservé à la bibliothèque municipale de Limoges (Ms.2).

²² Les musicologues anglais emploient l'expression : « well born dilettante ».

²³ Le chansonnier Mellon (*N'aray je jamais mieulx; Il sera~L'ome armé; Ce qu'on fait a quatimini; Est-il mercy*), composé sous la direction du musicien et théoricien Johannes Tinctoris, est offert en cadeau de nocces à la princesse napolitaine Béatrice d'Aragon.

²⁴ Chansonnier de Marguerite d'Autriche B-Br 228 et 11239.

²⁵ Lire Mathilde Laigle, *Le Livre des Trois Vertus, Christine de Pisan et son milieu historique et littéraire*, op. cit.

simple chant ne suffit pas, il faut savoir chanter « le biau chant de plusieurs pucelles »²⁶. Il faut aussi apprendre à sonner le psaltérion, ou le timbre ou la guiterne ou la citole²⁷.

De cette miséricorde des stalles de Cologne (c. 1310) représentant une joueuse de citole (ill.4), émane une impression de douceur, de féminité et d'intériorité face à la puissance des viéleurs et des hybrides clocheteurs des stalles voisines.



Ill. n° 4 : Miséricorde des Stalles de Cologne – Allemagne

Site Musicastallis – Photo Elaine Block.

Les femmes bien nées ne pouvaient jouer que pour elles-mêmes et leurs proches dans la plus stricte intimité. Le traité italien *Reggimento e costumi di donna* de Francesco da Barberino (1316-18)²⁸ emploie le mot *camerata* pour qualifier cette musique intimiste.

²⁶ *La Clef d'Amour*, Paris, Bibl. nat. de Fr., nouv. acq. fr. 4531, édit. Aug. Doutrepoint, vers 2589-2604. Le traducteur a indiqué son nom, celui de sa dame et la date de son œuvre dans une énigme qui n'a pas été résolue avec certitude. D'après K. Heisig, le poète se nommerait Viviens de Nogent et sa dame Lucienne de Freinet ; il vivait vraisemblablement à la fin du XIIIe siècle et était originaire de Normandie. *La clef d'Amour* est une réécriture courtoise de l'*Ars amatoria*, un remaniement largement personnel, qui adopte la structure-cadre du songe et compte plus de 3400 vers. Lire le site de l'école nationale des chartes : <http://elec.enc.sorbonne.fr>

²⁷ *Idem*, vers 2605-2608 cités par Yvonne Rokseth, « Les femmes musiciennes du XII^e au XIV^e siècles », *op. cit.*, p. 469

²⁸ 'E questo canto basso, chiamato camerale, e quel che piace e che passe ne' cuori' cité par Martha Furman Schleifer and Sylvia Glickman, eds., *Women Composers: Music Through the Ages*. Vol. 1: Composers Born Before 1599. New York: G.K.Hall, 1996.

La douceur des bas instruments

Ce caractère intime de la musique pratiquée par ces femmes suppose l'emploi quasi exclusif des bas-instruments. Par cette expression que les poètes utilisent pour les distinguer des hauts-instruments, sont désignés les instruments qui produisent des sons doux, des « sons bas » au sens de « parler tout bas » ou « de chanter bassement selon l'expression de Christine de Pisan s'adressant à sa pucelle dans son *Livre des trois vertus*. Les instruments à cordes pincées seront donc tout indiqués parce que « Leurs cordes toutes fines en effet donnent des sons faibles et grêles »²⁹. Les femmes musiciennes citées dans la littérature jouent principalement de la harpe ou de la cithare. Dans le Roman de *Horn* (1170) la « pucele » priée de chanter commence par préluder sur sa harpe³⁰. La *Philomena* de Chrétien de Troyes (XII^e siècle) sait faire les vers, jouer de la gigue et de la rote³¹. Fresne quitte son abbaye avec sa harpe dans *Galeran de Bretagne* attribué à Jean Renart³². L'Isolde du *Tristan* de Gottfried von Strassburg (mort vers 1210) joue de la lyre et de la harpe. Dans le Roman du Comte de Poitiers (c. 1240)³³, le héros écoute les chansons des pucelles au son de bas instruments :

*De son de harpes, de vieles,
De cançonetes de puceles*

Luc Charles-Dominique confirme qu'« à travers l'histoire de la musique on note une forte féminisation de la pratique de l'instrument harmonique à corde de type luth, lyre, harpe ou bien clavier (...) les instruments monodiques hauts étant surtout masculins »³⁴.

La très célèbre miniature de la *Figure allégorique de Léda* (Ill. n°5) illustre ces propos laissant aux abords de Léda jouant du tympanon, d'autres bas-instruments polyphoniques³⁵ que sont la harpe et l'orgue positif, et une flûte à bec, tandis qu'au second plan les hommes chantent accompagnés des hauts-instruments : la cornemuse, la chalemie et le cornet.

²⁹ « *Quae enim subtilissimae cordae sunt, subtiles ac tenues sonos emittunt.* » Isidore de Séville, *De musica*, traduction tirée de Luca RICOSSA, *Op. Citées*, 1999, p.254

³⁰ *Horn et Rimenhild. Recueil de ce qui reste des poèmes relatifs à leurs aventures composés en françois, en anglois, et en écossais dans le treizième, quatorzième, quinzième, et seizième siècles. Publié d'après les manuscrits de Londres, de Cambridge, d'Oxford, et d'Edinburgh*, Éd. Francisque Xavier Michel, Paris, Maulde & Renou, 1845 vers 7890 et suiv.

³¹ La rote est un instrument de type cithare triangulaire à double rang de cordes. Chrétien de Troyes, *Philomena, conte raconté d'après Ovide*, éd. Cornelis De Boer, Paris, Geuthner, 1909, vers 196-204.

³² [Paris, Bibliothèque nationale de France](#), français, 24042. Fin du XII^e ou début du XIII^e siècle

³³ *Le conte de Poitiers, roman du treizième siècle*, édité avec introduction, notes et glossaire par V.-Frédéric Koenig, Paris, Droz, 1937.

³⁴ Luc Charles-Dominique, *Musiques savantes, musiques populaires, op. cit.*, p. 66

³⁵ Instruments polyphoniques que joue aussi la poétesse Sapho dans le *livre des Cleres et nobles femmes*, 1470.

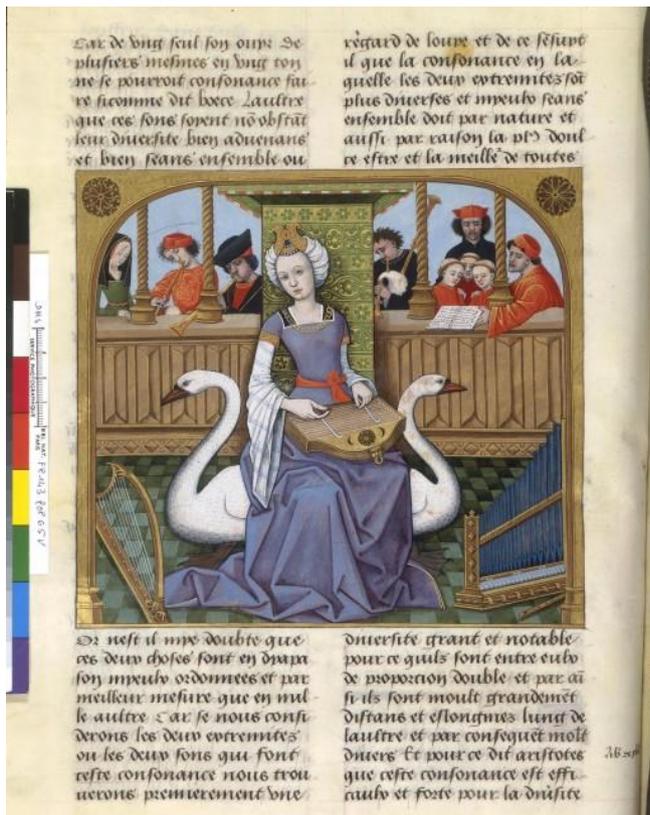


Figure allégorique de Lédia entourée de cygnes (Ill. n°5)

Des Eschez amoureux et des echez d'amour (c. 1500)

Bibliothèque nationale de France, ms. Fr. 143, f°66.

Comme des anges musiciens autour d'une Vierge en Majesté, trois musiciennes jouent du psaltérion et l'orgue et aussi de la flûte pour le roi David, tandis que les hommes jouent le tambour, le vièle et la trompe sur une miniature du *Bréviaire du roi René II d'Anjou* (c. 1442)³⁶. Ailleurs, « dans une salle du château d'Issogne (fin du XV^e siècle) autre instruments de musique opposés deux à deux, proposent un programme iconographique simple et efficace : les vents, instruments hauts, à valeur dionysiaque, sont tenus par des hommes et incarnent les plaisirs du corps et de la matière. Ils occupent le niveau inférieur. Les cordes, instruments bas, apolliniens, de sonorité plus intimiste, sont obtenus par des femmes et évoquent l'intériorisation et l'élévation spirituelle. Ils ornent la partie supérieure de la résidence »³⁷.

³⁶ Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 601, f°2v.

³⁷ Catherine Homo-Lechner, "De l'usage de la cornemuse dans les banquets : quelques exemples du XIV^e au XVI^e siècle, *Imago Musicae*, IV, Paris CNRS, 1987, p. 119.

Dans les scènes illustrées de musique « intimiste », la femme bien née joue avec des ensembles mixtes dans une « chambre » ou sur une barque. Les bas-instruments sont sollicités et il n'est pas rare de voir la femme jouant du luth³⁸. Lorsqu'il s'agit d'une scène de séduction, la femme est plus souvent représentée avec une harpe gothique tandis que l'homme joue du luth. Certains diront que le manche du luth est dirigé vers le cadre de la harpe avec toute la symbolique érotique qui s'y rattache comme dans la gravure du couple de musiciens d'Israël van Meckenem XVe (Ill. n°6). La femme serait alors considérée comme la musicienne séductrice correspondant à la figure d'Eve.



Ill. n°6 :

Ornement circulaire avec des musiciens assis autour de la fontaine.

Israël van Meckenem (fin XV^e siècle).

Washington, National Gallery of Art, inv. N° B2618.

³⁸ Dans le *chansonnier de Bruges* ms 94 1511 c'est la femme qui joue du luth.

Comme Eve, la musicienne séductrice

De la sirène à la sorcière³⁹

Séductrice, la femme médiévale utilise tous ses charmes pour tenter d'amadouer l'homme, de le charmer tel le serpent avec Eve d'où ce corps sinueux et serpentin de la sirène-musicienne souvent représentée au Moyen Age. « La sirène a une nature ambivalente à la fois humaine et animale, spirituelle et charnelle, aquatique et terrestre (...). Or les mélodies suaves et séduisantes de la harpe paraissent d'autant plus malfaisantes et pernicieuses que l'eau et est un facteur supplémentaire de féminité. ainsi que son corps serpentin et sinueux. Ces éléments féminins réprouvés par les autorités morales de l'époque concernent également l'iconographie de Salomé et des jongleresses⁴⁰. Au Moyen Age les sirènes musiciennes incarnent les vices de l'envie de l'orgueil et de la volupté féminine. La femme est considérée comme l'instrument du Diable pour détourner les hommes du chemin qui mène à Dieu :

« Une femme qui vit dans le siècle est l'instrument de Satan. Elle te chante les attraits qui remuent le siècle et te montre les voix du diable (...). Comme la sirène, par ses doux chants trompe les marins, la femme qui vit dans le siècle, par ses discours trompeurs, abuse les serviteurs du Christ. Et comme la sirène par de douces mélodies à l'habitude de faire dévier les navigateurs du droit chemin, et de les mener à la perdition, la femme qui vit dans le siècle par ses paroles séduisantes et caressantes, a l'habitude de détourner les serviteurs de Dieu de leur sainte résolution et de mettre leur âme en danger »⁴¹

³⁹ Martine Clouzot , « La femme, la musique et la mort : les sirènes », in *Images de musiciens (1350-1500), Typologie, figurations et pratiques sociales*, CESR, Tours, Brepols, 2007

⁴⁰Martine Clouzot, *Images de musiciens (1350-1500) Typologie, figurations et pratiques sociales*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 75

⁴¹Bernard de Clairvaux, *Liber de modo bene vivendi*, cité par Jacqueline Leclercq-Marx, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen eu symbole chrétien*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1997, p. 109-110.



(III. n°7) *Bestiaire d'amour rimé*, Dijon, Bibl. Mun. Ms. 526, f°23v (XIV^e siècle.)

Selon Richard de Fournival, il y a trois espèces de sirènes. « Elles chantent toutes trois ensemble, les unes en buisines, les autres en harpe et la tierce en droite vois »⁴².

A la figure d'Eve ou de sirène s'ajoute celle de la sorcière et si en 1317, Jehanne de Crotot est accusée d'avoir ensorcelé le clerc d'un bailli d'Amiens, c'est probablement parce qu'elle est « menestrelle de vielle ou vileresse »⁴³. L'amalgame était souvent fait avec les « puellae Saracenaе » - femmes sarrazines comme les Mauresques du califat de Cordoue qui dès le X^e siècle étaient instruites dans l'art de jouer l'orgue, le luth, le rabel ou le rebec⁴⁴ - puisque les femmes comme Josiane dans *Buève de Hantone*, se coloraient le visage pour se donner l'apparence d'une « jongleresse »⁴⁵.

Au delà de ces fantasmes, les musiciennes de condition modeste sont, comme les hommes, suspectées d'user de leur talent pour séduire et pour divertir. Les plus virtuoses d'entre elles seront engagées comme servantes et se produiront devant de prestigieux auditoires, les autres deviendront jongleresses ou ménestrelles pour le plus grand plaisir de la population.

⁴² Li bestiaires, ed. Hippeau, p. 16

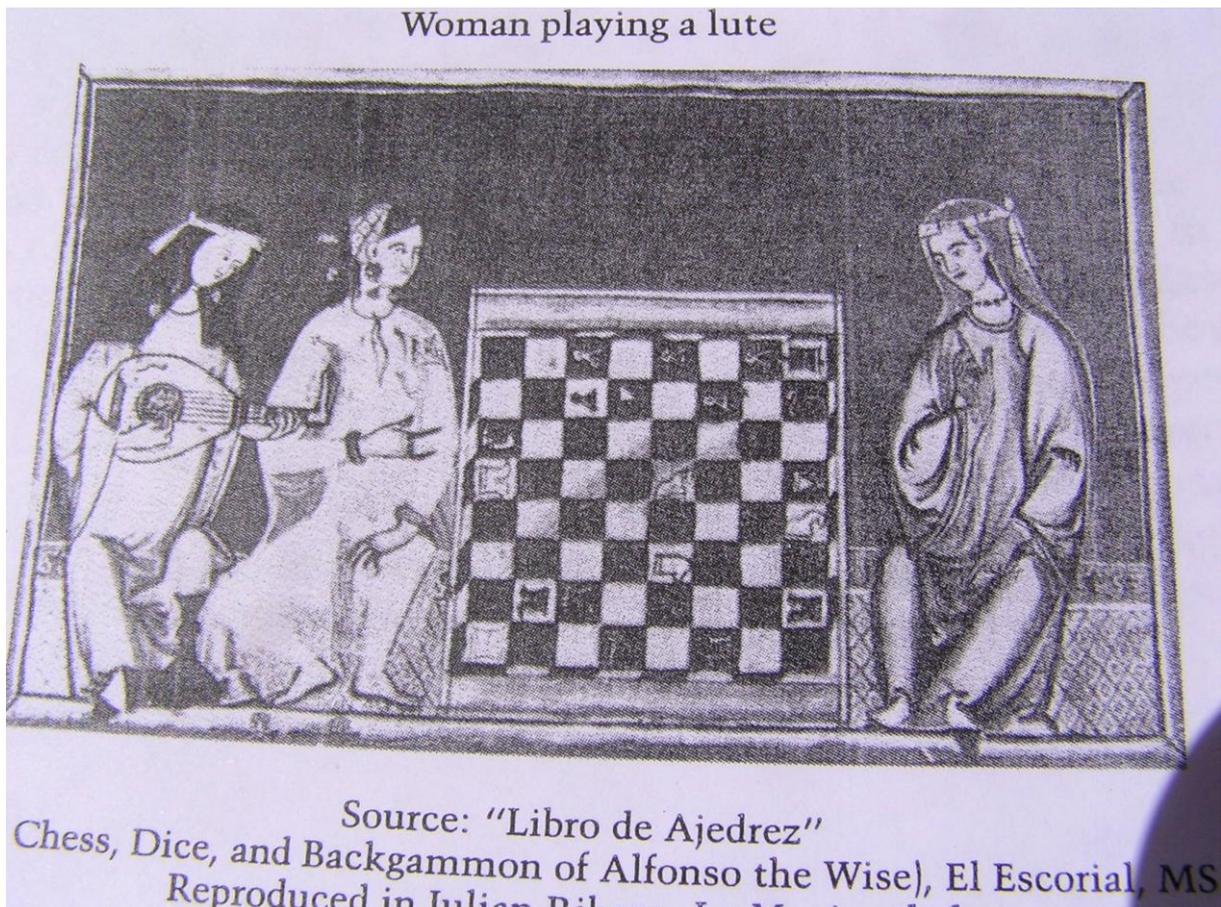
⁴³ Trésor des Chartes, JJ68, n°287 cité par Rokseth, p. 474

⁴⁴ Yvonne Rokseth, « Les femmes musiciennes du XII^e au XIV^e siècles », *op. cit.*, p. 472

⁴⁵ ed. Stimming, vers 11.945 et suivants

Servantes virtuoses

Sur une des miniatures du *Libro de Ajedrez* commandé par Alphonse X le Sage vers 1283 figure une servante qui pince les cordes d'un luth pour le plaisir de dames parées de bijoux (ill. n°8).



Ill. 8, *Libro de Ajedrez*, El Escorial , ms j.T.6(Fin XIII^e siècle)

En France, les chroniqueurs racontent que « Mélanz, cantatrix », qui appartient à la comtesse de Blois⁴⁶, reçut 100 sous de Louis IX en 1239. Pour d'autres, dont il n'est pas aisé de distinguer le statut, il est fait état de gratifications pour des femmes qui dansent, chantent ou jouent des instruments à la cour. Par exemple, en 1276, le comte des Flandres Guy de Dampiene donne 16 sous à « Alison la vieleresse ». Si les femmes bien nées ne pouvaient sans doute pas jouer de la vièle, la vieleresse se mêlaient aisément aux gens de bonnes manières comme **cette femme répondant pa la vièle au luthiste sur plateau décoré**

⁴⁶ Yvonne Rokseth, « Les femmes musiciennes du XII^e au XIV^e siècles», *op. cit.*, p. 473

provenant de Florence (voir catalogue p.). D'autres « jeu des orgues »⁴⁷ de la harpe⁴⁸, et d'autres encore sont « chanteresses » comme Marie d'Arras, récompensée pour avoir chanté devant Charles VI (1383)⁴⁹. Les musiciennes qui n'ont pas eu cette chance peuvent pratiquer leur art comme un métier.

Des jongleresses aux ménestrelles :

« Aux XII^e et XIII^e siècle, l'un des plus grands maîtres franciscains de l'Université de Paris, Alexandre de Halès (ca 1185-1245) publie une somme théologique dans laquelle il définit trois classes de péchés : les « péchés du coeur », les « péchés de bouche et les « péchés de faits et gestes » comprenant le péché de jocolatio »⁵⁰ incluant la danse lascive des femmes et toutes les acrobaties du jongleur (jocator) ». C'est tout dire de la réputation des jongleurs-musiciens qui sont souvent assimilés à des singes ou autres animaux parce qu'ils jouent d'instinct et par imitation. Qui plus est des « ménestrelles » dont le talent est, comme nous l'avons vu, ensorceleur.

Les livres de comptes de la ville de Paris citent en 1297 quelques noms de musiciennes professionnels comme Bietriz d'Arras, « jugleresse » résident à Paris dans la rue aux Jugleurs, Eudeline « salterionnesse », joueuse de psaltérion à Saint-Germain d'Auxerre⁵¹ et en 1313 une Marie « citoleresse, regratière » vivant près de l'église Sainte-Geneviève. Mais c'est surtout les statuts de 1321 de la corporation des ménestriers de Paris qui citent 8 femmes sur 37 signataires. Chaque article des ces statuts précise « menestreus et menestrelles » ou « jongleurs et jougleresses ».

C'est ainsi que Bethelomette « la ménestriere » est entendue en 1372 chez les Ducs de Bourgogne avec Aiglaine de Tournay « la chanteresse » et Robinette et Jehanette, « deux chanteuses de Paris »⁵² ou encore Paris et sa femme Parise « menestriers de bouche »

⁴⁷ En 1320 figure dans les comptes de l'hôtel d'Artois le nom de « Jehanne **qui** jeu des orgues ». Lire Maria V. Coldwell, «Jouglersesse and Trobairitz : secular Musicians in Mediaval France», in *Women making music*, édité par Jane Bowers et Judith Tick, université de l' Illinois, 1986, p. 26-27.

⁴⁸ The household accounts of Dame Alice de Bryene, a wealthy English widow, mention payment to 'Margaret Brydbek, one harper' at a New Year's banquet in 1413 (Amt, 1993).

⁴⁹ Dans les comptes du duc de Berry, une chanteuse dénommée Catherine chante avec son mari pour la cour en 1377 (p.47 note 47. Anne Bagnall, « Ful weel she soong the service dyvyne», *op. cit.*, p. 26-27.

⁵⁰ Luc Charles-Dominique, *Musiques savantes, musiques populaires*, *op. cit.*, p. 118

⁵¹ D'après Etienne Boileau, *Livre des mestiers* (1270).

⁵² Maria Coldwell, « *Jouglersesses and Trobairitz* », *op. cit.*, p. 46.

entendus à la cour de Savoie se produisent en 1396⁵³. Or, ce n'est plus le cas dans les statuts des villes des provinces françaises qui sont proclamés plus d'un siècle plus tard. Dans les statuts de la ville d'Amiens approuvés le 21 octobre 1465⁵⁴, sont concernés les « maîtres et compagnons de l'estat et science de ménestrandie tant hault comme bas instrumens » et il n'est plus question de « menestrelles » dont on ne trouve pas de trace dans les archives municipales. Cette tendance à la diminution du nombre des femmes dans les corporations des musiciens au XIV^e et XV^e s'accroît comme le confirme **Maria Coldwell** dans son article *Jouglerssés and Trobairitz*⁵⁵, même si la compagnie des musiciens de Londres fondée en 1472 accueille encore des femmes. Luc Charles-Dominique explique que « lorsque le métier de jongleur évolue vers celui de ménestrier à partir du XIV^e siècle la pratique instrumentale se masculinise en même temps qu'elle évolue vers un instrumentarium monodique haut »⁵⁶. Et très rares sont les représentations de femmes jouant les hauts-instruments comme sur cette miniature du *Champion de Dames* de Martin le Franc (XV^e siècle).



Ill. n°8 : *Champion de Dames* de Martin le Franc, Grenoble, Bibliothèque Municipale, ms. 875, f°365.

⁵³ Idem, p. 68.

⁵⁴ Archives municipales d'Amiens, Registre aux Brefs, f°204.

⁵⁵ Maria Coldwell, « *Jouglerssés and Trobairitz* », *op. cit.*, p. 46.

⁵⁶ Luc Charles-Dominique, *Musiques savantes, musiques populaires, op. cit.*, p. 66.

Au Moyen Age les femmes de toutes conditions pouvaient donc pratiquer la musique mais les documents ne font pas grand cas de leur talent. Souvent considérées comme des figures d'Eve, la séductrice, sorte de sirène musicienne dont le chant envoûte ou ensorcelle, les femmes sont plutôt des figures de Marie, qui aime les sons du viéleur et les concerts célestes. Privilégiant les bas-instruments et la musique de chambre, elles pratiquent la musique, la crée, l'inspire et la soutienne.

L'époque gothique empreinte de dévotion mariale, aura été favorable à ces femmes qui se virent ensuite privées de l'accès à la composition polyphonique et donc d'existence dans l'histoire de la musique jusqu'à la Renaissance qui remettra à l'honneur « la belle musicienne virtuose ».