

Martine Clouzot

Le Jongleur

Mémoire de l'Image au Moyen Age

Figures, figurations et musicalité

dans les manuscrits enluminés (1200-1330)



En couleur et en mouvement, le jongleur joue de la musique parmi les oiseaux, les animaux et les rinceaux fleuris des livres enluminés du Moyen Age. Jamais loin du roi David, il accroche l'œil et éveille l'esprit par son caractère incongru et étonnant. Ce livre est consacré à ses figurations dans les psautiers, les ouvrages de philosophie naturelle et de métaphysique d'Aristote, destinés aux laïcs, dans les royaumes de France et d'Angleterre, entre 1200 et 1330. Il étudie la transformation de la figure du jongleur depuis l'Antiquité jusqu'à sa réinvention par les nouveaux intellectuels du XIII^e siècle, soucieux de se distinguer du jongleur: Dominicains, Franciscains et maîtres séculiers de l'Université, ainsi que les poètes et les ménestrels dans les cours et les villes. Savamment, auteurs et concepteurs d'images ont forgé une figure en mouvement de la *Physis*, du son et de l'ouïe, axée sur la théorie de la connaissance aristotélicienne, transformant ainsi le jongleur en image de mémoire et en mémoire de l'image, celle du Christ et de l'homme créé à l'image de Dieu.

Maître de conférences en histoire médiévale à l'Université de Bourgogne et membre de l'UMR 5594-ARTEHIS, **Martine Clouzot** a publié en 2008 sa thèse de doctorat intitulée *Images de musiciens. Figurations, typologies et pratiques sociales*. Co-commissaire de l'exposition *Moyen Age. Entre ordre et désordre* (2004), ses recherches actuelles portent sur les rapports entre la musique, les fous et la nature au Moyen Age.

Le Jongleur
Mémoire de l'Image
au Moyen Age

Martine Clouzot

Le Jongleur

Mémoire de l'Image au Moyen Age

Figures, figurations et musicalité
dans les manuscrits enluminés (1200-1330)



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Information bibliographique publiée par «Die Deutsche Nationalbibliothek»
«Die Deutsche Nationalbibliothek» répertorie cette publication dans la «Deutsche Nationalbibliografie»; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur Internet sous <<http://dnb.d-nb.de>>.

Publié avec le soutien du CNRS, Unité Mixte de Recherches 5594 –
ARTEHIS, Université de Bourgogne

Image de couverture: Le Psautier de Peterborough (c.1300), Bibliothèque royale de Belgique,
Cabinet des manuscrits, ms. 9961-62, folio 14r.

Réalisation de couverture: Thomas Jaberg, Peter Lang AG

ISBN 978-3-0343-0536-5

E-ISBN 978-3-0352-0051-5

© Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, Berne 2011

Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Berne

info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

Tous droits réservés.

Réimpression ou reproduction interdite par n'importe quel procédé, notamment par microfilm, xérographie, microfiche, microcarte, offset, etc.

Imprimé en Suisse

A Kreuzberg,
Mémoire du futur

Table des matières

<i>Introduction</i>	1
1) L'objet d'étude: le jongleur, figures, figurations et musicalité	3
2) Historiographie	6
3) Les documents: images et textes	10
4) Questionnements interdisciplinaires	12
<i>Chapitre I</i>	
<i>La figure du jongleur, une histoire culturelle</i>	15
A. Aux origines antiques de la figure du jongleur: l'histrion	16
1) L'histrion romain: <i>gestus, saltatio, luxuria</i> de l' <i>otium</i> et de la comédie	17
2) Le <i>mimus</i> de la comédie et de la pantomime impériales ...	22
3) La marque de l'infamie: l' <i>hister</i> étrusque, le masque et la scène	24
B. L'histrion des auteurs antiques chrétiens et des Pères	31
1) Les <i>spectacula</i> des histrions: l'idolâtrie et l'immoralité sacrifiées aux démons	31
2) Les <i>spectacula</i> et les histrions chez saint Augustin	36
3) Sens, émotions et charité chez les Pères	39
C. Le jongleur et les clercs: les milieux culturels de la figure du V ^e à la fin du XII ^e siècle	44
1) Le jongleur du V ^e au XII ^e siècle: une figure conciliaire et monastique	45
2) Au tournant du XII ^e et du XIII ^e siècle: le paradoxe du jongleur et du clerc aux écoles urbaines	52

D. Les nouvelles fabriques de la figure du jongleur entre 1200 et 1330: l'Université, les cours et les villes	71
1) Les cadres intellectuels de la figure du jongleur: les Universités de Paris et d'Oxford au XIII ^e	72
2) Prédicateurs Mendiants et maîtres séculiers: les nouveaux « inventeurs » de la figure du jongleur	86
3) Les nouvelles fabriques des images au XIII ^e et au début du XIV ^e siècle: les cours princières et royales (France, Angleterre, Flandre) et les villes:	107

Chapitre II

<i>Transformations médiévales du jongleur: les mots, les figurations et la Nature</i>	133
A. David et le jongleur: images, rhétorique et mnémonique	134
1) Le jongleur et le roi David: motif, dispositif et <i>medium</i>	135
2) La figure du jongleur: amorce et accroche du processus mnésique	142
3) La page ornée du psautier: un processus mnémonique médiéval?	145
B. Une mnémonique antique pour des images médiévales?	149
1) <i>Bildeinsatz</i> figurée et prologues poétiques au XIII ^e siècle	149
2) David comme <i>Bildeinsatz</i> dans trois psautiers de la période 1200-1250	153
3) Parcours de mémoire dans les psautiers de la période 1220-1330: la page enluminée du psaume comme <i>ductus</i>	161
C. <i>Physis</i> et philosophie aristotéliennes au XIII ^e siècle: le jongleur, figure et mouvement de la Nature	167
1) Le jongleur musicien: une figure de la philosophie naturelle aristotélienne	168
2) Le mouvement du jongleur: cause première et <i>Physis</i>	174
3) Corps musiciens et formes hybrides: la peinture de la sensation	180

D. Le <i>medium</i> de la connaissance: le jongleur et le son	184
1) Le sens de la connaissance: l'ouïe	185
2) Images, imagination et beauté <i>via</i> le jongleur	191
3) Autour de 1300, <i>signes</i> d'autonomisation des savoirs et des statuts: un bilan critique	204

Chapitre III

<i>Le jongleur et David: réminiscence christique et mémoire de l'âme dans le psautier orné</i>	219
--	-----

A. Le jongleur: signe, <i>pictura</i> et <i>inventio</i>	220
1) La figure peinte du jongleur: signe d'un <i>medium</i>	221
2) Des images «merveilleuses»	228
3) Des <i>voces animantium</i> à la géographie neuronale du cerveau	233
B. <i>Inventio</i> et connaissance de l'âme par les images	238
1) Le jongleur: une construction culturelle collective	239
2) L'image mentale du jongleur: <i>intentio</i> et <i>inventio</i>	246
3) Voir le jongleur en son cœur: connaître, reconnaître, se connaître?	252
C. Le jongleur et David, réminiscences et <i>media</i> du Christ: une interprétation herméneutique	263
1) Le jongleur et les instruments de musique: figurations allégoriques des modèles antiques et des psaumes?	263
2) Le jongleur et David: temporalités et <i>media</i> christiques	276
3) Le psautier orné, mémoire du passé et du futur	290

<i>Conclusion</i>	305
-----------------------------	-----

<i>Sources</i>	311
--------------------------	-----

<i>Bibliographie</i>	327
--------------------------------	-----

Abréviations

Abréviations bibliographiques

CCSL: *Corpus Christianorum, Series latina*

CSE: *Compilatio singularis exemplorum*

CSEL: *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*

CSM: *Corpus Scriptorum de Musica*

PL: Patrologie latine

PG: Patrologie grecque

Bibliothèques

BL: Londres, British Library

BM: Bibliothèque municipale

BnF: Paris, Bibliothèque nationale de France

BrB: Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique

PML: New York, Pierpont Morgan Library

Introduction

En couleur et en mouvement, les jongleurs jouent de la musique parmi les oiseaux, les animaux et les rinceaux fleuris dans les livres enlumnés du Moyen Age. Jamais loin du roi David, ils accrochent l'œil et éveillent l'esprit par leur caractère incongru et étonnant. C'est à leurs figurations dans les psautiers, les ouvrages de philosophie naturelle et de métaphysique d'Aristote, destinés aux laïcs, dans les royaumes de France et d'Angleterre, entre 1200 et 1330, que ce livre est consacré. Fondé sur la mémoire, ses techniques et ses usages mnémoniques, il étudie la transformation de la figure depuis l'Antiquité jusqu'à sa réinvention dans les milieux intellectuels au début du XIII^e siècle¹. Partant des arts de la mémoire des orateurs romains, il vise à montrer en quoi la figure du jongleur est une image de mémoire et une mémoire de l'image², inscrite dans le corps de l'homme, sans cesse réactivée par la réminiscence et l'imagination, en vue d'une herméneutique spirituelle³. Dès la *Genèse* (1, 26), l'homme est nommé et créé «à l'image de Dieu». Par son corps et son âme, il est à son tour un lieu par lequel transitent et se forment de nouvelles images, matérielles, mentales et spirituelles.

- 1 Jacques Le Goff, *Les Intellectuels au Moyen Age*, Paris, Le Seuil, 1985 (1964).
- 2 Helga Hajdu, *Das Mnemotechnische Schriftum des Mittelalters*, Budapest, Deutsches Institut, der Königl. Ung. Péter Pázmány Universität Budapest, 1936; Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975 (1966); Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 1996; Mary Carruthers, *Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Age*, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2002 (1998); Carlo Severi, *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*, Paris, Editions Rue d'Ulm/Presses de l'Ecole normale supérieure, 2007 (2004).
- 3 Gilbert Dahan, *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval. XII^e-XIV^e siècle*, Paris, Le Cerf, 1999.

Anthropologique⁴ et interdisciplinaire⁵, l'approche est à la croisée de l'histoire culturelle et des sciences sociales. Elle vise en effet à analyser comment l'homme perçoit, conçoit et fabrique les figurations du jongleur dans des contextes donnés. C'est pourquoi cette étude est menée en interdisciplinarité avec l'histoire de l'art, l'histoire de la musique, la philosophie, la littérature, ainsi que, dans une moindre mesure, la psychologie cognitive, la neurobiologie et les sciences du vivant. Insérées dans le champ de l'anthropologie, ces disciplines dialoguent avec des spécialités plus spécifiques, qu'il faudrait préciser, non par esprit de réduction, mais au contraire dans une volonté d'ouverture: l'anthropologie des images, cela va de soi, celle de la mémoire⁶, mais aussi l'anthropologie sensorielle intéressant aussi bien les sciences humaines (psychologie cognitive, musicologie, etc.) que les sciences du vivant (biologie, zoologie, etc.) et les sciences dures, en l'occurrence la physique acoustique.

Les difficultés soulevées par cette approche sont aussi nombreuses que fécondes. D'une part, elle implique de choisir les disciplines, d'en connaître les contenus autant que possible, afin de les mettre en relations avec l'objet d'étude. D'autre part, elle oblige à fixer les registres d'interprétation et les niveaux de discours du livre. C'est délibérément que ceux-ci vont du plus simple au plus complexe, depuis les cadres culturels du premier chapitre jusqu'aux interprétations mnémoniques et herméneutiques du dernier. Jamais ils ne portent sur le «symbolisme des images».

- 4 Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004 (2001), p. 18: «Le discours anthropologique n'est pas assujéti à une discipline spécifique, mais a pour projet d'appréhender l'image sur un mode interdisciplinaire et ouvert».
- 5 Johannes Fried, *Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memory*, München, Beck, 2004.
- 6 Les travaux de Carlo Severi montrent à quels points le champ de l'anthropologie de la mémoire dans les arts d'Océanie, Afrique, Polynésie, Mélanésie, Amérique, est ouvert, *op. cit.*, p. 26.

1) L'objet d'étude: le jongleur, figures, figurations et musicalité

Toute cette étude utilise et définit les deux termes «figure» et «figuration», car leurs sens, dans des registres différents, donnent les outils étymologiques utiles à de justes définitions de l'objet d'étude, le jongleur. Le terme «figure» est employé dans le sens littéral de forme extérieure d'un corps, ainsi que dans le sens rhétorique de forme de langage et de signe visible articulé au contenu⁷. En cela, il rejoint le mot «figuration», qui, à la surface de la page enluminée, s'applique particulièrement aux formes visuelles du jongleur, à ses contours peints, tout en étant porteur de sens et de significations. Dans ce livre, le terme «figure» aura un sens générique, englobant la figure rhétorique et mnémotique, l'ornement graphique, le signe visuel et *medium*; «figuration» désignera plus spécifiquement l'image peinte, la forme visible aux contenus signifiants, et donc également le signe visuel médial.

1. Les figurations, tout d'abord. A un premier niveau de lecture, les rapports visibles entre le jongleur, la musique et le roi David sont sustentées par les conceptions physiques et biologiques sur le son et l'ouïe dans le cadre plus général des théories antiques et médiévales de la connaissance, en particulier chez Aristote dans la *Métaphysique* et le traité *De l'âme*, et saint Augustin dans le *De Musica* et les *Confessions*. A un niveau historique et généalogique, ces relations tiennent à trois causes essentielles: l'association du jongleur avec l'instrument de musique et le mouvement corporel dans les images; son inscription dans le psautier médiéval, livre poétique et musical de la Bible; ses liens formels, bibliques et mémoriels avec David, harpiste et danseur, roi et préfigure du Christ.

En effet, David, fils de Jessé, avant d'être roi, et de combattre le géant Goliath avec sa fronde, est le jeune berger qui soulagea le roi Saül d'un mauvais esprit, de sa folie furieuse⁸. Puis, David est le roi qui ramena l'Arche d'Alliance de Dieu au son des instruments de «la

7 Voir le début du chapitre II.

8 I *Samuel* 16, 23: «Quand donc l'esprit mauvais fondait sur Saül, David prenait la harpe et la pinçait. Saül se calmait, il était soulagé et le mauvais esprit le quittait».

maison d'Israël» qui dansa avec joie⁹. Lui-même, simplement ceint d'un «éphod de lin», dansa, sauta, tourna sur lui-même devant l'Arche, sous le regard méprisant de Mical, la fille de Saül¹⁰. Par la danse, David rechercha l'humiliation volontaire devant Dieu¹¹. Enfin, David, harpiste, est l'auteur des psaumes, poèmes prophétiques. Roi de l'Ancien Testament, David préfigure, par les psaumes, le roi du Nouveau Testament, le Christ. Le chant et les nombreux instruments de musique mentionnés en font des modèles exégétiques de spiritualité, de louange divine et de conversion. Les psautiers enluminés de la période 1200-1330 sont ornés de jongleurs, danseurs et acrobates, précisément sur les feuillets du premier psaume, le *Beatus Vir*, particulièrement étudié dans ce livre, mais aussi du *Cantate Domino* et de l'*Exultate Deo*, là où les mentions instrumentales sont nombreuses. Les relations visibles entre les figurations de l'instrumentiste, du roi harpiste et les psaumes interrogent sur la nature de leur musique: de la science musicale au chant psalmique, en passant par la physique du son et de l'ouïe, de quel *medium* et de quel mouvement herméneutique participent-elles? Aussi est-ce le terme «musicalité» qui a été retenu en sous-titre du livre. Inventé au début du XX^e siècle, le terme étymologique signifie la qualité de ce qui est musical ou la ressemblance avec la musique; le caractère musical s'inscrit ainsi dans une dynamique de la sensorialité, du corps et du langage¹². Aussi ne s'agira-t-il pas de proposer une approche musicologique du jongleur. Mais, tout en tenant compte des recherches dans

- 9 2 *Samuel* 6, 5: «David et toute la maison d'Israël dansaient de toutes leurs forces devant le Seigneur et chantaient, accompagnés de harpes et de cithares, de tambourins, de sistres et de cymbales».
- 10 2 *Samuel* 6, 13-17: «Quand les porteurs de l'Arche du Seigneur eurent fait six pas, il sacrifia un taureau et un veau gras. David dansait de toutes ses forces devant le Seigneur; il était ceint d'un éphod de lin. David et tous les Israélites poussaient des cris de joie et sonnaient de la trompe, tout en faisant monter l'Arche du Seigneur. Quand elle pénétra dans la Cité de David, Mical fille de Saül, qui regardait par la fenêtre, aperçut le roi David sautant et tournant sur lui-même devant le Seigneur, et elle conçut pour lui du mépris».
- 11 2 *Samuel* 6, 21-23: «C'est devant le Seigneur que j' ai dansé ! répliqua David. Par la vie du Seigneur qui m' a choisi de préférence à ton père et à toute ta famille pour me faire le chef de son peuple Israël, je danserai encore devant le Seigneur. Et je m' abaisserai davantage encore, dussé-je m' avilir à tes yeux, tandis que je vais me faire apprécier par les servantes dont tu parles».
- 12 Voir les travaux du laboratoire de Psychologie et Musicologie Systématique de l' Université de Paris X-Nanterre : *Temps, geste et musicalité* (coll.), Paris, L' Harmattan, 2007.

cette discipline, on analysera la musicalité, au sens corporel, sensible et linguistique, des figures et figurations du jongleur.

2. Les mots, ensuite, car les interprétations ont découlé de leurs mises en relations avec les images. Le terme français et générique «jongleur» a été retenu pour analyser les figures de joueurs d'instruments dans les marges des psautiers. Les raisons sont étymologiques, rhétoriques et historiques. La transformation du vocable *histrion* en *joculator* est observée conjointement dans les écrits et dans les images. Une étude lexicographique poussée montrerait que, de façon très générale, comme Isidore de Séville¹³ les énumère au VII^e siècle, les *histriones* et *ioculatores* antiques côtoient les *mimi* et les *scurrae*, les prestidigitateurs, les acteurs, les lanceurs d'épées, etc.¹⁴. La racine étymologique du *joculator* établit une première relation entre les mots et les images : *jocus*, *i*, nom masculin, signifie la plaisanterie, les farces et les jeux avec les mots. De là, les verbes et adjectifs *jocari* – plaisanter –, *jocosus* – plaisant –, *joculari* – dire des plaisanteries – et *jocularis* – risible, plaisant –, *joculosus* – venant de jeu et *jocista* – qui joue avec les mots¹⁵, amplifient l'idée de jeu avec les mots. Proche de *iocus*, *ludus* concerne plutôt les jeux avec le corps et le délassément, notamment chez Thomas d'Aquin. Au pluriel, *joci* désigne les amusements et les jeux en général. Chez Quintilien, *jocus* définit le «contraire du sérieux», associé à ce qui est ridicule, grotesque, obscène¹⁶.

- 13 Isidore de Séville, *Etymologies*, Livre XVII, *De bello et ludis*, 43 : «*De Scena. Scena autem erat locus infra theatrum in modum domus instructa cum pulpito, qui pulpitus orchestra vocabatur; ubi cantabant comici, tragici, atque saltabant histriones et mimi. Dicta autem scena Graeca appellatione, eo quod in speciem domus erat instructa. Unde et apud Hebraeos tabernaculorum dedicatio a similitudine domiciliorum σκηνοπήγνα appellabantur*». Isidore regroupe ainsi trois grands types d'intervenants dans les jeux de scène : les acteurs (*comici* et les *tragici*) qui chantent, les acteurs (*saltatores*, les *histriones* et les *mimi*) qui dansent et imitent, et les musiciens (les *thymelici*) jouant des instruments.
- 14 Jack D.A Ogilvy, «*Mimi, Scurrae, Histriones* : Entertainers of the Early Middle Ages», *Speculum*, 1963, n° 38, p. 603-619.
- 15 Le sens de *jocus* évoluera lui aussi pour servir, au Moyen Age, à désigner le jeu hippique, la joute, tandis que *joculosus* évoluera pour se recentrer autour du sens de railleur (cf. Niermeyer et Du Cange).
- 16 Jean Leclercq, «*Ioculator et saltator*. Saint Bernard et l'image du jongleur dans les manuscrits», *Translatio Studii*, Manuscripts and Library Studies honoring O.L. Kapsner, O.S.B., ed. J.G. Plante, Collegeville, Minn. St John's University Press, 1973, p. 124-148, ici p. 125.

Une continuité de sens de la racine *jocus* entre les désignations du jongleur et sa figuration réinventée entre 1200 et 1330 guide cette étude. En effet, entre l'Antiquité romaine et le XIII^e siècle, un glissement s'observe entre les termes étymologiques et les figures peintes. D'un côté, l'emploi conjoint des mots *histrio* et *joculator* au début du XIII^e siècle, est marqué par l'abandon progressif d'*histrio* à partir de la deuxième moitié du siècle, en latin et en langues vernaculaires. D'un autre côté, les figurations du jongleur, plaisantes, animées et colorées, émergent dans les livres peints, comme si le *jocus* était recomposé et amplifié dans les images et par l'emploi renouvelé des termes, tels que *ioculator*, *jogleor*, *gengleur*, *joglar*, etc. dans les chansons de geste, les sermons, les traités.

L'activation de la mémoire et la réminiscence au moyen des mots, des paroles et des images étonnantes seraient la signification visible et principale des figurations du jongleur dans les livres. Car, parmi les typologies et les références, pourquoi les auteurs, clercs et opérateurs d'images, ont-ils choisi cette figure plutôt qu'une autre ? A partir de quelles traditions culturelles et de quels modèles de transmission ont-ils fabriqué et transformé une nouvelle figure du jongleur, en image mnémonique d'une *historia* christologique et herméneutique ?

2) Historiographie

Le jongleur, marginal de la société, n'est pas l'objet de ce livre. Depuis la fin du XIX^e siècle, nombre d'études littéraires ont été consacrées au personnage social, directement ou indirectement, notamment autour des questions de la lyrique, de l'écrit et de l'oral, de la performance musicale des récits en vers et en prose. Léon Gautier à partir des épopées françaises¹⁷, Edmond Faral avec les jongleurs en France¹⁸, ont contribué à l'édition d'un très grand nombre de textes lyriques, mais aussi à forger le mythe tenace du jongleur, simple baladin au service de l'auteur de la chanson, le poète, distinct du chanteur. La dimension gestuelle et

17 Léon Gautier, *Les épopées françaises. Etude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, Paris, V. Palmé, 1865-68, 3 vol.

18 Edmond Faral, *Les Jongleurs au Moyen Age*, Paris, Honoré Champion, 1910.

performative de ces récits écrits a ensuite été prise en compte dans les études sur la lyrique courtoise et sur «l'art des jongleurs» par Reto Bezzola¹⁹ et Jean Rychner²⁰. Elle a été théorisée par Paul Zumthor²¹, Michel Zink²², Eugène Vinaver²³, mais aussi par Dominique Boutet²⁴, François Suard²⁵, pour ne citer qu'eux. Parallèlement, les historiens allemands de la littérature ont développé les questions de l'écriture et de l'oralité des textes médiévaux. Joachim Bumke²⁶, M.G. Scholz²⁷, Horst Wenzel²⁸, Jan-Dirk Müller²⁹, ainsi que d'autres spécialistes comme

- 19 Reto Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, 5 vol., Champion, 1944-67.
- 20 Jean Rychner, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Lille, 1955.
- 21 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972; *Introduction à la poésie orale*, Paris, le Seuil, 1973; *Langue, texte, énigme*, Paris, Le Seuil, 1975; *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, PUF, 1984. *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Le Seuil, 1987.
- 22 Michel Zink, *Les voix de la conscience : parole du poète et parole de Dieu dans la littérature médiévale*, Caen, Paradigme, 1992; *Poésie et conversion au Moyen Age*, Paris, PUF, 2003.
- 23 Eugène Vinaver, *A la recherche de la poétique médiévale*, Paris, 1970.
- 24 Dominique Boutet, *La Chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Age*, Paris, PUF, 1993.
- 25 François Suard, *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Age*, Caen : Paradigme, 1994; avec Françoise Ferrand (dir.), *Quatre siècles de poésie : la lyrique médiévale au nord de la France, du XII^e au XV^e siècle*, Troesnes, Corps 9, 1993.
- 26 Joachim Bumke, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, 2 vols., Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986.
- 27 M.G. Scholz, *Hören und Lesen. Studien zur primären Rezeption der Literatur im 12. und 13. Jahrhundert*, Wiesbaden, Steiner, 1980.
- 28 Horst Wenzel und Heda Ragotzky, *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen, Niemeyers, 1990; Horst Wenzel, « Die Stimme und die Schrift : Autoritätskonstitution im Medienwechsel von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit », in *The Construction of Textual Authority in German Literature of the Medieval and Early Modern Periods*, ed. James Poag, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001, p. 49-74; Horst Wenzel and Kathryn Starkey (dir.), *Visual Culture and the German Middle Ages*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 135-158.
- 29 Gert Kaiser und Jan-Dirk Müller Jan-Dirk (dir.), *Höfische Literatur Hofgesellschaft höfische Lebensformen um 1200*. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld, 3. bis 5. November 1983, Düsseldorf, Droste, 1986, Jan-Dirk Müller (dir.), « *Aufführung* » und « *Schrift* » im Mittelalter und früher Neuzeit, Stuttgart, Metzler, 1996.

Stephen Jaeger³⁰ et Armando Petrucci³¹, qui ont placé les questions de l'écrit et de l'oral dans les perspectives de la réception des textes, aussi bien dans le milieu de la cour que du point de vue de la perception sensorielle et émotionnelle³². La musique a été plus particulièrement étudiée dans les études littéraires par Roger Dragonetti³³, puis plus récemment par Jean-Marie Fritz³⁴, dans ses dimensions orales et sonores. La question de la performance trouve sa place dans les travaux majeurs sur le théâtre, en particulier chez Jean Frappier³⁵, Jean Dufournet³⁶, Michel Rouse³⁷, Hervé Martin³⁸, sur le rire et sur les fabliaux chez Philippe Ménard³⁹, sur le jongleur et son art de la parole dans la lyrique

- 30 Stephen C. Jaeger, *The origins of Courtliness: civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals, 939-1210*, Philadelphie, 1985.
- 31 Armando Petrucci, *Jeux de lettres. Formes et usages de l'inscription en Italie, XI^e-XX^e siècle* (1986), Paris, Editions de l'EHESS, 1993; *Le scrittura ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Turin, Einaudi, 1995; *Writers and Readers in Medieval Italy. Studies in the History of Written Culture*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1995.
- 32 Harald Haferland et Michael Mecklenburg (dir.), *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und früher Neuzeit*, Munich, Fink, 1996. *Codierungen von Emotionen im Mittelalter*; International Conference co-sponsored by the University of Illinois, Urbana/Champaign and the Free University of Berlin, 6-8 september 2002, Stephen Jaeger und Ingrid Kasten, Berlin, De Gruyter, 2003.
- 33 *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges, De Tempel, 1960; «La poésie... ceste musique naturele». Essai d'exégèse d'un passage de l'Art de Dictier d'Eustache Deschamps», dans *Fin du Moyen Age et Renaissance*, Mélanges à Robert Guiette, de Nederlansche Boekhandel, Anvers, 1961, p. 49-64; *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise: Flamenca*, 1982; *La musique et les lettres. Etudes de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986.
- 34 Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Age. Le versant épistémologique*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- 35 Jean Frappier, *Le théâtre profane en France au Moyen-Age: XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1960.
- 36 Jean Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le jeu dramatique de la Feuillée*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1974.
- 37 Michel Rouse, *La scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Age*, Orléans, Paradigme, 2004.
- 38 Hervé Martin, «Jeux, fêtes et spectacles», *Mentalités médiévales, XI^e-XV^e siècle*, Paris, PUF, 1996, p. 282-86.
- 39 Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen âge, 1150-1250*, Genève, Droz, 1969; *Les Fabliaux: contes à rire du Moyen âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.

d'oc chez Silvère Menegaldo⁴⁰. Plusieurs études littéraires majeures ont été menées sur les statuts de ces musiciens dans les villes et les cours aux XIII^e et XIV^e siècles, principalement par Ursula Peters⁴¹, Hannes Kästner⁴², Walter Salmen⁴³ et Maria Dobozy⁴⁴ dans les cours de l'empire germanique ; V.J. Scattergood⁴⁵, J.W. Sherborne⁴⁶ pour l'Angleterre ; Ardis Butterfield pour le nord de la France⁴⁷ ; enfin, Daniel Poirion⁴⁸, et plus récemment Jean-Claude Mühlethaler⁴⁹. La recherche littéraire permet de faire entendre la voix des textes narratifs sous l'angle de la performance des «jongleurs» et de rapprocher des problématiques et des thématiques autour d'un objet commun en histoire, la musique et/ou les musiciens.

A leurs débuts dans les années 1960, les recherches en histoire sociale sur les «musiciens» ont surtout contribué à fixer les typologies du XIX^e siècle romantique. Puis, elles ont connu un renouveau dans les années 1980 en Allemagne grâce aux historiens, littéraires et musicologues, intéressés à la fois par l'histoire urbaine et celle des marginaux, par l'histoire matérielle et les pratiques sociales⁵⁰. Dans les mêmes an-

40 Silvère Menegaldo, *Le jongleur*, Paris, Honoré Champion, 2005.

41 Ursula Peters *Fürstenhöfe und höfische Dichtung. Der Hof Hermanns von Thüringen als literarisches Zentrum*, Konstanzer Universitätsreden, 113, Konstanz, Universitätsverlag, 1981.

42 Hannes Kästner, *Harfe und Schwert. Der höfische Spielmann bei Gottfried von Strassburg*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1981.

43 Walter Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel, Hinnenenthal, 1960 et *Der Spielmann im Mittelalter*, Innsbruck, Hellsing, 1983 (1965).

44 Maria Dobozy, *Re-membering the Present: The Medieval German Poet-Minstrel in Cultural Context. 1170-1440*, Turnhout, Brepols, 2005.

45 V.J. Scattergood, *Politics and Poetry in the Fifteenth Century*, London, Blandford Press, 1971.

46 John W. Sherborne, *English Court Culture in the Later Middle Ages*, NY, St Martin's Press, 1983.

47 Ardis Butterfield, *Poetry and Music in Medieval France from Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge University Press, 2002.

48 Daniel Poirion, *Le Poète et le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, PUF, 1965, Genève, Slatkine repr., 1978 ; «Masque et personnification allégorique», *Écriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 229-42.

49 Jean-Claude Mühlethaler et Joël Blanchard, *Écriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*, Paris, PUF, 2002.

50 Antonie Schreier-Hornung, *Spielleute, Fahrende, Aussenseiter: Künstler der mittelalterlichen*, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1981 ; Heinrich Wilhelm Schwab, *Die*

nées, les études des musicologues anglo-saxons sur le statut des musiciens dans les milieux cléricaux, curiaux et universitaires, menées par Christopher Page⁵¹, Craig Wright⁵², David Fallows⁵³, Iain Fenlon⁵⁴, Nigel Wilkins⁵⁵, ont reposé sur des approches aussi bien historiques que musicologiques, présentes également chez certains historiens italiens⁵⁶. Aujourd'hui, l'interdisciplinarité en sciences humaines permet de renouveler et d'élargir les questionnements autour de la figure du jongleur. Dans un futur proche, elle devra davantage ouvrir le dialogue avec les sciences de la vie, les sciences dites dures et les neurosciences. Car, les images et la musique médiévales invitent particulièrement à ce genre d'échanges scientifiques.

3) Les documents: images et textes

Par rapport aux travaux cités, la spécificité du livre repose sur l'articulation de documents de différents nature, les images d'un côté et les textes de l'autre. Chaque corpus relève tour à tour des disciplines de l'histoire, l'histoire de l'art, la littérature, la philosophie, la musicolo-

Anfänge des weltlichen Berufsmusikertums in der mittelalterlichen Stadt: Studie zu einer Berufs- und Sozialgeschichte des Stadtmusikantentums, Kassel, Bärenreiter, 1982; Ernst Schubert, « Spielmann, -leute », in *Lexikon des Mittelalters*, Bd VII, München, Lexma Verlag, 1995, p. 2112-2113; Wolfgang Hartung, *Die Spielleute im Mittelalter. Gaukler, Dichter, Musikanten*, Düsseldorf und Zürich, Artemis & Winkler, 2003.

- 51 Christopher Page, *Voices and Instruments of the Middle Ages. Instrument, Practice and Songs in France 1100-1300*, London, Dent & Sons, 1987.
- 52 Craig Wright, *Music at the Court of Burgundy, 1364-1419. A Documentary History*, Musicological Studies 28, Henryville, Institute of Medieval Music, 1979.
- 53 David Fallows, *Songs and Musicians in the 15th Century*, Aldershot (GB), Variorum Ashgate, Collected studies series; 519, 1996.
- 54 Iain Fenlon, « The Status of Music and Musicians in the Early Italian Renaissance », dans *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, actes du XXXIV^e Colloque international d'Etudes Humanistes, Tours, CESR, 1991, p. 57-70 et *Music and Culture in late Renaissance Italy*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- 55 Nigel Wilkins, *Music in the Age of Chaucer*, Cambridge, 1995, (1979).
- 56 Tito Saffioti, *I Giullari in Italia: lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, Xenia Ed., 1990.

gie. En aucun cas, les images, détenant leur propre capacité à produire du sens et des significations, ne sont considérées comme étant subordonnées à l'écrit. Cette approche interdisciplinaire étant menée dans les champs de l'anthropologie et de l'histoire culturelle, le point focal réside dans le statut des auteurs et, dans la mesure du possible, celui des récepteurs, auditeurs et lecteurs, de la figure du jongleur.

1. Le choix des livres enluminés, psautiers et livres de philosophie aristotélicienne, sur la période 1200-1330 n'est pas fortuit. L'échantillon des manuscrits a été défini sur l'ensemble d'un très vaste corpus de manuscrits enluminés. Il résulte d'une méthode d'analyse sérielle des objets, des livres, de leur ornementation musicale, de leurs milieux de production et de leurs destinataires potentiels. Les mises en séries de ces différents paramètres ont fait apparaître une concentration des figurations des jongleurs sur un peu plus d'un siècle, 1200-1330, dans deux catégories de livres : d'un côté, quelques ouvrages ornés de philosophie naturelle et de métaphysique d'Aristote ; d'un autre côté, les psautiers. Les romans, les recueils de poésie lyrique, les histoires ne comportent pas de figurations du jongleur : alors que, paradoxalement, leurs textes évoquent souvent la musique et les instrumentistes, soit les livres ne sont pas ou guère ornés, soit les illustrations ne portent pas sur la musique ; et, quand elles figurent un personnage en lien avec la musique, ce qui est rare, il s'agit soit du poète, soit du ménestrel. La mise en série typologique a fait émerger un espace géographique plus précis, à savoir les cours royales et princières de France, d'Angleterre et leurs parentes continentales. L'environnement géographique est en fait social et culturel, du fait de l'activité des universités de Paris, Oxford et Cambridge, des villes, des cours et des monastères.

2. En effet, les échanges culturels entre ces milieux, et plus particulièrement entre les cours et les universités, se font principalement par l'intermédiaire des nouveaux orateurs du XIII^e siècle : les dominicains et les franciscains. De cette circulation des savoirs entre des sphères culturelles différentes sont nés les psautiers enluminés à l'usage des laïcs, ainsi que les recueils de sermons et d'*exempla*. Cette communauté culturelle ne signifie pas uniformisation des savoirs. Au contraire, les auteurs Mendians, de par leur statut de clercs, prédicateurs et théologiens, ont du adapter leur culture néoplatonicienne et aristotélicienne, latine, biblique et patristique, au public plus ou moins cultivé des cours, certes

soucieux du salut des âmes, mais surtout intéressé par les activités politiques et mondaines. Pour réaliser ce transfert dans le temps et d'un milieu socioculturel à un autre, il importe de croiser les usages des mots avec ceux des choses, selon les positions des théologiens et des prédicateurs.

4) Questionnements interdisciplinaires

Dans une approche interdisciplinaire, pour analyser la figure et la figuration du jongleur, en tant qu'image de mémoire et mémoire de l'image, les questions générales se posent dans trois domaines. Tout d'abord, dans celui de l'histoire culturelle : pourquoi les figures des jongleurs musiciens aux côtés de David sont-elles très majoritairement situées dans les psautiers, plutôt que dans les chansons de geste et les romans chevaleresques et courtois ? Pourquoi émergent-elles au XIII^e siècle pour se développer jusqu'au début du XIV^e siècle ? Ensuite, les questions sont d'ordre mnémonique et anthropologique : quels processus cognitifs ces figures empruntent-elles, reliées aux autres figures peintes – le roi David, les oiseaux, etc. –, dans l'esprit, la mémoire, le cœur et l'âme du lecteur ? Quelle est leur efficacité mentale, intellectuelle, émotionnelle, spirituelle ? Enfin, elles conduisent vers une herméneutique : les figurations des jongleurs amorcent-elles la réminiscence d'une image mémorielle de l'homme à l'image de Dieu ?

Il n'est possible d'apporter des réponses, même partielles, à ces questions qu'en procédant à un travail de reconstitution culturelle, par l'analyse des réseaux de transmissions des savoirs, par l'étude de leurs transformations à des fins radicalement différentes de leurs modèles antiques. C'est pourquoi ce livre sur le jongleur s'appuie sur les pratiques culturelles de la mémoire qui n'ont pas toujours été prises en compte dans les travaux ultérieurs : les traités mnémotechniques antiques ont été conçus par et pour des orateurs. Or, dans un tout autre contexte, chrétien et médiéval, ils se trouvent en décalage, tout comme les conceptions de l'*histrion*, avec les pratiques des nouveaux orateurs du XIII^e siècle, principalement les Mendiants. Ceux-ci ont continué à utiliser le vocabulaire mnémotechnique antique. Ils ont cherché à l'adapter aux exigences

de la prédication et des laïcs, lecteurs du psautier, soucieux du salut de leur âme, friands des divertissements des jongleurs à la cour et curieux des connaissances nouvelles sur le monde naturel. Cette tension temporelle induit un décalage de sens et d'usage entre les théories mnémoriques de l'Antiquité et leurs mises en pratique au Moyen Age. Elle explique les difficultés à appréhender aussi bien les jongleurs que les exercices de la mémoire à plusieurs siècles d'écart, entre antiques et médiévaux, entre médiévaux et médiévistes⁵⁷. C'est donc tout l'intérêt de l'histoire culturelle de reconstituer autant que possible les relations archéologiques de sens et de signification, tissées par divers chemins continus entre les périodes.

Trois réseaux culturels, imbriqués et en dialogue, tentent d'apporter des réponses d'ordre culturel aux problématiques soulevées par les figurations du jongleur dans les manuscrits enluminés. Trois chapitres, sous-tendus par les relations interactives entre le jongleur musicien et le roi David harpiste, visent à reconstituer les réseaux de transmission culturelle qui, depuis l'Antiquité, ont contribué à forger la figure du jongleur entre 1200 et 1330. L'approche emprunte la voie des «arts de la mémoire», mnémotechnique dans un premier temps, et mnémonique dans un deuxième temps.

Le premier chapitre retrace une histoire culturelle du jongleur depuis l'*histrio* gréco-romain, jusqu'au jongleur du XIII^e siècle. Dans la chronologie, il pose les cadres historiques de la figure: du IV^e siècle avant J.-C. jusqu'au XIV^e siècle, depuis les banquets aristocratiques et les spectacles publics jusqu'à l'époque des Pères de l'Eglise dans les premiers siècles du christianisme, puis du haut Moyen Age jusqu'aux écoles du XII^e siècle, enfin à partir du XIII^e siècle, de l'Université jusqu'aux cours et aux villes, les environnements et les contextes sociaux sont rappelés. Nécessaires, ils permettent de bien montrer le caractère novateur et inédit de la constitution, de la réinvention de la figure du jongleur autour des années 1200. Cette généalogie et cette archéologie culturelles introduisent une tension temporelle expliquant les transformations médiévales de la figure du jongleur par les nouveaux orateurs du XIII^e siècle, les prédicateurs et les poètes.

57 Armand Strubel, «*Grant senefiance a*»: *Allégorie et littérature au Moyen Age*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 16: il explique les décalages entre les théories antiques et leurs mises en pratiques médiévales dans le cas de l'allégorie.

Le second chapitre s'intéresse plus particulièrement aux figurations du jongleur dans les livres peints, d'une part les psautiers (1200-1330), d'autre part les livres de philosophie d'Aristote (1270-1330). A partir des « arts de la mémoire », cette partie vise à identifier les « figurations » du jongleur en tant que « figures » mnémotechniques en interactivité entre les mots et les images. Et surtout, par l'intermédiaire des sciences naturelles aristotéliennes et médiévales, elle conduit à considérer le jongleur comme une figure en mouvement de la *Physis* (la Nature en croissance), liées aux perceptions sensorielles, dont l'ouïe, et à la théorie de la connaissance d'Aristote. Elle repose sur un dialogue étroit entre les disciplines de la philosophie et de la musicologie médiévales, relevant les continuités et les limites entre leur appréhension conceptuelle du son et des objets sonores.

Enfin, le troisième chapitre analyse la figure du jongleur comme élément constitutif d'une mnémonique à visée herméneutique *via* l'exégèse biblique. Trope rhétorique, sa figuration dans les psautiers à l'usage des nobles laïcs enclenche la réminiscence du jongleur par excellence : le roi David, préfigure du Christ. Signe et *medium*, le jongleur est une image de mémoire et la mémoire d'une image, celle du Christ, inscrite dans l'âme et le corps de l'homme, depuis le temps biblique de la Création.

Terminons enfin cette introduction par un point de départ mythique, en rappelant le souvenir de la parenté mythologique entre la musique et la mémoire. Aux temps d'Homère, Hésiode et Pythagore, quand la parole primait sur l'écriture, la mémoire était essentielle à la transmission des mythes et des chants héroïques : les muses, déesses de la connaissance, avaient pour mère *Mnémosyne*, dont la fille était *Harmonia*⁵⁸.

Le livre s'adresse autant aux spécialistes qu'à un large public et aux esprits curieux. Perfectible, il a été conçu comme une étape vers d'autres champs de recherche, et donc vers une interdisciplinarité toujours plus poussée et ouverte.

58 Marcel Détiéne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, préface de Pierre Vidal-Naquet, Paris, librairie Maspéro, 1967, p. 6 : « Dans la Grèce archaïque, trois personnages, le devin, l'aède, le roi de justice, ont en commun le privilège de dispenser la Vérité du seul fait d'être pourvus des qualités qui les distinguent. Le poète, le voyant et le roi partagent un même type de parole. Grâce à la puissance religieuse de Mémoire, de *Mnémosyné*, le poète ainsi que le devin ont directement accès à l'au-delà, ils perçoivent l'invisible, ils énoncent « ce qui a été, ce qui est, ce qui sera ».

Chapitre I

La figure du jongleur, une histoire culturelle

La figure du jongleur n'a pas été inventée de toutes pièces au XIII^e siècle. Trois grands moments historiques peuvent être identifiés pour aider à comprendre les processus de sa fabrication dans la chronologie. Tout d'abord, sous l'Empire romain, les auteurs antiques latins l'ont construite dans la comédie, la tragédie, la poésie, les discours oratoires, les lettres morales et philosophiques, essentiellement à partir de la tradition grecque. Ensuite, à l'époque romaine chrétienne, la figure classique est passée chez les auteurs convertis à la nouvelle religion et les Pères de l'Église, latins et grecs. Ils ont surtout retenu les aspects moraux et mnémotechniques de l'histrion romain. La fixation de la figure morale peut être datée du IV^e siècle, à partir de saint Augustin. Elle demeure globalement inchangée chez les auteurs du haut Moyen Âge, et ce, jusqu'au tournant des XII^e et XIII^e siècles, marquant le troisième moment historique. C'est en effet, dans les premières décennies du XIII^e siècle que la figure est ré-inventée, refabriquée, à partir des réminiscences antiques, grecques et latines, sous l'effet de quatre mutations sociales et culturelles : la naissance des universités parisiennes et anglaises ; le développement de la prédication franciscaine et dominicaine ; l'essor culturel des cours seigneuriales et princières ; la part grandissante des laïcs dans la culture jusque là réservée aux milieux ecclésiastiques.

Justifiant la période chronologique retenue pour ce livre, la première partie va présenter les milieux sociaux et culturels de la figure du jongleur, depuis l'histrion romain et patristique jusqu'au jongleur des prédicateurs Mendians au XIII^e siècle. La mise en place de ces cadres est élaborée à partir des auteurs mentionnant l'*histrion*, de leur statut social d'ecclésiastiques et de leurs publics. Elle prépare à l'analyse, dans les deux chapitres suivants, des figurations du jongleur dans les livres de philosophie naturelle d'Aristote et les psautiers enluminés à l'usage des nobles laïcs, non sans poser la question des relations formelles et sémantiques entre les textes et les images au XIII^e siècle. Car

autour de l'étude de la figure du jongleur s'articulent dans la durée, de l'Antiquité au Moyen Age, les conceptions sur la figure, le signe, l'image et le livre.

A. Aux origines antiques de la figure du jongleur: l'histrion

Pourquoi remonter au théâtre à Rome, aux premiers auteurs latins chrétiens pour décrire le jongleur médiéval ? Du point de vue de la transmission culturelle entre l'Antiquité romaine et le Moyen Age latin, la démarche consiste à dresser la généalogie du personnage du jongleur, par les images et les mots, afin de qualifier leur nature, leur statut et leurs transformations au cours de la période médiévale. La principale justification à l'élaboration de cette généalogie provient principalement des auteurs classiques latins communément lus depuis les premiers siècles du christianisme et pendant tout le Moyen Age: les Pères de l'Eglise, grecs et latins, puis les auteurs médiévaux, principalement les dominicains et les franciscains. Puisqu'ils utilisent uniquement le mot *histrion*¹ qu'ils associent généralement à *mimus* (mime, c'est-à-dire imitateur) et *scurra* (bouffon)², les médiévaux ont perpétré le terme environ jusqu'au milieu du XIII^e siècle; ils en ont ensuite transformé les significations et les formes.

Il ne s'agit pas retracer l'histoire des histrions et des musiciens dans le monde antique romain. Les historiens de l'Antiquité produisent des travaux historiques et archéologiques fort utiles aux typologies des musiciens, de leurs instruments et de leurs pratiques musicales. Les travaux

1 J.D.A. Ogilvy, art. cit., p. 603-619.

2 Quelques exemples: Tertullien dans son *De Spectaculis* parle de l'histrion qui fait des farces. Cyprien utilise l'histrion-bouffon comme contre-figure des prêtres. Isidore de Séville dans ses *Etymologies* décrit le théâtre comme un lupanar et relate la mollesse et la lascivité des danseurs. Voir Florence Dupont, *L'acteur-roi. Le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Realia-Les Belles Lettres, 2003.

de Hartmut Leppin³, Philippe Vendries⁴, en particulier, ainsi que ceux d'Annie Bélis pour le monde grec⁵, posent les cadres sociaux, politiques, militaires et religieux de l'histrion antique, nécessaires à cette étude en histoire culturelle sur le jongleur médiéval. La recherche archéologique est également active dans le domaine des musiciens et de leur statut dans le monde antique, en Mésopotamie, Egypte, Grèce et à Rome⁶.

1) *L'histrion romain: gestus, saltatio, luxuria de l'otium et de la comédie*

La musique conduit à l'histrion romain. Les personnages jouant des instruments et/ou étant associés à la performance musicale appartiennent à la comédie romaine, comme Hartmut Leppin l'a exposé dans ses recherches sur le statut social des «artistes de scène» romains⁷. En introduction à la riche prosopographie des histrions romains, l'auteur se livre à une intéressante critique des sources et de la terminologie des «acteurs». D'une part, les nombreuses anecdotes sur les professionnels de la scène rapportées par les auteurs des biographies impériales ne livrent en aucun cas une image représentative et réaliste de la vie des

3 Hartmut Leppin, *Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Prinzipats*, Bonn, Habelt, 1992.

4 Christophe Vendries, *Instruments à cordes et musiciens dans l'Empire romain. Etude historique et archéologique (II^e siècle av. J.-C./V^e siècle apr. J.-C.)*, Paris, L'Harmattan, 1999. Avec Valérie Péché, *Musique et spectacles dans la Rome antique et dans l'Occident romain sous la République et le Haut Empire*, Paris, Erance, 2001.

5 Annie Bélis, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette, 1999.

6 Il faut porter à la connaissance des médiévistes les études menées sur les musiciens en Mésopotamie, par Régine Pruzsinsky, Dahlia Shehata, Nele Ziegler, Myriam Marcetteau, Dominique Collon, et en Egypte, celles de Sibylle Emerit, Laure Pantalacci et Geneviève Pierrat-Bonnefois. Pour un intéressant panorama de leurs recherches, voir la table ronde internationale sur le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne (Egypte, Mésopotamie, Grèce, Rome) tenue à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée à Lyon les 4 et 5 juillet 2008.

7 Hartmut Leppin, *op. cit.*

histrions⁸. D'autre part, ce serait une erreur de considérer les inscriptions des histrions, des mimes et des pantomimes, tant dans les registres urbains que sur les stèles funéraires, comme des désignations sociales de personnages faisant réellement profession d'histrions⁹. Cette approche critique montre que la «complexité plastique», pour reprendre sa formule, de la figure du jongleur n'est pas due au processus d'invention médiévale, mais qu'elle est déjà caractéristique de ses utilisateurs antiques et des pratiques sociales de l'époque.

Dans une perspective historique et culturelle plus large de l'*histrion*, les travaux de Florence Dupont¹⁰ sur le théâtre romain sont utiles pour justifier les passerelles avec le jongleur du Moyen Age. La spécialiste montre, en effet, comment les auteurs étudiés jusqu'au XV^e siècle, et bien après encore, ont composé des pièces où la musique porte, rythme, donne du sens à l'action théâtrale. Il n'y a pas de théâtre à Rome sans musique, et donc sans danse. Les témoignages des auteurs contemporains ne manquent pas.

Dans l'ordre chronologique, la première mention du terme *histrionia* appartient au contexte théâtral, puisqu'il figure dans le prologue d'*Amphitryon* de Plaute (254 av. J.-C.-184 av. J.-C.). Mercure annonce aux spectateurs que les comédiens vont jouer un type de pièce inconnu à Rome, la tragi-comédie¹¹, où Jupiter et Mercure, qui sont des personnages de tragédie, vont «*facere histrioniam*»¹². Sur le mode de la plaisanterie, Jupiter est présenté comme le patron des histrions, «comme si c'était vraiment une chose nouvelle que Jupiter fasse l'histrion; il y a un an les comédiens – *histriones* – ont invoqué Jupiter ici sur l'avant-scène»¹³. Dans ce prologue, l'*histrionia* est définie comme l'activité professionnelle des acteurs de théâtre. Cette première mention de l'histrionie et des histrions est pleinement associée à la comédie, dont

8 Harmut Leppin, *op. cit.*, p. 7.

9 Harmut Leppin, *op. cit.*, p. 12.

10 Florence Dupont, *op. cit.*

11 Plaute, *Théâtre complet I*, texte présenté, traduit et annoté par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, (1971), 1991, 59-60 «je ferai que ce soit une pièce mêlée, une tragi-comédie», p. 15.

12 Plaute, *op. cit.*, 151, p. 17.

13 La traduction et le commentaire sont de Florence Dupont, *op. cit.*, p. 55 et voir l'édition de Pierre Grimal, Plaute, *op. cit.*, 89-94, p. 15.

la technique de jeu des acteurs comiques est le *gestus*¹⁴. L'histrion et le *gestus* caractérisent complètement le jongleur du Moyen Age, auquel le mot *gestus* définit autant le mouvement de son corps que le récit des gestes et des fables, dont il est à la fois un *topos* et la voix. Il est également le moteur des effets qu'il produit : le rire peut prendre les formes de la joie, du délassement, de la réjouissance. Nous verrons que ces effets sont tantôt préconisés pour le réconfort de l'âme, le repos de l'esprit et du corps et donc le maintien de la bonne santé, tantôt fermement condamnés, notamment par les prédicateurs, à cause du plaisir qu'ils procurent¹⁵.

Ensuite, la deuxième mention de *histrionia* revient plus tard chez Sénèque le Rhéteur¹⁶, le père du philosophe. Il relate un banquet chez le proconsul Flamininus qui aurait fait exécuter un condamné à mort, afin de satisfaire le désir d'une courtisane¹⁷. Sénèque a rapporté les griefs de l'accusation dans une de ses *Controverses*¹⁸, en demandant s'il fallait qualifier l'acte du proconsul «de débauche, d'histrionie, de plaisanterie?». Cette deuxième citation est représentative des qualificatifs moraux attribués au jongleur tout au long du Moyen Age. Le banquet sert en effet de cadre à ce spectacle criminel. Chez les auteurs classiques, il est le lieu et le moment de la luxure, de la consommation excessive de vin, de nourriture, de parures et du *iocus*, c'est-à-dire les plaisirs des jeux verbaux, les devinettes, les plaisanteries, les traits d'esprit¹⁹. Il associe également les activités théâtrales de l'histrion à la danse – *ludus*, *saltatio* –, au point que le terme histrionie s'employait aussi pour désigner les danses de banquet, voluptueuses, car pratiquées en privé pour

14 Voir Jean-Claude Schmitt, «*Gestus – Gesticulatio*. Contribution à l'étude du vocabulaire latin médiéval des gestes», *La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen Age*, Paris, 18-21 octobre 1978, Paris, CNRS, 1981, p. 377-390.

15 Ces questions vont beaucoup être développées dans les deux prochaines grandes parties.

16 Paul Veyne, *Sénèque. Une introduction. Suivi de la lettre 70 des Lettres à Lucilius*, Paris, Taillandier, 2007 (1993), p. 25-26.

17 Tite-Live, Cicéron, Valère Maxime, Plutarque rapportent également l'affaire de cette controverse.

18 Sénèque le Rhéteur, *Controverses* IX,2,1.

19 Florence Dupont, *op. cit.*, p. 58 ; du même auteur *Le Plaisir et la Loi : du banquet de Platon au Satiricon*, Paris, la Découverte, 2002 (1977).

réjouir les convives. Ainsi l'art du *gestus* de l'histrion est-il historiquement indissociable des plaisirs du banquet²⁰.

Dans ce cadre social, son art gestuel se trouve de fait associé par la danse à l'impudeur du corps exhibé : l'histrion est perçu comme un danseur, un *ludius*, un ludion. Il désigne plus exactement l'acteur efféminé, le favori du noble maître, qui exhibe son corps impudique pour le plaisir d'une aristocratie cultivée, réunie dans l'espace privé de l'*otium*. La danse séductrice du ludion va de paire avec la licence sexuelle et son intimité avec le noble protecteur. Cicéron rapporte que le noble Q. Lutatius Catulus, amoureux de son jeune protégé Roscius, plus tard comédien (*histrion*) de renom et ami défendu par Cicéron dans un procès²¹, dédie des épigrammes à l'acteur « plus beau qu'un dieu »²². Tacite qualifie cette relation intime entre le noble et l'acteur, à l'envers des vertus publiques, de « *histrionalis favor* »²³. Le noble maître peut faire ou défaire la gloire et la fortune de l'acteur aux gestes gracieux. En outre, les écoles de théâtre et de musique formaient aussi bien des artistes que des prostitué(e)s. Macrobe au IV^e siècle les décrit par l'intermédiaire de Scipion, horrifié de voir de jeunes hommes, nobles et libres, éduqués dans un milieu aussi peu viril²⁴. Cette description résume les récits antérieurs que Plaute, Térence, Cicéron, Horace, Sénèque, Tacite, Apulée, donnent du banquet hellénisé à Rome, agrémenté par ses indispensables histrions – le *Banquet* de Platon est en arrière-plan. Ce qui rend la danse

20 Charles Guittard, « Les Saturnales à Rome : de l'Age d'Or au banquet de décembre », dans *Symposium. Banquets et représentations en Grèce et à Rome*, Colloque « Le Banquet et ses représentations », Toulouse, 7-9 mars 2002, *Pallas*, 61, 2003, p. 219-236.

21 Cicéron, *De l'orateur*, chap. xxx, 105, traduction M. Nisard, collection des auteurs latins, Paris, Dubochet, 1840, sur le site Itinera Electronica de l'Université catholique de Louvain.

22 Cicéron, *De la nature des dieux*, livre I, 28, 78 : « Je m'étais arrêté pour saluer avec respect l'aube naissante et tout à coup Roscius surgit à ma gauche. Pardonnez-moi de le dire, habitants du ciel, ce mortel m'a paru plus beau qu'un dieu ». « *constiteram exorientem Auroram forte salutans, cum subito a laeua Roscius exoritur. Pace mihi liceat caelestes dicere uestra: mortalis uisus pulchrior esse deo* ». Cicéron précise toutefois qu'il louchait terriblement. Voir le site Itinera Electronica.

23 Tacite (55- vers 120), *Dialogues des orateurs*, 39, Ann. XIII, 25, Paris, Les Belles Lettres, 1947.

24 Macrobe, *Les Saturnales*, III, 14, traduction de Charles Guittard, Paris, Les Belles Lettres, 2001, coll. « La Roue à livres ».

de l'*histrion* indécente, c'est l'espace du banquet dans le cadre de l'*otium* privé, opposé à l'espace politique. Cicéron, par exemple, fustige la confusion des espaces privés et des charges politiques causée par Antoine, dans le cinquième discours des *Philippiques*, quand il montre du doigt «des danseurs (*saltatores*), des joueurs de cithares (*citharistas*), enfin toute la troupe des compagnons de débauche qui a été jetée par Antoine dans la troisième décurie des juges»²⁵. Aussi, la danse en soi n'est pas indigne, car c'est l'espace et son usage qui définissent sa nature vertueuse ou non. Ce point est important pour comprendre les jugements des moralistes médiévaux sur les activités du jongleur.

Si la *saltatio* de l'histrion est érotique, c'est aussi en raison de l'aspect extérieur et vestimentaire du ludion. Le cadre du banquet favorise la danse et donc l'exhibition du corps : le *saltator* danse simplement couvert d'une robe, parfois transparente, ou même en partie nu. Il est souvent accompagné de chants langoureux, comme le fait Térence au service du jeune Scipion lors des banquets privés. Dans un tout autre contexte, celui des *exempla* insérés dans les sermons des prédicateurs dominicains et surtout des franciscains, le jongleur, souvent appelé histrion, est décrit «grelottant dans le froid nu sous sa chemise». La nudité et le mouvement sont des constantes des figures de l'*insipiens* et du jongleur dans les psautiers des XII^e et XIII^e siècles²⁶. Aux XIV^e et XV^e siècles leur répondent à l'inverse les ménestrels et les fous, revêtus d'habits aux étoffes précieuses et colorées, dans les comptabilités, les récits narratifs et les images²⁷.

25 Cicéron, *Philippiques*, V, 6, 15 : «*quos minus nostis, nolui nominare ; saltatores, citharistas, totum denique comissionis Antonianae chorum in tertiam decuriam iudicum scitote esse coniectum*». Voir le site Itinera Electronica.

26 Voir Jean-Marie Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Age*, Paris, Honoré Champion, 1992.

27 Voir Martine Clouzot, «Le fou, l'homme sauvage et le prince à la cour de Bourgogne aux XIV^e et XV^e siècles», Paris, Centre allemand d'histoire de l'art / Deutsches Forum für Kunstgeschichte, colloque international sur *La Culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen Age. La construction des codes sociaux et des systèmes de représentation / Die Hofkultur in Frankreich und in Europa im Spätmittelalter. Die Konstruktion von Handlungsräumen und Repräsentationssystemen*, organisé par Jean-Claude Schmitt et Thomas W. Gaethgens. Revue : *Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter. La culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen Age*, série «Passagen/Passages» du Forum allemand d'histoire de l'art, Berlin, Akademie-Verlag, 2005, p. 29-50.

Le corps de l'histriion, le cadre de ses mouvements, ses relations sociales et intimes avec l'aristocratie dans l'espace privé de l'*otium*, le définissent sur le plan moral et social à l'époque impériale et républicaine romaine. Ces éléments de description proviennent des auteurs romains, contemporains, témoins et eux-mêmes acteurs de ces rapports sociaux. Il ne faut pas perdre de vue une différence chronologique entre leurs descriptions de l'histriion danseur et ceux qu'en donnent plus tard les médiévaux. Les premiers, en même temps qu'ils participent aux banquets et aux spectacles romains, parlent de l'histriion dans leurs œuvres rhétoriques, apologétiques, politiques. C'est le cas de Cicéron à propos de l'acteur Roscius dans le *De l'orateur*, de Tacite dans *les Dialogues des orateurs*, d'Apulée dans *l'Apologie*. Par son intermédiaire, ils défendent l'art oratoire, la renommée, la dignité de leurs fonctions publiques, justement parce qu'ils ont une formation d'orateurs et sont avocats à Rome un temps dans leur carrière. Il y a donc une corrélation entre leurs descriptions et leurs usages de la figure: elle sert d'instrument de rhétorique et de mise en scène à leurs discours politiques. Quant aux seconds, les médiévaux, imprégnés de cette culture latine et romaine, ils n'ont jamais vu l'*histrio* antique, ni participé aux banquets romains, ni eu un histriion comme ami intime. Ces différences sociales et culturelles expliquent donc les décalages de sens qui se jouent dans les termes employés au Moyen Age pour désigner et décrire le jongleur. Les médiévaux le mentionnant ne sont pas des avocats habitués de l'*otium* aristocratique, mais en grande majorité des clercs ecclésiastiques et religieux appliqués à établir des distinctions entre les clercs et les laïcs, à réformer les mœurs et à mettre en ordre la société chrétienne.

2) *Le mimus de la comédie et de la pantomime impériales*

Les poètes et les auteurs de comédies, quant à eux, font de l'histriion le moteur principal de l'action théâtrale, le ressort des intrigues et le manipulateur de ruses. Ils imbriquent dans le spectacle public à Rome des scènes de banquets et de danse privés. Ces notions de public et privé²⁸

28 Peter von Moos, «*Öffentlich*» und «*Privat*» im Mittelalter. Zu einem Problem historischer Begriffsbildung. Vorgetragen am 22.6.1996, Heidelberg, Universitätsverlag Winter GmbH, 2004.

pour qualifier le lieu de la performance musicale et chorégraphique ont une grande importance culturelle : elles expliquent l'exclusion du jongleur des espaces publics, tels les places, les cimetières, les églises, par les ecclésiastiques durant tout le Moyen Age ; elles rendent compte de son rôle dans les échanges sociaux au sein de la cour du prince aux XIV^e et XV^e siècles. A Rome, sur la scène publique, les acteurs-histrions de la comédie portent toujours des masques qui codifient les caractères physiques et moraux de leurs personnages. Présentes chez Plaute, leurs références peuvent être rapportées au jongleur médiéval.

Acteur et auteur comiques, Plaute (254 av. J.-C. - 184 av. J.-C.) est un autodidacte, prénommé Titus, jouant dans le théâtre de l'Atellane, avant de venir plus tard à l'écriture. L'Atellane²⁹, originaire de la Campanie, est fait de pièces, de *fabulae*, suivies de courtes farces parodiques, les *exodia*, dans lesquelles les histrions laissent libre cours à l'improvisation comique. Plaute se fait appeler Titus Maccus (ou Maccius) car il joue le personnage éponyme, stupide et maladroit, en proie à tous les appétits. Avec lui, d'autres personnages monstrueux, personnifiés par leurs masques, exacerbent les parties viles du corps humain. Chacune d'elles correspond aux vices inscrits plus tard dans les listes des péchés capitaux au Moyen Age et attribués au jongleur : le ventre et la bouche notamment renvoient à la glotonnerie, au mensonge et à l'immoralité.

Traducteur de pièces de théâtre grecques, Plaute crée la comédie latine à l'esprit ludique, distincte de la tragédie, pleine de jeux de mots, de plaisanteries, de chants et de danses. Le *mimus* est le type même de l'acteur-danseur de l'*exodium* qui fait les délices des Romains, aussi bien dans la rue, sur les places publiques, au théâtre que dans les demeures romaines. Son usage de la plaisanterie et du jeu d'esprit le rapproche étymologiquement du jongleur médiéval, y compris du type d'Abélard. Ses performances reposent sur le *ludus*, au sens de jeu de mots et de gestes. Au Moyen Age, la poésie et la musique relèvent du *ludus* et sont utiles au délassement, tel que Thomas d'Aquin l'a défini dans sa *Somme Théologique*³⁰. A partir de la deuxième moitié du III^e siècle avant J.-C., le mime se trouve à Rome à la croisée de la danse

29 Pierre Maréchaux, « Le Théâtre antique », dans Dominique Bertrand, Pierre Maréchaux, Laurence Hélix, Jean-Claude Ternaux, Jean-Louis Haquette, Sophie Marchal, Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, Paris, Bréal, 1996, p. 14-69, ici p. 46.

30 Voir la fin de cette partie.

grecque et de l'imitation ludique romaine, dont la rencontre va donner naissance à un genre nouveau au début de l'Empire, la pantomime.

Issue de la tragédie, la pantomime est le théâtre par excellence, la tragédie dont le succès est immense durant toute la période impériale³¹. Elle recouvre des formes théâtrales, chorégraphiques et musicales :

la pantomime se présente comme une suite de tableaux à un personnage qui, accompagné par l'orchestre et le chœur, danse une passion, la passion qui dans les anciennes tragédies caractérisait le héros qu'il incarne et devient le seul objet de la représentation³².

Le corps du danseur pantomime fait à lui seul le spectacle. Les clercs latinistes, lecteurs de Lucain, Stace, Lucien, ont littéralement transposé les descriptions classiques des pantomimes dans leurs sommes et sermons, en particulier Guillaume d'Auvergne, Pierre le Chantre, Thomas Chobham, Thomas Docking.

Tous les éléments du théâtre antique, à savoir l'imitation ludique, le *iocus*, le *ludus*, la *saltatio*, la nudité, la *luxuria*, qualifient l'*histrion*. Ils prédominent chez les auteurs latins, puis chez les Pères de l'Eglise qui vont transmettre ce vocabulaire, ces modèles moraux et romains aux auteurs médiévaux. Ceux-ci les réemployent sous les mêmes termes et les mêmes sens, mais dans des contextes qui n'ont plus grand-chose en commun avec le monde théâtral romain.

3) *La marque de l'infamie : l'hister étrusque, le masque et la scène*

Ces transformations de sens sont tributaires de deux conditions sociales, disparues au Moyen Age, mais toujours prégnantes dans la figure médiévale du jongleur, en raison de la culture latine des auteurs : la scène et le statut juridique de l'histrion romain, qui est un esclave sans citoyenneté juridique. La réunion de ces deux conditions fait porter à l'histrion la marque de l'infamie. Deux causes historiques expliquent son statut à Rome. A l'origine, l'étymologie et la pratique rappellent que la scène tout d'abord est historiquement liée à l'histrion. Comme le rapporte

31 Jacques Lecocq (dir.), *Le Théâtre du geste. Mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987.

32 Florence Dupont, *op. cit.*, p. 393.

Tite-Live³³, le terme étrusque *hister*, désignant le danseur de flûte devant une *scæna*, est devenu en latin *histrion* par assimilation des danseurs de l’Etrurie, esclaves à l’origine, aux acteurs romains. Il explique également que l’histrion romain, auteur et acteur, utilise parfois un esclave, placé devant le joueur de flûte, qui chante à sa place. Et surtout il décrit une évolution du statut de l’histrion : celui-ci peut ne pas être exclu de sa tribu et du service militaire³⁴. C’est la rencontre de deux

- 33 Tite-Live, *Histoire de Rome*, VII, 2 : « Cette année et l’année suivante, sous le consulat de C. Sulpicius Peticus et de C. Lucinius Stolon, la peste continua. [...] mais comme rien ne calmait la violence du mal, ni la sagesse humaine, ni l’assistance divine, la superstition s’empara des esprits, et l’on dit qu’alors, entre autres moyens d’apaiser le courroux céleste, on imagina les jeux scéniques : c’était une nouveauté pour ce peuple guerrier qui n’avait d’autres spectacles que les jeux du Cirque. [...] Point de chant, point de gestes pour les traduire : des histrions, venus d’Etrurie, se balançant aux sons de la flûte, exécutaient, à la mode toscane, des mouvements qui n’étaient pas sans grâce. [...] Comme on appelait <hister> en langue toscane un histrion, on donna le nom d’histrions aux acteurs indigènes qui, ne se lançant plus d’abord comme ce vers pareil au fescennin, rude et sans art qu’ils improvisaient tour à tour, représentaient dès lors des satires pleines de mélodie, avec un chant régler sur les modulations de la flûte, et que le geste suivait en mesure. » « *Sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. [...] Vernaculis artificibus, quia ister Tusco uerbo ludio uocabatur, nomen histrionibus inditum; qui non, sicut ante, Fescennino uersu similem incompositum temere ac rudem alternis iaciebant sed impletas modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant* ». Voir le site Itinera Electronica.
- 34 Tite Live, *Histoire de Rome*, VII, 2 : « Quelques années après, Livius, laissant la satire, osa le premier lier d’une intrigue une action suivie ; il était, comme alors tous les auteurs, l’acteur de ses propres ouvrages : souvent redemandé, il fatigua sa voix, mais il obtint, dit-on, la faveur de placer devant le joueur de flûte un jeune esclave qui chanterait pour lui ; et il joua son rôle, ainsi réduit, avec plus de vigueur et d’expression, car il n’avait plus souci de ménager sa voix. Depuis ce temps, l’histrion eut sous la main un chanteur, et dut réserver uniquement sa voix pour les dialogues. Soumis à cette loi, le théâtre perdit sa libre et folâtre gaieté ; par degrés, le divertissement devint un art ; la jeunesse alors, abandonnant le drame au jeu des histrions, reprit l’usage de ses antiques et bouffonnes scènes, cousues de vers, et qui plus tard, sous le nom d’exodes, se rattachèrent de préférence aux fables atellanes. Ce genre de divertissement qu’elle avait reçu des osques, la jeunesse se l’appropria, et ne le laissa point profaner aux histrions. Depuis lors, il demeure établi que les acteurs d’Atellanes, étrangers, pour ainsi dire, à l’art du comédien, ne sont exclus ni de la tribu ni du service militaire ». « *Liuius post aliquot annis, qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet – id quod omnes tum erant –*

pratiques sociales différentes du jeu et du spectacle à Rome dans la première moitié du IV^e siècle avant J.-C., et par l'assimilation de deux statuts juridiques opposés entre l'ancien *hister* étrusque, esclave ou affranchi, et le ludion des processions romaines, citoyen libre de naissance, que serait né l'histriion romain. Les exemples d'auteurs et/ou acteurs, esclaves à l'origine, dont les textes sont passés à la postérité ne manquent pas : Térence (vers 190 av. J.-C.) est, d'après Suétone repris par Donat au IV^e siècle, un jeune romain né à Carthage, arrivé adolescent à Rome et affranchi par son maître, un sénateur nommé Terentius Lucanus «en raison de son intelligence et de sa beauté», dont il prit les trois noms propres aux citoyens romains P. Terentius Afer³⁵; Horace (65 av. J.-C. - 8 apr. J.-C.) est le fils d'un esclave affranchi; Roscius (né vers 134 av. J.-C.), le grand comédien défendu par Cicéron, est d'origine servile, avant d'être affranchi par son noble protecteur. Le statut de non-libre frappant l'acteur-danseur romain a sans doute pesé sur les jugements des théologiens et des moralistes médiévaux, peut-être plus versés dans la lecture de Cicéron que dans la performance des jongleurs de leur temps.

A la marque ancestrale de l'esclavage s'ajoutent le masque de l'histriion et le statut de la scène sur laquelle il chante et mime les gestes. Sur la scène, le rôle du masque fait et défait l'honneur de l'acteur aux yeux de la cité et sauvegarde sa liberté civique s'il le garde, ou le déchoit de sa citoyenneté romaine s'il se découvre à la fin du spectacle en l'ôtant en public. Le masque est d'abord réservé aux premiers acteurs de l'Atellane, hommes libres à l'origine : le masque les met à l'abri de l'infamie,

suorum carminum actor, dicitur, cum saepius reuocatus uocem obtudisset, uenia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis uigente motu quia nihil uocis usus impediēbat. Inde ad manum cantari histrionibus coeptum diuerbiaque tantum ipsorum uoci relicta. Postquam lege hac fabularum ab risu ac soluto ioco res auocabatur et ludus in artem paulatim uerterat, iuuentus histrionibus fabellarum actu relicto ipsa inter se more antiquo ridicula intexta uersibus iactitare coepit; unde exorta quae exodia postea appellata consertaque fabellis potissimum Atellanis sunt; quod genus ludorum ab Oscis acceptum tenuit iuuentus nec ab histrionibus pollui passa est; eo institutum manet, ut actores Atellanarum nec tribu moueantur et stipendia, tamquam expertes artis ludicrae, faciant». Voir le site Itinera Electronica.

35 Pierre Grimal, préface de Térence, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1990 (1971), p. 7.