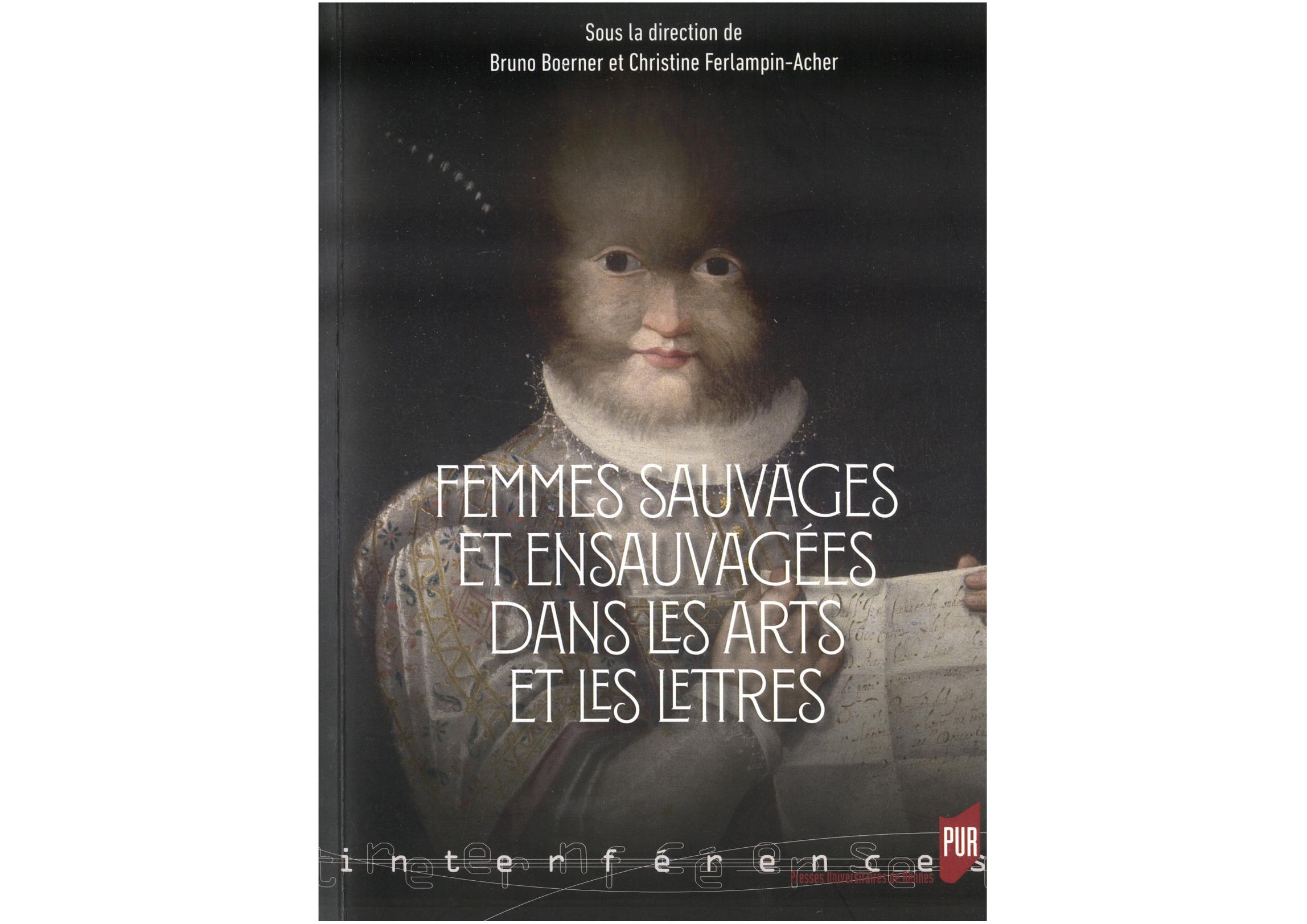


Sous la direction de
Bruno Boerner et Christine Ferlampin-Acher



FEMMES SAUVAGES
ET ENSAUVAGÉES
DANS LES ARTS
ET LES LETTRES

interférences

PUR

Presses Universitaires de Rennes

Sous la direction de
Bruno BOERNER et Christine FERLAMPIN-ACHER

**Femmes sauvages
et ensauvagées
dans les arts et les lettres
(Moyen Âge-XXI^e siècle)**

Collection « Interférences »
PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES – 2021

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES
SAIC Édition - Université Rennes 2
2 av. Gaston-Berger - Bâtiment Germaine-Tillion
35043 Rennes Cedex
www.pur-editions.fr

Mise en page : Benoit Gromellon pour le compte des PUR

Dépôt légal : 1^{er} semestre 2021
ISBN : 978-2-7535-7995-8
ISSN : 0154-5604

BESTAS ET VERDUMES : LES SEIZE COUPLES DE SAUVAGES DE LA ROTONDE DU COUVENT DU CHRIST DE TOMAR AU PORTUGAL

Maria José GOULÃO

Le tournant des xv^e et xvi^e siècles voit se multiplier les représentations non de sauvages isolés ou du même sexe, mais de couples d'hommes et de femmes sauvages. Les seize couples de sauvages qui intègrent l'ornementation de la rotonde¹ du couvent du Christ à Tomar, et qui font partie de l'entreprise de réformation de cet espace religieux ordonnée par le roi Manuel I^{er}, qui a eu lieu vers 1510-1518, sont un exemple rare au Portugal de l'adoption de cette double figuration, masculine et féminine, du corps de l'Autre ; ils ont déjà fait l'objet d'études et de réflexions de la part de plusieurs auteurs qui se sont occupés de ce bâtiment². On cherchera ici à revenir sur ce motif sculpté, de façon à éclaircir les

1. Communément appelée *charola* au Portugal.

2. Sílvia Leite, aussi bien que Paulo Pereira, dont on partage globalement les opinions, ont contribué à clarifier de façon décisive d'importants aspects iconologiques de ces figurations. À leurs réflexions s'ajoute la très complète étude sur les marges de Joana Antunes, incontournable à plusieurs titres. Voir ANTUNES Joana Filipa Fonseca, *O limite da margem na arte em Portugal (sécs. XIV-XVI)* [thèse de doctorat], Coimbra, Universidade de Coimbra, 2016, p. 365 suiv., 669 suiv. ; LEITE Sílvia, *A arte do manuelino como percurso simbólico*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2005 ; PEREIRA Paulo, *A obra silvestre e a esfera do rei. Iconologia da arquitectura manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1990 ; PEREIRA Paulo, « A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo », in Paulo PEREIRA (dir.), *História da arte portuguesa*, vol. II, Lisbonne, Círculo de Leitores, 1995, p. 115-155 ; PEREIRA Paulo, « A Charola do Convento de Cristo em Tomar. Iconologia da arquitectura (séculos XII-XVI) », in *O brilho do Norte. Escultura e escultores do Norte da Europa em Portugal. Época manuelina* (catalogue de l'exposition), Lisbonne, CNCDP, 1997, p. 151-161 ; PEREIRA Paulo, *De aurea acetate. O coro do convento de Cristo em Tomar e a simbólica manuelina*, Lisbonne, IPPAR, 2003.

raisons du choix apparemment insolite de ce thème pour l'un des espaces sacrés les plus emblématiques du Portugal au XVI^e siècle.

Le couvent du Christ est classé Patrimoine mondial par l'Unesco et a connu des travaux de restauration récents, qui ont eu lieu entre 1987 et 2014. Il a été fondé en 1160 par le grand-maître de l'ordre des chevaliers du Temple, et devint plus tard, en 1366, le siège de l'ordre du Christ, héritier des Templiers³. La rotonde, achevée en 1190, est composée d'un prisme octogonal, ou tambour, enveloppé par un déambulatoire qui se dédouble en seize faces sur la paroi extérieure. C'était l'oratoire des Templiers, à l'intérieur de la forteresse, et ce lieu constituait ainsi le véritable centre du couvent. Cette église des chevaliers correspondait à la typologie en rotonde d'influence byzantine, importée d'Orient par les membres de l'ordre du Temple, pour lesquels le référent mythique de cette réforme gothique des XII^e et XIII^e siècles était, évidemment, l'image de la basilique du Saint-Sépulcre de Jérusalem. L'église, qui avait initialement une entrée tournée vers l'est, fut réorientée plus tard, pour des raisons symboliques : l'entrée fut établie au sud, dans la nef qui l'a amplifiée en dehors de l'enceinte de la forteresse médiévale. Le siège conventuel devait exprimer la richesse de l'ordre du Christ, alors la corporation la plus riche d'Europe, qui menait de front les activités de conquête et d'expansion maritime des Portugais, initiées par Henri le Navigateur, lui-même devenu grand-maître des chevaliers du Christ entre 1420 et 1460.

Au début XVI^e siècle, sous le patronage du roi Manuel I^{er}, lui aussi grand-maître, les chevaliers du Christ entamèrent l'évolution d'un ordre régulier vers un ordre séculier, et on assista à une grande réforme des bâtiments de Tomar : l'ancienne rotonde, à laquelle on ajouta la petite nef dont on a déjà parlé, devint le chevet de la nouvelle église conventuelle, qui se vit ainsi dotée d'un déambulatoire avec un sanctuaire central très imposant. Cette rotonde, ou *charola*, a servi aux fonctions liturgiques de la branche des frères contemplatifs, introduite au XV^e siècle au sein de la milice du Christ. La réforme a consisté aussi à recouvrir toutes les surfaces libres à l'intérieur de la *charola*, qui avaient été laissées sans ornementation auparavant : de façon à « illuminer l'espace », on opta pour des applications de stucs – une technique plus flexible et facile que la sculpture en pierre –, et pour d'autres arts décoratifs très divers, qui, associés, permirent de créer un programme très cohérent⁴.

3. L'ordre du Christ fut à son origine un ordre militaire religieux, qui reçut en dévolution les biens de l'ordre du Temple au Portugal, après sa disparition en 1312. Il fut fondé en 1319, par la bulle *Ad ea ex quibus* de Jean XXII, en date du 14 mars 1319, permettant la création de la *Christi Militia*, sous le patronage de saint Benoît.

4. LEITE Sílvia, *A arte do manuelino como percurso simbólico*, op. cit., p. 207.

Les sauvages font ici partie d'un ensemble iconographique dont on ne soulignera jamais assez la complexité ; il faut donc les interpréter par rapport à d'autres facteurs déterminants : le projet architectural qu'ils intègrent, le fait qu'il s'agit d'un espace voué à la vie en communauté mais aussi lié à l'exaltation messianique de la destinée du roi Manuel I^{er}, la culture visuelle du public auquel ils s'adressaient, les aspects doctrinaux – étant donné qu'ils se trouvent dans un espace sacralisé –, sans oublier qu'il faut prendre en considération ses concepteurs et auteurs matériels. Contrairement à l'époque contemporaine, au Moyen Âge il n'y a pas d'images qui soient une représentation pure. L'image médiévale est ancrée dans l'invisible : le sens prime sur la forme. L'efficacité des images se mesure donc par leur capacité à évoquer, remémorer, apprendre, émouvoir, toucher, inciter à la vénération⁵. Par ailleurs, le thème du sauvage a eu, comme nous le savons, différentes connotations, voire même des connotations opposées, qui ne se sont pas toujours limitées au discours pédagogique, édifiant et exemplaire, qui voit dans ce personnage une figure « en négatif », opposée au monde civilisé⁶.

La figuration de l'homme sauvage était d'habitude liée à l'animalité, la perturbation psychique, la laideur, les états colériques. Jusqu'au milieu du XIV^e siècle, l'excès de pilosité fut un signe du désordre, du bouleversement de la norme, identifiant souvent des êtres démoniaques ou possédés par le diable. Peu à peu, la tendance inverse commence à s'affirmer, sous l'influence de la vie monastique, de l'érémisme et, plus tard, du thème de la *fuga mundi*. Dans la seconde moitié du XIV^e siècle, l'homme sauvage, que l'héraldique s'était déjà approprié, de par sa force et sa vitalité légendaires, va se multiplier dans l'art gothique : on constate une diversification des usages de cette image, aussi bien qu'un enrichissement de sa signification. Sa relation privilégiée avec le monde sauvage, son habitat naturel, lui permet de devenir une figure franchement positive. Dans une Europe submergée par les épidémies, il devient le symbole de la sensualité et d'un certain art de vivre « en marge » maintenant désiré et valorisé par certains, déçus de la civilisation. D'où la présence de couples, rares dans les siècles précédents. La créature sauvage est, dans l'art comme dans les spectacles de cour, le représentant des forces vives de la nature, mises au service de la noblesse, qui s'occupe à les subjuguier ; exalté pour sa vie vertueuse et paisible, en marge

5. POUVREAU Florent, *Du poil et de la bête : iconographie du corps sauvage en Occident à la fin du Moyen Âge (XIII^e-XVI^e siècle)*, Paris, Éditions du CTHS, 2014, p. 274 ; BASCHET Jérôme, « Introduction : l'image-objet », in Jérôme BASCHET et Jean-Claude SCHMITT (dir.), *L'image. Fonctions et usage des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'or, 1996, p. 17.

6. POUVREAU Florent, *Du poil et de la bête*, op. cit., p. 120-121.

de la civilisation, il conserve toutefois son altérité radicale, devenant l'objet de sentiments antithétiques⁷.

Le motif des couples sauvages de Tomar fait partie d'un programme visuel complexe, bien organisé et systématisé, et sa distribution dans l'espace du bâtiment, à un endroit précis qui n'est pas aléatoire, est destinée à lui apporter du sens; celui-ci pouvait même différer selon la culture visuelle de chaque spectateur, comme l'a observé Paulo Pereira à propos des programmes iconographiques de cette époque⁸. Il faut d'abord remarquer dans le cas de Tomar la centralité de ce qui est d'habitude, comme on le sait bien, un motif périphérique et marginal, une « image en marge », plus proche des interstices et des intervalles que du centre. En effet, on trouve ici les couples de sauvages sur une zone élevée, à la retombée des arcs brisés de l'octogone central, insérés au centre de la rotonde, qui occupe à son tour une position centrale dans l'ensemble bâti du couvent. Cet emplacement dans un endroit précis leur confère du sens, de la substance, éclaire leur potentiel symbolique, leur apporte une « possibilité de reconnaissance et de narrativité », pour utiliser à nouveau les mots de Paulo Pereira⁹.

Un autre aspect non négligeable est la relation de ce motif ornemental avec l'ensemble de la décoration et de l'architecture du couvent de Tomar liées à la grande réforme du règne de Manuel I^{er}. Comme nous l'avons déjà affirmé, la figuration de l'homme sauvage était généralement associée à l'idée de nature, par opposition à une vie civilisée. Dans l'imaginaire des hommes du Moyen Âge tardif, les grandes et denses forêts, les zones montagneuses, dépeuplées et d'accès difficile, étaient l'habitat naturel de ces créatures. Or c'est au milieu d'une architecture d'inspiration végétale que nous trouvons nos couples de sauvages, une nature qui est aussi un *locus* marginal, un peu sauvage, l'arène où se confrontent les forces du bien et du mal¹⁰. D'autre part, l'homme sauvage apparaît souvent intégré dans des

7. POUVREAU Florent, *Du poil et de la bête*, op. cit., p. 267-268. Voir aussi GOULÃO Maria José, « Do mito do Homem Selvagem à descoberta do Homem Novo. A representação do negro e do índio na escultura manuelina », in Pedro DIAS (dir.), *Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte. Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*, Coimbra, Instituto de História da Arte-Universidade de Coimbra, 1988, p. 329-330 et 340-342; GOULÃO Maria José, « Corpos estranhos. Diferenças étnicas e construções raciais na cultura visual do Renascimento », *digitAR – Revista digital de arqueologia, arquitectura e artes*, n° 2 : « O corpo através da Imagem », 2015/4, p. 65-86 [En ligne] [<http://impactum-journals.uc.pt/index.php/digitar>] (consulté le 19 janvier 2017).

8. PEREIRA Paulo, « A Charola do Convento de Cristo em Tomar. Iconologia da arquitectura » art. cité, p. 156.

9. *Ibid.*

10. Voir ANTUNES Joana Filipa Fonseca, *O limite da margem na arte em Portugal*, op. cit., p. 423.

cortèges, des fêtes courtoises, des momeries et des mascarades, moments spécialement liés à une autre question qu'il importe de bien considérer ici, l'architecture éphémère. En Espagne, on peut voir ce rapport par exemple dans la célèbre façade du collège de Saint-Grégoire à Valladolid (vers 1492), où les hommes sauvages monumentaux sont intégrés dans un espace qui imite une construction éphémère réalisée avec des branches de verdure et qui simule de la vannerie, nettement inspirée des arcs de triomphe érigés avec des troncs et des branches entrelacées, présents dans les festivités de plein air. Cette influence de l'art éphémère contemporain va de pair avec les danses et cortèges sauvages qui défilaient souvent dans les villes espagnoles, et qui ont certainement inspiré les hommes sauvages de cette façade.

La femme sauvage peut être un double de l'homme sauvage, en contexte féminin. Dans la chapelle du Connétable de la cathédrale de Burgos (vers 1490), les deux figures féminines de tenants sauvages qui soutiennent l'écusson d'une femme, Doña Mencía de Mendoza, portent elles aussi des couronnes de branches végétales entrelacées, l'une d'elles avec des boutons de fleurs, simulant des pièces d'orfèvrerie, pareilles aux motifs qu'on voit souvent au Portugal dans l'ornementation de l'architecture manuéline¹¹. Ces branches rappellent, par ailleurs, les verdures utilisées à Tomar dans la peinture murale du tambour de la *charola*, où des nervures de pierre, des troncs d'arbres et des racines se fondent, formant des entrelacs de motifs végétaux, dans les deux pans de voûte qui présentent un fond peint en vert de montagne. Ce sont en revanche des hommes sauvages qui sont figurés dans la chapelle funéraire des Vélez, au chevet de la cathédrale de Murcia (1490-1507), elle aussi surchargée d'une ornementation diverse : on peut y voir les grands boucliers, présentant les armes familiales et portés par des hommes sauvages; dans le fenestrage qui encadre dans la partie supérieure son portail, on aperçoit des branches et des troncs d'arbres transformés en éléments architecturaux, qui ne sont pas sans rappeler l'*Astwerk* de l'Europe centrale. Les meilleurs exemples sculptés du thème de l'homme sauvage associé à la nature adamique, dans un cadre faisant allusion au Paradis terrestre, surgissent donc en Espagne à l'initiative de la haute noblesse de la transition entre le XIV^e et le XVI^e siècle, dans des constructions funéraires ou religieuses où ce sujet acquiert des propor-

11. Tout au long du texte on emploiera l'adjectif « manuélin »/« manuéline » appliqué à l'époque, aux arts et à l'architecture du règne de Manuel I^{er} au Portugal (1495-1521). Le terme « Manuélin », qui fut adopté au XIX^e siècle par l'historiographie portugaise afin de désigner cet esprit créatif très particulier qui s'est développé à la fin du XV^e siècle, a fait l'objet de nombreuses analyses et discussions; bien que non exempté de controverse, le « Manuélin » (art manuélin, style manuélin, etc.) nous semble déjà suffisamment familier et reconnu internationalement pour qu'on ait besoin de préciser davantage.

tions monumentales : la chapelle du Connétable de la cathédrale de Burgos, la chapelle des Vélez, de la cathédrale de Murcia, ou le Collège de Saint-Grégoire à Valladolid¹². Il faut remarquer que ces œuvres sont liées entre elles, soit par les maîtres tailleurs de pierre et les architectes qui les ont conçues, planifiées et exécutées (l'hispano-flamand Egas Cueman, ou Egas de Bruxelles, l'espagnol d'origine bretonne Juan Guas ou l'hispano-allemand Simon de Cologne), soit à travers les liens qui existaient parmi leurs mécènes et commanditaires, qui entretenaient à leur tour des relations étroites avec la famille royale portugaise, à cette même époque de la réforme manuélino de Tomar. Hommes et femmes sauvages ont en partage, dans ces contextes, une forte relation à la nature.

Nous savons que le nouveau programme iconographique de la rotonde, étroitement lié à la rénovation architecturale des espaces du couvent, a été conçu au plus haut niveau, sur initiative royale, et que pour sa mise en œuvre on a fait appel, parmi d'autres artistes issus de différents milieux, à divers maîtres plâtriers, ou *yeseiros*, probablement d'origine sévillane et liés à l'hispano-mudéjar et au courant *plateresco*, qui ont exécuté les œuvres en plâtre de la rotonde comprenant les couples sauvages. On perçoit également la composante *mudéjare* dans les peintures murales décoratives d'allure géométrique des colonnes de la rotonde, qui reproduisent des motifs issus de carreaux céramiques hispano-arabes, et dans le travail des *guadamecis*¹³. On remarque aussi la présence d'artistes de formation hispano-flamande et nordique, comme les maîtres sculpteurs António et Gabriel Flamengo, ou les auteurs des stalles et des sculptures en bois de la *charola*, Olivier de Gand et Fernão Muñoz (qui avaient travaillé auparavant à Tolède), tous documentés à Tomar à cette époque¹⁴. La figuration de l'homme sauvage au Portugal correspond de façon générale à une mode importée, étroitement liée à l'univers esthétique et symbolique transpyrénéen, flamand et allemand, et à l'Espagne, où le sujet, loin des racines populaires et folkloriques, est le fruit de l'assimilation et de l'émulation d'une tendance enracinée dans la littérature, les arts visuels et la vie

12. CUSAC SÁNCHEZ Gabriel et MUÑOZ DOMÍNGUEZ José, *Los hombres de musgo y su parentela salvaje. El mito silenciado*, Salamanca, Instituto de las Identidades, Diputación de Salamanca, y Centro de Estudios Bejeranos, 2011, p. 51-52 et 56.

13. *Guadamecis* : revêtement mural fait de plaques de cuir gravé et polychromé.

14. PEREIRA Paulo, *A obra silvestre e a esfera do rei. Iconologia da arquitectura manuelina na Grande Estremadura*, op. cit., p. 134; PEREIRA Paulo, *De aurea aetate. O coro do convento de Cristo em Tomar e a simbólica manuelina*, op. cit., p. 30 et 45. Voir aussi : DIAS Pedro, « A viagem de D. Manuel a Espanha e o surto mudéjar na arquitectura portuguesa », in *Relaciones artísticas entre Portugal e España*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1986, p. 111-128; LEITE Sílvia, *A arte do manuelino como percurso simbólico*, op. cit., spécialement les p. 97-99 et 209-210.

de cour, à laquelle les classes supérieures étaient particulièrement réceptives. À son tour, le développement du thème de l'homme sauvage en Espagne, à partir de la quatrième décennie du xv^e siècle, accompagne la présence dans ce pays de maîtres tailleurs de pierre, de sculpteurs sur bois, de peintres, d'enlumineurs, d'orfèvres et de maîtres verriers en provenance des Pays-Bas, d'Allemagne et de France, dont la contribution s'ajoute au *mudéjar* local, donnant lieu à l'étape hybride du gothique hispano-flamand qui s'étend jusqu'au *plateresco*¹⁵. Nous pensons qu'il est d'une importance capitale d'approfondir la piste de la matrice castillane de cette décoration, à travers l'influence du sud *mudéjar*, mais aussi en explorant la piste des artistes d'origine nordique tels que Gil de Siloé ou la famille de Simon de Cologne, qui ont collaboré entre eux en Espagne et qui connaissaient très bien la tradition de l'*Astwerk*, ces architectures végétales reproduisant des branches taillées, typiques du gothique tardif en Europe centrale¹⁶. Cette tendance gothique à la *mode des Espagnes* trouve écho dans les architectures virtuelles de la voûte du déambulatoire de Tomar, où la nature est la base de la construction. Ces architectures virtuelles s'insèrent à leur tour dans le Manuelin en général, qui est l'option esthétique qui domine la grande réforme du début du xvi^e siècle à Tomar, conduisant au paradoxe d'une architecture « en solidarité avec la nature¹⁷ ».

Des géants, des femmes et des hommes sauvages ont souvent été utilisés dans l'art éphémère du xvi^e siècle en Espagne comme solution architecturale et décorative, flanquant les portes, en remplacement des colonnes. Comme on l'a déjà noté, c'est ce modèle que l'on trouve transposé de façon permanente sur la façade de Saint-Grégoire à Valladolid. À Bruges, comme à Valencia, on voit apparaître des sauvages ou des couples de sauvages en tant que porteurs ou gardiens d'arcs de triomphe de verdure, et l'on sait qu'il y avait dans cette ville espagnole un jardin Renaissance avec des buissons de buis taillés en forme d'hommes sauvages. On rencontrait le même cas de figure à la cour de Milan, comme on peut le voir dans les six figurations de sauvages en captivité dans une tapisserie avec carton du Bramantino (vers 1503-1509), provenant du Castello Sforzesco, qui représente le

15. CUSAC SÁNCHEZ Gabriel et MUÑOZ DOMÍNGUEZ José, *Los hombres de musgo y su parentela salvaje*, op. cit., p. 54 et 57.

16. L'identification des influences iconographiques et de la généalogie de cette figuration des couples de sauvages de Tomar, ici à peine effleurée, est à mettre en rapport avec leurs commanditaires et exécuteurs matériels, en prenant soin de déterminer leurs influences esthétiques, la culture artistique et les courants du goût qui les entouraient. Ces aspects méritent une réflexion approfondie, déjà entamée, et qui fera l'objet d'une publication future.

17. LEITE Sílvia, *A arte do manuelino como percurso simbólico*, op. cit., p. 235.

mois d'avril¹⁸. Dans cette composition, tandis que les hommes sauvages semblent intégrer un ensemble d'architecture éphémère, l'un d'eux, sur la gauche, se transforme littéralement en végétation, et l'on aperçoit ses bras s'étendre et acquérir la forme de la cime d'un arbre.

Revenons à la *charola* de Tomar, où les couples de sauvages trouvent leur place dans la rotonde parmi d'autres êtres fantastiques et *naturalia*, qui ensemble nous renvoient vers un âge d'or sur la terre : des colombes, des oiseaux de proie, des singes, des créatures hybrides et des bustes humains – certains portant des turbans mauresques, des chapeaux coniques de juifs (ou de ceux qui, simplement, n'ont pas encore eu la chance de connaître la parole de Dieu), ou des casques ailés à la façon romaine –, s'affrontant parfois dans des psychomachies peintes au milieu d'un mélange exquis d'éléments architecturaux et de troncs, dont les branches percent les moulures. Les travaux en stuc (technique utilisée aussi pour les couples sauvages) ont un rôle décisif dans le renouveau artistique ordonné par le roi Manuel I^{er} dans la rotonde : des applications florales, sous la forme de crochets de feuillage tardo-gothiques, qui camouflent les chapiteaux plus anciens, des guirlandes de grenades (un symbole du Paradis), des enroulements végétaux, des centaures, des *putti* hybrides avec des jupons de feuillage, tenant des trompettes ou jouant de la flûte¹⁹, aident à composer un art rustique ou buissonnier, une vraie métaphore de la nature²⁰. Les sauvages trouvent ainsi leur place dans un microcosme symboliquement représenté par cet « ordre rustique », où ces « rustres » évoluent parmi les compositions hybrides caractéristiques du Manuelin, faites de l'enchevêtrement du naturel et de l'artificiel, de formes végétales et d'architectures virtuelles²¹.

Les hommes et les femmes sauvages de la rotonde de Tomar se répètent seize fois dans une composition sculpturale représentant un couple figuré dos à dos, les bras entrelacés, formant un « X ». Les jambes fléchies et la position tendue

18. Elle fait partie des tapisseries Trivulzio, commandées par le *condottiero* Gian Giacomo Trivulzio et préservées aujourd'hui dans les Civici Musei d'Arte e Pinacoteca du Castello Sforzesco à Milan. Voir CUSAC SÁNCHEZ Gabriel et MUÑOZ DOMÍNGUEZ José, *Los hombres de musgo y su parentela salvaje*, op. cit., p. 109.

19. AFONSO Luís Urbano, « De rotunda a charola: a etapa manuelina », in Aa. Vv., *A Charola do Convento de Cristo. História e restauro*, Lisbonne, DGPC, 2014, p. 111-112, 124 et 126-128.

20. Voir PEREIRA Paulo, « A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo », art. cité, p. 147-148; PEREIRA Paulo, « A Charola do Convento de Cristo em Tomar. Iconologia da arquitetura », art. cité, p. 151-161; LEITE Sílvia, *A arte do manuelino como percurso simbólico*, op. cit., p. 235-236.

21. PEREIRA Paulo, De aurea aetate. *O coro do convento de Cristo em Tomar e a simbólica manuelina*, op. cit., p. 34.

et en plein effort révèlent une agitation opposée à la figuration calme et réfléchie qui est la norme dans un espace sacré : on est face à des figures du désordre. La distribution des couples dans un cercle fait aussi penser à une forme de danse profane, en ronde, ce qui leur donnerait une connotation probablement négative. Ces figures semblent suggérer aussi une certaine impression d'emprisonnement, comme si elles étaient éternellement condamnées à être dans cette position, dos à dos, liées mais sans réellement se voir. Toute leur gestuelle évoque le chaos et le péché, à l'envers du langage corporel du Christ et de la Vierge. En effet, les cheveux en désordre, l'exaspération et les gestes exagérés, le déséquilibre, l'agitation corporelle, sont des façons de mettre l'accent sur la colère, la rage, la douleur, le péché de la luxure, et toute une gamme de sentiments négatifs, opposés à la vertu des figures stables et en parfait équilibre, dont les gestes sont calmes et composés, sans excès²².

Cette configuration a un sens particulier dans l'espace sacré du déambuloire du couvent, qui est aussi l'oratoire des frères, un espace de purification et de rejet du péché de la chair (par opposition à la paillardise féconde et érotisée des couples de sauvages), où les seuls liens valides sont la paternité spirituelle qui unit les religieux à Dieu, et le sens de la fraternité qui doit exister entre les membres de l'ordre²³. Il faut signaler que cette agitation de la danse, qui connote le désordre et l'hystérie, est répercutée dans le bâtiment qui encapsule ce motif des couples sauvages : l'architecture manuéline a sans aucun doute un air festif et euphorique, comme l'a d'ailleurs déjà bien signalé Paulo Pereira²⁴. À cet effet festif et commémoratif contribuent certainement les nombreuses références aux instruments à vent et à percussion qui peuvent être observées dans l'église du couvent de Tomar : suivant de près l'énumération qu'en donne Paulo Pereira, nous trouvons ici les théories de sifflets dans les grandes fenêtres du chœur, le collier à grelots de la fenêtre, les grelots du dragon, les coussins avec des hochets des modillons de l'intérieur de la sacristie, les trois olifants, ou cornes, sur la butée du côté nord, les cloches représentées sur les frises de « cartouches » qui courent en haut à l'extérieur

22. Voir, entre autres, ANTUNES Joana Filipa Fonseca, « Corpos marginados na arte medieval », *digitAR – Revista digital de arqueologia, arquitectura e artes*, n° 2 : « O corpo através da Imagem », 2015/4, p. 94. [En ligne] [<http://impactum-journals.uc.pt/index.php/digitar>] (consulté le 19 janvier 2017).

23. À l'exemple de la famille sauvage de la stalle de l'église prieurale Saint-Martin d'Ambierle, étudiée par Florent Pouvreau (voir POUVREAU Florent, *Du poil et de la bête*, op. cit., p. 35-36).

24. PEREIRA Paulo, « Gil Vicente e a contaminação das artes. O teatro na arquitetura – o caso do Manuelino », in Aa. Vv., *Temas vicentinos. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente*, Lisbonne, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, 1992, p. 120.

du temple, ou les nombreux *putti* avec cornemuses et cornets²⁵. C'est comme si l'architecture manifestait des sons et du bruit, en une allusion aux célébrations de cour où fanfares, clairons, cornemuses et crieries contribuaient à créer une ambiance de fête. Rappelons-nous que les grelots, sonnettes et bracelets épais en or ou en argent sont souvent mentionnés dans diverses descriptions de festivités à la cour portugaise, qui incorporent des figurations d'hommes sauvages ou d'hommes verts, ainsi que dans des représentations de Noirs et d'Indiens²⁶ : ces figures étaient liées symboliquement à un contexte de bruit et d'agitation. On trouve aussi cette association dans la chapelle des Vélez de la cathédrale de Murcia, en Espagne, où les sauvages qui tiennent les écussons portent des ceintures de grelots.

De même, l'influence des intermèdes, des momeries et des arts du spectacle en général semble évidente dans ces figurations des couples sauvages de la rotonde de Tomar : ils ont le corps couvert de poils, mais les pieds, les mains et les articulations (genoux et coudes) et, il nous semble, les fesses des figures masculines, sont libres de cette pilosité. On constate la même chose avec presque toutes les figures déguisées en hommes et femmes sauvages qui participaient aux festivités liées au Carnaval de Nuremberg, un peu plus tardives. Toutefois, cette convention qui consiste à laisser libres de pilosité certaines zones du corps s'est répandue même dans des représentations de sauvages qui n'ont aucun rapport avec le déguisement, ce qui semble indiquer une connexion avec les circuits du nord et du centre de l'Europe, éventuellement par l'intermédiaire de l'espace hispano-flamand, où ce détail de l'iconographie du sauvage est devenu monnaie courante, surtout dans les figurations de la vie bucolique et féconde des familles sauvages, selon une vision tout à fait idyllique et positive²⁷.

25. PEREIRA Paulo, De aurea aetate. *O coro do convento de Cristo em Tomar e a simbólica manuelina*, op. cit., p. 84-85.

26. GOULÃO Maria José, « Do mito do Homem Selvagem à descoberta do Homem Novo. », art. cité, p. 329-330 et 340-342; GOULÃO Maria José, « O negro e a negritude na arte portuguesa do séc. XVI », in Pedro DIAS (dir.), *A Arte na Península Ibérica ao tempo do Tratado de Tordesilhas. Coimbra, 1994. Actas do Colóquio*, Lisbonne, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1998, p. 467; GOULÃO Maria José, « Corpos estranhos. Diferenças étnicas e construções raciais na cultura visual do Renascimento », art. cité, p. 77.

27. Selon Florent Pouvreau, l'absence de poils aux genoux et parfois aux coudes est un détail récurrent et pourtant minoritaire. Environ la moitié des images de femmes sauvages étudiées par cet auteur présentent aussi la poitrine glabre. En laissant à découvert ces parties de l'anatomie, les artistes du Moyen Âge tardif individualisent la pilosité des hommes et des femmes sauvages par rapport à celles des bêtes et des autres êtres monstrueux, ce qui permet de les distinguer de ces derniers (POUVREAU Florent, *Du poil et de la bête*, op. cit., p. 127). Voir BURRI Anna

Un autre détail assez remarquable en ce qui concerne la gestualité des couples de sauvages de la rotonde de Tomar est cette façon de se couvrir la zone de la poitrine avec le bras, commune à tous les éléments féminins. Les gestes de couvrir, voiler, cacher, sont liés à l'idée de péché, et semblent signifier la prise de conscience de son propre corps de la part de la figure féminine, et par conséquent, de ses attributs sexuels qui la mènent à se laisser emporter par ses instincts les plus bas. Si la pilosité de ces figures renforce leur nature bestiale, elle présente toutefois une certaine part d'ambiguïté, car elle leur permet aussi de cacher leur nudité, comme dans certaines figurations hirsutes de sainte Marie Madeleine, ou de sainte Marie l'Égyptienne, qui elles aussi se situent entre deux extrêmes, la figure d'Ève et celle de la Vierge²⁸.

D'autres signes peuvent rendre cette figuration plus complexe et ambiguë, et permettent d'élargir son champ sémantique : tous les couples de sauvages de la rotonde ont les poils du corps, les cheveux et la barbe intégralement dorés. La couleur dorée a évidemment une connotation positive de merveille, de rareté, de sainteté. On la trouve par ailleurs dans d'autres figures de sauvages, comme dans l'homme sauvage attaquant un sanglier, représenté dans le retable du maître-autel de la vieille cathédrale de Coimbra (Sé Velha), une œuvre sculptée en bois luso-flamande (vers 1502). La dorure des poils est associée aussi aux images des saints pénitents, comme sainte Marie Madeleine, soulignant le caractère de perfection spirituelle de cette pécheresse repentie. La célèbre sculpture de Donatello représentant *Sainte Marie Madeleine pénitente et recouverte de peaux* (vers 1453-1455, Museo dell'Opera del Duomo, Florence), dont la restauration, effectuée en 1972, a révélé des traces de pigments d'or dans les cheveux, en est un exemple. Dans la *Madeleine* également représentée comme une femme sauvage, sculptée par Tilman Riemenschneider (vers 1490-1492, Bayerisches Nationalmuseum, Munich), qui est restée sans polychromie, ou dans la *Sainte Marie Madeleine portée au ciel par les anges*, de Hans Multscher (vers 1425-1430, Bodemuseum, Berlin), la présence de la couche de poils (totalement dorée dans cette dernière image) devient une convention associée à l'idée de pénitence et d'isolement ; lorsqu'elle est couverte d'or, cette couche permet de donner aux figures une aura sacrée et transcendante. Les saints au poil doré deviennent des « corps glorieux », immortels, spirituels,

Rapp et STUCKY-SCHÜRER Monica, *Zahn und Wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mayence, Phillip von Zabern, 1990.

28. ANTUNES Joana, « The Late-Medieval Mary Magdalene: Sacredness, Otherness, and Wildness », in Peter V. LOEWEN et Robin WAUGH (dir.), *Mary Magdalene in Medieval Culture. Conflicted Roles*, New York/Londres, Routledge, 2014, p. 123 et 126.

libérés de leur dimension corporelle. Sont ainsi soulignés leur caractère exceptionnel et la dimension érotique de l'union mystique avec Dieu²⁹.

Dans l'une des enluminures représentant l'un des *Quatre États de la Société, l'État de Sauvage*, attribuée à Jean Bourdichon (vers 1500, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, bibliothèque, miniatures, 90-93), la femme sauvage, qui donne la tétée à un bébé sauvage dans un environnement idyllique, a une longue chevelure et un pelage dorés. Il est également fait mention d'hommes sauvages avec un pelage doré dans les festivités, les momeries et les mascarades, comme dans le Pas de la dame sauvage, organisé à Gand en 1470 par un chevalier, conseiller de Charles le Téméraire, au cours duquel défilèrent six sauvages des deux sexes, vêtus d'habits intégralement couverts de poils dorés³⁰.

La présence des couples de sauvages à la rotonde de Tomar permet également de cerner la relation ambiguë de l'Église avec la question de la pilosité, d'autant plus qu'ils figurent dans un espace où les conventions religieuses ont certainement eu un poids assez grand, puisqu'il faisait partie d'un couvent. En effet, le christianisme latin se distingue du christianisme oriental sur cette question. Alors qu'au sein de la tradition orientale la tête nue est un signe d'infamie, et que le crâne et le visage des moines étaient d'habitude couverts de poils, dans l'Occident médiéval on voit se répandre l'idée selon laquelle les cheveux représentaient les vices et les pensées superflues : les couper aiderait au renouvellement de l'esprit. Même les frères convers – les *barbari fratres*, comme on les appelait parfois – ne laissaient jamais trop pousser leur barbe. Ainsi, en Occident la souffrance est représentée par le fait de se laisser pousser les cheveux et la barbe, ou le geste de se les arracher violemment. Le port d'une barbe longue, interdit dans les communautés monastiques, était par ailleurs accepté comme un symbole de pénitence et de désolation, et faisait partie de l'apparence des pèlerins et des ermites. Cependant, suivant la tradition de l'Orient byzantin – qui voyait dans l'hirsutisme un signe de démence capable de menacer l'ordre établi –, soit les possédés par le diable soit les démons étaient souvent représentés avec des chevelures abondantes et désordonnées ; les

29. Voir ANTUNES Joana, « The Late-Medieval Mary Magdalene: Sacredness, Otherness, and Wildness », art. cité, p. 124 ; TINAGLI Paola, *Women in Italian Renaissance Art. Gender, Representation, Indentity*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1997, p. 174 ; André VAUCHEZ, « Préface », in Florent POUVREAU, *Du poil et de la bête*, op. cit., p. 11 ; POUVREAU Florent, « L'homme sauvage dans l'iconographie alpine à la fin du Moyen Âge. D'une figure du désordre à un usage apotropaïque des images », *Histoire des Alpes – Storia delle Alpi – Geschichte der Alpen*, 2010/15, p. 32, 38 et 207-266.

30. POUVREAU Florent, *Du poil et de la bête*, op. cit., p. 68.

cheveux hérissés ressemblaient aux cornes du diable et aux flammes de l'enfer³¹. Le rôle du clergé dans la conception de la plupart des images en contexte religieux n'est pas négligeable : dans de nombreux cas, l'homme sauvage servait à illustrer les préoccupations des chrétiens au sujet de la relation entre l'homme et l'animal dans la hiérarchie de la création, ou permettait des jugements moraux, affichant le sort de ceux qui, en péchant, se rapprochaient dangereusement de l'animalité³².

Dans le cas de la rotonde de Tomar, la convention du pelage doré et l'emplacement de ces figures de sauvages dans le temple (en haut, au centre) permettent en quelque sorte de réviser les prémisses négatives de leur lecture : ils ne sont pas tout à fait Adam et Ève, « les premiers protagonistes humains d'une longue lignée de corps marginalisés³³ » (que l'on trouve peints dans la *charola*, à la même époque³⁴), mais on peut dire qu'ils font partie du programme salvifique, en tant que figurations d'un homme pré-adamique et primitif (Adam et Ève sans le péché originel), lié à un Âge d'Or perdu. Exemptés de connaissance et cherchant le salut, ils se situent à mi-chemin entre les corps bestiaux et les corps angéliques³⁵. Ils se débarrassent ainsi d'une partie de leur excentricité habituelle, même quand, jouant pleinement avec leur ambivalence, ils s'opposent, dans leur agitation légèrement érotisée et hystérique, au calme et à la pondération des images sacrées qui dominaient cet espace de piété, et qui constituent, elles, sa raison d'être et sa vraie centralité.

La *charola* est le symbole du Paradis primordial, perdu, certes, mais de nouveau à la portée des hommes par le moyen du sacrifice du Christ³⁶, dont le corps idéal³⁷, sanctifié, vertueux, envisagé comme modèle absolu, faisait face, au

31. *Ibid.*, p. 52 et 57-59 ; SCHMITT Jean-Claude, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, p. 36.

32. POUVREAU Florent, *Du poil et de la bête*, op. cit., p. 271.

33. ANTUNES Joana, « Corpos marginados na arte medieval », art. cité, p. 93.

34. L'un des thèmes représentés dans les peintures murales de la rotonde est en effet celui d'Adam et Ève (dont les lourdes fourrures qui leur servent de robe sont – fait connu aujourd'hui, grâce à la récente restauration – un ajout plus tardif). Les peintures murales du tambour central font allusion aux instruments de la Passion du Christ, et les cycles picturaux restants sont liés aux Douleurs de la Vierge et à la Vie du Christ (voir PESTANA José Artur, « Pintura mural », in Aa. Vv., *A Charola do Convento de Cristo. História e restauro*, Lisbonne, DGPC, 2014, p. 315-325).

35. Voir CRAVEIRO Maria de Lurdes, « O Anjo Moderno », in Manuel de Sampaio GRAÇA (dir.), *Angelorum. Anjos em Portugal* (catalogue de l'exposition), Guimarães, Museu de Alberto Sampaio, 2012, p. 57-113.

36. LEITE Sílvia, *A arte do manuelino como percurso simbólico*, op. cit., p. 244.

37. Le maître-autel (situé au centre du tambour central de la rotonde) avait à cette époque, à la place d'un retable, une sculpture du Christ sur la croix, de grandes dimensions, aujourd'hui disparue.

centre, au corps marginalisé des couples sauvages et d'Adam et Ève. Dans cette projection céleste, les images marginales comme celles des couples de sauvages ne semblent pas destinées à transgresser l'ordre divin, ne fonctionnent pas de façon linéaire et simpliste comme contre-exemple ou anti-modèle, mais servent plutôt à amplifier, gloser, approfondir ou faire vibrer la signification des valeurs spirituelles dominantes, contribuant ainsi à leur validation³⁸. L'homme et la femme sauvages, dans leur décor naturel, renvoient au couple premier, Adam et Ève : ils participent de la même symbolique et c'est en couple qu'ils contribuent à la mise en images du Salut de l'humanité, hommes et femmes.

38. Voir ANTUNES Joana Filipa Fonseca, *O limite da margem na arte em Portugal, op. cit.*, p. 78-79 et 777; ANTUNES Joana, « Corpos marginados na arte medieval », art. cité, p. 93-94.