

## Les jongleurs dans le théâtre profane en France au XIII<sup>e</sup> siècle. Acteurs, musiciens, auteurs\*

Silvère Menegaldo (Université d'Orléans)

Dans l'état actuel de la recherche, on ne possède à ma connaissance aucun témoignage indiscutable concernant les activités théâtrales des jongleurs ou des ménestrels<sup>1</sup> aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Certes il se trouve certains textes souvent cités, tel celui de Thomas de Chobham, qui, en stigmatisant parmi les *histriones* ceux qui « transforment et métamorphosent leur propre corps avec des attitudes indécentes ou des gestes indécents, soit en se dénudant indécement, soit en revêtant d'horribles cuirasses ou masques » ou « d'autres qui jouent dans des tableaux déshonnêtes »<sup>2</sup>, c'est-à-dire en reprochant avant tout l'usage honteux de leur corps que font certains jongleurs<sup>3</sup>, pourraient suggérer chez eux une pratique de type théâtral. Mais de tels témoignages restent en général bien allusifs, si bien que dans la très grande majorité des textes, en latin comme en langue vernaculaire, évoquant les activités des jongleurs, aussi développés soient-ils parfois<sup>4</sup>, le silence reste entier sur une éventuelle pratique théâtrale.

L'idée néanmoins que les jongleurs aient pu jouer un rôle actif dans la naissance et le développement d'un théâtre profane au XIII<sup>e</sup> siècle est loin d'être nouvelle, et se trouve affirmée et plus ou moins argumentée dans nombre de synthèses récentes concernant le théâtre médiéval<sup>5</sup>. Cette question, discutée déjà avec quelque détail par E. Faral<sup>6</sup>, a certainement été réexaminée de la façon la plus exhaustive et la plus prudente à la fois par M. Rousse, qui lui a consacré trois chapitres de sa thèse sur *Le Théâtre des farces en France au Moyen Age*, intitulés « Les jongleurs et le théâtre », « Les jongleurs acteurs » et « Le dispositif théâtral »<sup>7</sup>. Le critique, supposant logiquement que le théâtre des farces n'a pas surgi de nulle part au XV<sup>e</sup> siècle, montre en effet, à

---

\* Nous avertissons le lecteur que nous ne présentons ici qu'une version de travail de notre communication du 4 juillet prochain, dont nous espérons qu'il voudra bien excuser les éventuels imperfections ou manques.

<sup>1</sup> Nous ne faisons pas en ce qui nous concerne de différence entre les deux appellations de jongleur et de ménestrel, au moins en ce qui concerne les XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles : sur ce point nous nous permettons de renvoyer à notre *Jongleur dans la littérature narrative des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 2005, en particulier p. 219-228.

<sup>2</sup> Thomas de Chobham, *Summa confessorum*, éd. F. Broomfield, Louvain et Paris, 1968, p. 291-292 : « transformant et transfigurant corpora sua per turpes saltus vel per turpes gestus, vel denudando corpora turpiter, vel induendo horribiles lorica vel larvas » ; « alii qui ludunt in imaginibus inhonestis ».

<sup>3</sup> Critique traditionnelle de la part de l'Eglise : voir C. Casagrande et S. Vecchio, « Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles), *Annales Economies Sociétés Civilisations*, 34, 1979, en particulier p. 916-917.

<sup>4</sup> Voir par exemple les v. 592-709 du roman de *Flamenca*, qui constituent certainement une des évocations les plus détaillées des activités jongleresques que l'on possède.

<sup>5</sup> Voir par exemple B. Faivre, « L'acteur et le jongleur » (*Le Théâtre en France*, éd. J. de Jomaron, Colin, 1992, p. 38-46), C. Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen Age* (Paris, Sedes, 1998, en particulier p. 91 et 118-120), ou encore A. Strubel, *Le Théâtre au Moyen Age. Naissance d'une littérature dramatique* (Rosny, Bréal, 2003, en particulier p. 74-77). Sur les rapports entre les jongleurs et le théâtre, il faut aussi citer un jalon bibliographique important : *Il Contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Viterbe, Bulzoni, 1978.

<sup>6</sup> Dans *Les Jongleurs en France au Moyen Age* (Paris, 1910) E. Faral consacre un chapitre au théâtre intitulé « Les jongleurs, le mime et le théâtre régulier », p. 231-252.

<sup>7</sup> M. Rousse, *Le Théâtre des farces en France au Moyen Age*, Thèse de Doctorat d'Etat, sous la direction de C. Foulon, Université de Rennes II, 1983, tome un, p. 117-279. Cette thèse est malheureusement restée inédite, mais on retrouvera une partie de ces développements dans « Le théâtre et les jongleurs » (*Revue des langues romanes*, 95, 1991, p. 1-14), « De la *scena* médiévale à l'espace de la *commedia dell'arte* » et « L'acteur au Moyen Age, X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles : vers l'intériorisation du jeu », ces deux derniers articles repris dans *La Scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Age*, Orléans, Paradigme, 2004, p. 25-50 et 145-165.

l'aide d'une série certes limitée de témoignages, examinés avec beaucoup d'attention, qu'en dépit du peu de textes théâtraux effectivement conservés<sup>8</sup> il a dû exister dès le XII<sup>e</sup> siècle une activité théâtrale profane qui n'était pas seulement exceptionnelle, et que cette activité était le fait des jongleurs. Mais quoique l'essentiel ait déjà été dit, et bien dit, dans ces pages, il nous semble que la question des jongleurs et du théâtre mérite d'être reprise sur quelques points, d'abord pour ajouter quelques arguments<sup>9</sup> ou suggérer quelques rectifications à la démonstration de M. Rousse, ensuite pour essayer de définir les formes différentes que pouvait prendre l'activité théâtrale des jongleurs, ce pourquoi nous envisagerons d'abord le jongleur acteur, avant d'en venir au jongleur musicien et accompagnateur, et enfin au jongleur auteur (de théâtre).

### *Le jongleur acteur*

Si les témoignages concernant l'activité théâtrale des jongleurs sont fort rares et jamais vraiment explicites ou probants, il en existe néanmoins quelques uns, en latin comme en langue vernaculaire, qui ont été rassemblés et commentés par M. Rousse dans sa thèse ci-dessus citée. Parmi eux, le plus déterminant peut-être se trouve dans un fabliau qui peut dater de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, *Le Vilain au buffet* :

L'uns menestrez a l'autre rueve  
 Faire son mestier tel com sot,  
 L'un fait l'ivre, l'autre le sot,  
 Li uns bale, li autre note,  
 Et li autres dist la riote,  
 Et li tiers dist la genglerie ;  
 Cil qui vivent de jonglerie  
 Viellent par devant le conte,  
 Et teus i ot qui fabliaus conte ;  
 Et li autres dist l'erberie,  
 Ou il a mainte gaberie :  
 Et si i a mainte risee.<sup>10</sup>

Voilà donc un texte qui semble témoigner assez clairement d'une activité de type théâtral chez les « menestrez », au vrai de deux façons différentes. En premier lieu, le vers « L'un fait l'ivre, l'autre le sot » suggère, avec le verbe *faire*, une pratique de type mimique, consistant à imiter l'ivrogne ou l'imbécile, pratique qui semble avoir eu quelque caractère traditionnel puisqu'on la trouve également évoquée dans le *Conte des hérauts* de Baudouin de Condé, et dont on remarquera qu'elle n'est pas sans rapport avec les scènes de taverne du *Jeu de saint Nicolas* et du

<sup>8</sup> Nous en rappelons la liste canonique et bien connue : le *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel, le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf, le *Jeu de Robin et Marion* et le *Jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle, ainsi que les deux anonymes *Le Garçon et l'aveugle* et *Courtois d'Arras*.

<sup>9</sup> A la longue discussion que M. Rousse consacre à l'usage du masque (p. 153-168), on pourrait ainsi ajouter le témoignage d'un texte occitan, le *serventes-ensenhamen* de Guiraut de Calanson adressé au jongleur Fadet, auquel le poète déclare « Tu auras une barbe de courge rouge dont tu pourras bien t'affubler ; par le déguisement que tu t'es attaché, tu pourras bien effrayer follement » (str. IX) et « Un masque, cher poulain (?), tu en auras un grand si, avec lui, tu sais hennir » (str. X). Nous citons la traduction de ce texte difficile qui se trouve dans l'ouvrage de F. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Les « serventes-ensenhamens » de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris*, Barcelone, Real Academia de Buenas Letras, 1972.

<sup>10</sup> *Nouveau recueil complet des fabliaux*, éd. W. Noomen et N. Van Den Boogaard, Assen, Van Gorcum, 1983-1994, tome cinq, fabliau 52, v. 148-159 (nous citons le texte critique ; les variantes ne présentent pas d'intérêt particulier).

*Jeu de la feuillée*, ou bien avec le personnage de *dervé* mis en scène dans ce dernier texte. De fait, comme l'a très bien montré M. Rousse dans son chapitre sur « Les jongleurs et le théâtre », c'est certainement dans ce type d'activités essentiellement sinon purement gestuelles et visuelles qu'il faut avant tout chercher les traces d'une pratique théâtrale des jongleurs, et non, comme on le fait souvent, dans le jongleur conteur ou récitant, en arguant du « caractère mimique »<sup>11</sup> ou de la « théâtralité généralisée »<sup>12</sup> de la littérature médiévale : il y a peu de chances en effet de pouvoir faire d'un jongleur en train de dire ou de chanter (*a fortiori* s'il s'accompagne d'un instrument de musique) un texte un acteur, même s'il est évident que la communication globalement orale de la littérature médiévale pouvait impliquer de la part du chanteur ou du récitant un jeu sur l'intonation, voire le mime.

Si toute la démonstration de M. Rousse sur « Les jongleurs et le théâtre » me paraît donc convaincante, aboutissant à reconnaître l'existence d'une activité théâtrale des jongleurs dès le XII<sup>e</sup> siècle, tout « en soulignant que [s'il] ose dire activité théâtrale, c'est que le fondement du théâtre est pour [lui], non pas dans la parole en dialogue, mais dans le corps en mouvement dans l'espace »<sup>13</sup>, elle l'est peut-être moins dans le chapitre suivant où le critique, en s'opposant à la perspective en quelque sorte évolutionniste d'E. Faral concernant les origines du théâtre profane, en vient à dénier presque tout caractère dramatique à ce que précisément on appelle au moins depuis E. Picot le « monologue dramatique »<sup>14</sup>. Admettons en effet avec M. Rousse que, pour découvrir les signes d'une pratique théâtrale profane au XIII<sup>e</sup> siècle, il ne faut pas forcément partir d'un texte, mais plutôt tenir compte, comme on l'a vu, des activités corporelles et gestuelles des jongleurs ; admettons aussi qu'il n'y pas lieu de se situer, comme le fait E. Faral, dans une perspective évolutionniste qui ferait naître le théâtre du monologue dramatique (d'autant qu'on ne peut supposer que logiquement l'antériorité du monologue, n'en ayant pas de preuve chronologique) : cela ne doit pas pour autant revenir à exclure du théâtre ce même monologue, ni à classer le *Dit de l'herberie* parmi « quelques cas particuliers »<sup>15</sup>, alors que ce texte pourrait justement constituer un exemple parmi d'autres d'une pratique théâtrale bien vivace au XIII<sup>e</sup> siècle et liée aux jongleurs. Or à cet égard *Le Vilain au buffet* apporte un témoignage particulièrement intéressant. En effet, lorsque le texte évoque des ménestrels en train de *dire* qui « la riote », qui « la genglerie » et qui « l'erberie », il semble assez clairement qu'il fasse référence à des textes précis (comme le signale le recours à l'article défini), ou plutôt à des types de textes, dont on a conservés une ou plusieurs versions et qui pourraient certainement être adjoints au maigre *corpus* des textes théâtraux profanes du XIII<sup>e</sup> siècle, comme l'a déjà proposé E. Faral dans ses *Mimes français du XIII<sup>e</sup> siècle* pour deux d'entre eux : ainsi « la riote » renvoie probablement à *La Riote du monde*, série comique de questions réponses entre deux personnages, identifiés au roi d'Angleterre et à un jongleur dans la seule version qui ajoute au dialogue une mise en situation narrative (intitulée *Le Roi d'Angleterre et le jongleur d'Ely*)<sup>16</sup> ; « la genglerie » aux textes édités par E. Faral sous le titre *Les Deux bourdeurs ribauds* et comprenant un premier

<sup>11</sup> E. Faral, *op. cit.*, p. 233.

<sup>12</sup> P. Zumthor, *La Lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, p. 269.

<sup>13</sup> M. Rousse, *Le Théâtre des farces en France au Moyen Age*, tome un, p. 169.

<sup>14</sup> E. Picot, *Le Monologue dramatique dans l'ancien théâtre français*, Paris, 1886-1888 (reprend une série de trois articles publiés dans la *Romania* en 1886, 1887 et 1888).

<sup>15</sup> M. Rousse, *Le Théâtre des farces en France au Moyen Age*, tome un, p. 202.

<sup>16</sup> *La Riote du monde*, éd. J. Ulrich, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 8, 1884, p. 275-289. Nouvelle édition de la version narrative dans *Le Jongleur par lui-même. Choix de dits et de fabliaux*, éd. et trad. W. Noomen, Louvain, Peeters, 2003. Voir aussi J. Ulrich, « Neue Versionen der Riote du monde » (*Zeitschrift für romanische Philologie*, 24, 1900, p. 112-120), qui présente d'autres versions plus ou moins fragmentaires du même texte.

monologue (intitulé *La Gengle au ribaut* dans le BNF fr 837) constitué des vantardises et des invectives qu'un jongleur adresse à un autre, monologue suivi dans deux manuscrits différents de deux réponses différentes du destinataire du premier monologue (réponse intitulée *La Contregengle* dans le BNF fr 837)<sup>17</sup> ; enfin « l'erberie » fait évidemment référence au *Dit de l'erberie* de Rutebeuf ou à un texte similaire<sup>18</sup>. Mais en quoi peut-on dire que ces textes, qui ne doivent pas être regroupés ici par hasard, ont un caractère nettement théâtral, et que dans leur cas le verbe *dire* pourrait renvoyer à autre chose qu'une simple récitation ? Trois critères surtout me semblent pouvoir être invoqués, qui pourraient d'ailleurs valoir pour d'autres textes :

- Il s'agit de textes constitués essentiellement ou uniquement de discours direct<sup>19</sup>, que ce soit à proprement parler d'un monologue, comme *L'Herberie*, d'un dialogue comme *La Riote du monde*, ou bien d'un monologue qui a ensuite évolué en dialogue, comme cela semble le cas pour *Les Deux bourdeurs ribauds*, suivant un processus qui peut aussi valoir pour le théâtre de la fin du Moyen Age, comme l'a bien montré J.-C. Aubailly<sup>20</sup>. Comme dans *Courtois d'Arras* par exemple, la présence éventuelle et en faible proportion de parties narratives, ainsi dans *Le Roi d'Angleterre et le jongleur d'Ely* (15 vers narratifs sur 405), qu'elles soient ou non interpolées<sup>21</sup>, n'enlève rien à mon avis au caractère théâtral de ces textes, même si elle amène à s'interroger sur la façon dont ils pouvaient être représentés, avec ou sans récitant, par plusieurs acteurs ou bien un seul assumant plusieurs rôles.
- Le ou les discours prêtés au(x) locuteur(s) du texte sont de caractère mimétique, c'est-à-dire qu'ils sont constitués de manière à imiter, à singer la parole d'un certain type de personnage, facilement identifiable (médecin ambulancier dans *L'Herberie*, jongleur dans *Les Deux boudeurs ribauds*, jongleur ou sot dans *La Riote du monde*)<sup>22</sup>, avec qui le jongleur s'assimile totalement de façon à en jouer le rôle : « Je suis uns mires », dit en effet le locuteur du *Dit de l'erberie* de Rutebeuf (v. 10)<sup>23</sup>. La mention est importante dans la mesure où c'est elle qui permet de

<sup>17</sup> E. Faral, *Mimes français du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1910. Nouvelle édition des trois textes dans *Le Jongleur par lui-même*.

<sup>18</sup> E. Faral, *Mimes français du XIII<sup>e</sup> siècle* : l'édition comprend le *Dit de l'erberie* de Rutebeuf, *L'Herberie* en prose et *De la goute en l'aine*.

<sup>19</sup> Constatant, dans *La Lettre et la voix*, la « théâtralité généralisée » de la littérature médiévale, P. Zumthor va (en partie, certainement, par provocation, ou pour des nécessités pédagogiques) jusqu'à contester l'existence d'un « théâtre » médiéval (voir p. 266-268) ; il argue même de la présence de passages narratifs dans plusieurs textes de ce « théâtre » pour conclure que « le langage narratif n'était alors pas moins 'théâtral' qu'un autre ni ne requérait de techniques vocales et gestuelles différentes » (p. 268). Et dans un précédent chapitre, pour mettre en évidence le caractère oral de la narration médiévale, P. Zumthor insistait notamment, et à juste titre, sur la part très importante qu'y occupe la discours direct (45 % de l'ensemble dans un roman comme *Eracle* : voir p. 235). Or il nous semble justement qu'un tel critère peut servir à distinguer des textes narratifs, donc récités, même si le discours direct y tient une grande place, de textes à caractère théâtral, où la proportion va disons de 90 à 100 %.

<sup>20</sup> J.-C. Aubailly, *Le Monologue, le dialogue et la sottie. Essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Age au début du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1984.

<sup>21</sup> Dans « Propositions sur le théâtre profane avant la farce » (repris dans *La Scène et les tréteaux*, p. 51-69), M. Rousseau montre de façon à mon avis très convaincante que de telles parties narratives ont été ajoutées *a posteriori* dans *Courtois d'Arras* et dans le *Dit de dame Jouenne*. En admettant que ce dernier texte soit antérieur au XIV<sup>e</sup> siècle dans sa forme originelle, cela ferait donc une pièce de plus à ajouter au compte de la production théâtrale profane du XIII<sup>e</sup> siècle

<sup>22</sup> On notera qu'à nouveau il s'agit de personnages qui ne sont pas sans rapport avec les pièces du XIII<sup>e</sup> siècle, notamment le personnage de médecin, qui apparaît dans le *Jeu de la feuillée* (dans la même pièce, le moine a également quelque chose du charlatan).

<sup>23</sup> Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. et trad. M. Zink, Paris, Le Livre de Poche, 2001. On retrouve la même précision dans les autres textes édités par E. Faral, « somes maistre mire fuisicien » dans *L'Herberie* en prose, « Je suis bons mires de Salerne » dans *De la goute en l'aine*.

distinguer, par exemple parmi les nombreux textes de même nature évoquant tel ou tel métier, ceux où il doit y avoir imitation – et donc jeu théâtral – de ceux qui produisent simplement un discours, en général flatteur, sur une profession donnée<sup>24</sup>. On peut parler de même de parole mimétique dans *Le Privilège aux Bretons* ou *La Paix aux anglais* édités par E. Faral dans ses *Mimes français*, parce que ces textes constituent des imitations de la façon dont les Bretons ou les Anglais pouvaient parler français.

- Le ou les discours contiennent en général un certain nombre de propos que l'on peut qualifier de performatifs, dans la mesure où ils impliquent ou peuvent impliquer une action, ainsi par exemple dans le *Jeu de Robin et Marion* quand le chevalier flanque une volée à Robin en s'exclamant « Tien de loier ceste souspape » (v. 314) ou « Tien che tatin » (v. 317)<sup>25</sup>. Même s'il n'est pas toujours aisé de déterminer dans quelque mesure telle parole est ou non performative (la parole pouvant parfois être dite sans exiger son accompagnement gestuel), le fait qu'on en trouve un certain nombre dans un texte comme le *Dit de l'herberie* peut constituer un indice non négligeable de théâtralité : voir ainsi les vers 7 (« Ainz que m'en voise »), 58 (« Veiz m'erberie »), 77 (« Oeiz coument jou confirai », à propos d'un onguent) ou 111 (« Ce Diex me gari ces .II. mains »).

On pourra éventuellement ajouter deux autres critères à ceux qui précèdent, certainement moins probants, mais pas négligeables pour autant : un nombre élevé de marques d'oralité (apostrophes au public, exclamations, etc.), même si au Moyen Age un tel phénomène est loin de se limiter au théâtre ; la vocation avant tout comique de ces textes, registre appelant plus particulièrement une forme de représentation théâtrale, où le comique visuel (gestes, déplacements, costume, etc.) vient soutenir le comique spécifiquement verbal.

En ce qui concerne les conditions de représentation de tels textes, on en est malheureusement, en l'absence de tout témoignage, réduit aux suppositions ; pour ce faire, une comparaison avec nos actuels comiques n'est peut-être pas totalement impertinente, qui pourrait autoriser les hypothèses suivantes :

- Etant donné leur plus ou moins grande brièveté, ces sketches – puisqu'il s'agit bien de cela – pouvaient soit être joués indépendamment, et participer à d'autres formes d'activités jongleresques, comme en témoigne *Le Vilain au buffet* ; ou bien éventuellement être jouée en série constituant une succession de morceaux variés et divertissants, à la façon d'un spectacle comique actuel<sup>26</sup>.
- En particulier si ces textes sont joués de façon indépendante, l'espace scénique peut très bien être limité au minimum (la *scena* de M. Rousse), voire absent ; de même pour les accessoires ou les costumes, le jeu théâtral reposant essentiellement dans ce cas sur la voix et le geste.
- Ces textes pouvaient être interprétés soit – et peut-être le plus souvent – par un seul acteur, qui pouvait donc le cas échéant incarner une pluralité de personnages, soit par deux ou trois acteurs ; de même les comiques d'aujourd'hui travaillent plus volontiers en solo, mais parfois aussi en duo ou en trio.
- Dans le cas notamment où on suppose un jeu en solo, il est probable que l'on ait affaire à un type un peu particulier d'interprétation, où la personnalité (plus ou moins jouée, elle aussi) de

<sup>24</sup> C'est ainsi que l'on distinguera le *Dit du mercier* édité par P. Ménard (*Mélanges Jean Frappier*, Genève, 1970, p. 797-810), où le locuteur déclare « merciers sui » (v. 2), d'autres *dits* de métiers qui se contentent de produire un discours (en général flatteur) sur tel ou tel métier (voir par exemple les textes édités par A. Corbellari en appendice de *La Voix des clercs*, Genève, Droz, 2005).

<sup>25</sup> Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion*, éd. et trad. J. Dufournet, Paris, Flammarion, 1989.

<sup>26</sup> Actuellement un sketch comique peut également participer de façon indépendante à une quelconque entreprise de divertissement, par exemple une émission de variétés à la télévision.

l'acteur ne s'efface pas entièrement, ou pas systématiquement, devant le rôle qu'il joue – particularité qui peut permettre je crois de distinguer aujourd'hui entre un *one man show* et le théâtre proprement dit.

Ainsi, si l'on veut bien admettre d'abord que l'on peut effectivement avoir affaire avec ce type de sketches à une interprétation de type théâtral<sup>27</sup>, même si les indices textuels signalés plus haut ne sauraient à eux seuls constituer la preuve d'une telle interprétation ; si l'on veut bien admettre ensuite que de tels sketches ne se limitaient pas à quelques cas particuliers mais constituaient une pratique relativement répandue<sup>28</sup>, alors il serait possible d'ajouter un ensemble important de témoignages quant à l'activité théâtrale des jongleurs pour les XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles ; car c'est très certainement des jongleurs qui les jouaient, comme nous l'apprend non seulement *Le Vilain au buffet*, mais aussi – autre indice concordant avec l'hypothèse faite ci-dessus concernant l'interprétation – le fait que les jongleurs y jouent volontiers leur propre rôle, comme c'est le cas dans *Les deux bourdeurs ribauds* ou dans le *Dit de la maille* par exemple<sup>29</sup>.

Toujours concernant le jongleur acteur, on peut également faire appel à une seconde série d'indices, rarement invoqués je crois (M. Rousse notamment n'en parle pas) ; des indices qui cette fois ne sont plus externes mais internes, puisqu'ils se trouvent dans les textes que l'on considère bien aujourd'hui comme des pièces de théâtre. Parmi les six œuvres constituant traditionnellement le *corpus* théâtral profane du XIII<sup>e</sup> siècle, au moins trois en effet présentent la double particularité de comporter un ou plusieurs personnages, non pas exactement de jongleurs, mais plus ou moins assimilés à des jongleurs ; et de comporter un ou plusieurs personnages – non seulement les mêmes que les précédents, mais d'autres aussi – dont l'interprétation paraît nécessiter un certain nombre de compétences spécifiquement jongleresques, compétences d'acrobate, de danseur, de musicien ou de chanteur. Les trois pièces où cette double particularité nous paraît la plus évidente sont *Le Garçon et l'aveugle*, le *Jeu de Robin et Marion* et le *Jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle.

Il y a tout lieu de penser, comme le fait J. Dufournet dans son édition, que *Le Garçon et l'aveugle* est « une véritable pièce », qui pouvait être « interprétée par deux jongleurs »<sup>30</sup>. Divers

<sup>27</sup> La question se pose peut-être aussi aujourd'hui de savoir si un *one man show* appartient ou non en propre au théâtre ; elle peut se compliquer encore s'il ne s'agit plus de sketches, mais par exemple d'un acteur lisant les textes de tel ou tel auteur célèbre. On voit que le problème des frontières du théâtre n'est pas caractéristique du seul Moyen Age.

<sup>28</sup> Pour essayer de le montrer, j'envisage de mener une enquête parmi les nombreux textes de ce type regroupés notamment dans les anciens recueils de Barbazan, Jubinal ou Méon (certains de ces textes ayant parfois bénéficié d'éditions récentes, par P. Ménard notamment), ainsi que dans le catalogue des *dits* dressé par M. Léonard dans *Naissance et essor d'un « genre » médiéval. La littérature des dits (des origines à 1340)*, Thèse de Doctorat d'Etat, sous la direction de P. Ménard, Université de Paris IV-Sorbonne, 1993 (avec un intérêt particulier pour les textes classés dans la catégorie des débats ou *desputoisons*). Il faudrait tenir également compte des propositions d'E. Faral dans son chapitre sur « Les jongleurs, le mime et le théâtre régulier », et peut-être considérer aussi certains genres lyriques comme la pastourelles ou l'aube. On pourrait ainsi envisager d'augmenter quelque peu le *corpus* théâtral profane des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, en faisant preuve évidemment de toute la prudence requise et en gardant en mémoire les avertissements de P. Zumthor (peut-être discutables, cependant), formulés notamment dans *La Lettre et la voix*, p. 267.

<sup>29</sup> *Le Dit de la maille*, éd. P. Ménard, *Mélanges Pierre Le Gentil*, Paris, Sedes, 1973, p. 541-552. Dans ce *dit* le locuteur joue très clairement le rôle du jongleur (voir les v. 11, 19-25 et 118-120) ; il est possible, comme le propose P. Ménard, que ce texte ait été « fait pour être récité au moment où le jongleur s'apprête à solliciter la générosité des auditeurs » (p. 552), ce qui n'empêche pas d'en faire également un sketch.

<sup>30</sup> *Le Garçon et l'aveugle*, trad. J. Dufournet d'après l'éd. de M. Roques, Paris, Champion, 2005, p. 13. Il manque cette édition une bibliographie.

passages du texte en effet semblent impliquer des compétences de type jongleresque, notamment de mime – en particulier lorsque Jeannot, le garçon, frappe l’aveugle – et de chant, le texte comportant trois parties chantées, soit par l’aveugle seul (v. 1-8), soit par les deux personnages (v. 57-64 et 83-90). Bien plus, comme l’a également noté J. Dufournet, le personnage même de Jeannot apparaît étonnamment proche du jongleur<sup>31</sup>, non seulement par ses compétences en matière de chant, mais aussi par son art de la parole – « Cantés, nos arons a mangier, / Car par parler les vainterai » (v. 81-82), propose-t-il à l’aveugle –, autre qualité caractéristique du jongleur<sup>32</sup>, et enfin parce qu’il déclare à l’aveugle : « je sai bien de geste / Canter, si vous en deduirai » (v. 121-122). La proximité avec le jongleur apparaît telle qu’on en vient à se demander pourquoi somme toute le personnage n’est pas désigné comme tel ; peut-être faut-il supposer que le terme de *garçon* a été préféré pour ses différentes valeurs sémantiques qui permettent tout à la fois de dire que Jeannot se fait le serviteur de l’aveugle, que c’est une canaille (le terme a volontiers valeur d’insulte), mais aussi qu’il est probablement plus jeune que l’aveugle.

En ce qui concerne le *Jeu de Robin et Marion* d’Adam de la Halle, diverses compétences jongleresques apparaissent également nécessaires aux acteurs, puisque tous les personnages de la pièce chantent à un moment ou à un autre, que certains dansent – Robin seul (v. 183-210) et Robin accompagné de Marion (v. 746-753), sans compter la farandole finale – et jouent probablement d’un instrument de musique – on peut le supposer de Robin, d’après les v. 303-304, et de Huard, d’après le v. 738. Il faut noter en outre le cas assez particulier de Gautier. C’est à n’en pas douter, d’après le portrait qu’il dresse de lui-même (v. 620-633), un paysan, mais Gautier n’en prétend pas moins savoir « trop bien canter de geste » (v. 726), ce dont il donne la preuve en chantant juste après un vers de la chanson parodique et scatologique d’*Audigier*, si bien que Robin choqué le qualifie d’« ors menestres » (v. 732). Gautier n’est donc probablement pas un ménestrel à proprement parler, mais il n’en rappelle pas moins le professionnel du divertissement par ce qui semble correspondre chez ce personnage à un trait de caractère : son goût pour l’humour plus ou moins grossier, dont témoigne non seulement sa connaissance de la chanson d’*Audigier*, mais aussi sa proposition de péter pour s’amuser (v. 468-469), sa réponse comique au jeu des rois et des reines (v. 510-513) ou ses plaisanteries vulgaires (v. 596-597).

Enfin dans le *Jeu de la feuillée* du même Adam de la Halle<sup>33</sup>, si les compétences jongleresques occupent une place bien plus restreinte que dans le *Jeu de Robin et Marion* – on ne relève guère que deux passages chantés v. 874-875 et 1025 –, la pièce n’en compte pas moins deux personnages étroitement liés au jongleur : Walet et le *dervé*. En effet lors de sa brève apparition (v. 338-375) Walet n’apparaît pas seulement comme un sot, mais il est aussi donné pour le fils d’un « menestres » (v. 353) qui souhaiterait pouvoir être « aussi bon vielere » (v. 354) que l’a été son père. Mais c’est surtout le personnage du *dervé* qui, aussi dément soit-il, n’en paraît pas moins pourvu de toutes les qualités jongleresques, ce qui tend évidemment à en faire

<sup>31</sup> « Jongleur, il l’est de tout son être, comme le prouvent sa sensibilité exacerbée et son sens de la psychologie du moment : il flatte l’aveugle pour lui soutirer de l’argent, il parvient à le faire parler, à le mettre à l’aise, à gagner sa confiance ; il sait contrefaire sa voix, comme s’il récitait une pièce à lui tout seul en jouant plusieurs personnages, en changeant de rôle, de mimique, de ton, au point que l’aveugle ne le reconnaît pas ; il use de jeux de mots ambigus et dangereux sur des noms de lieux ou des activités banales ; il jongle avec les mots ou les tons, toujours à la limite, mais, véritable acrobate, une pirouette le tire d’embarras [...] » (éd. cit., p. 32-33).

<sup>32</sup> Voir notre *Jongleur dans la littérature narrative des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, en particulier p. 310-317. On notera que Jeannot rappelle de près les personnages de jongleurs rusés et trompeurs que l’on rencontre par exemple dans le fabliau de *Joulet* ou dans *Charlot le juif qui chia dans la peau du lièvre* de Rutebeuf.

<sup>33</sup> Adam de la Halle, *Le Jeu de la feuillée*, éd. et trad. J. Dufournet, Paris, Flammarion, 1989.

une figure de poète et le double d'Adam de la Halle lui-même<sup>34</sup> : peut-être parce qu'il a « d'Anseïs et de Marsile / Bien oï canter Hesselin » (v. 536-537), il sait non seulement *faire les araines* (v. 400), chanter (voir les v. 525 et 1030), dire *merveilles et brubeilles* (v. 521-522), mais il prétend encore être « miex prinches » (v. 407) que le « prinche du pui » (v. 404) Robert Sommeillon.

Ainsi, même si c'est en filigrane, par un jeu d'allusions et de similitudes plutôt que de façon explicite, la figure du jongleur apparaît remarquablement présente dans les œuvres théâtrales profanes du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>35</sup> ; en outre l'interprétation de certains personnages paraît plus volontiers exiger la possession de certaines compétences jongleresques, qu'il s'agisse de mimer, de danser, de chanter, voire de jouer d'un instrument. Autant d'éléments qui constituent les signes probables d'une activité théâtrale profane liée dès les origines aux ménestrels.

### *La musique au théâtre : le jongleur accompagnateur*

On sait que parmi les nombreuses activités que l'on prête au jongleur, d'après les témoignages médiévaux, c'est la musique qui occupe la plus grande place et qu'à n'en pas douter, si l'on en croit notamment les textes narratifs des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, le jongleur est avant tout un musicien. Faisons nous donc l'avocat du diable et admettons, temporairement, que les éléments que nous avons évoqués jusqu'ici ne sont pas assez probants pour témoigner que les jongleurs aient pu être des acteurs. Il reste cependant qu'ils ont pu participer à l'activité théâtrale d'une autre manière, comme j'ai essayé de le montrer dans une étude consacrée au *Jeu de Robin et Marion*, dont je reprends ici les grandes lignes<sup>36</sup>.

Le *Jeu de Robin et Marion*, tel qu'il nous est parvenu – avec ses notations musicales (dans deux manuscrits sur trois), les fragments de chansons dont il est farci et les indications (dans les répliques, en l'absence de toute didascalie) que tel ou tel personnage chante ou joue d'un instrument –, pour partie contraint et pour partie semble inciter à concéder pour la représentation une place importante à la musique vocale et instrumentale, à laquelle on peut d'ailleurs prêter plusieurs fonctions : communicationnelle, quand le morceau chanté joue le même rôle qu'une réplique ; descriptive, pour accompagner ou décrire une activité particulière, par exemple la danse ; enfin une fonction proprement dramaturgique, pour marquer l'entrée et la sortie des différents personnages. Or si l'on ne considère pas le *Jeu de Robin et Marion* comme un cas forcément particulier, mais plutôt comme une pièce qui pourrait être représentative de la dimension fortement musicale de la représentation théâtrale médiévale (comme en témoigne déjà on ne peut mieux le drame liturgique), alors il est permis de supposer également pour les autres pièces du XIII<sup>e</sup> siècle (et notamment pour le *Jeu de saint Nicolas*, que nous avons pris pour exemple dans notre étude) que la musique pouvait y occuper une place non négligeable, que ce soit sous forme vocale (ce que pourraient éventuellement signaler certains phénomènes d'alternance prosodique) ou sous forme instrumentale. Cette hypothèse implique alors non

<sup>34</sup> Sur ce point voir notamment R. Dragonetti, « Le Dervé-Roi dans le *Jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle », *Revue des langues romanes*, 95, 1991, p. 115-135.

<sup>35</sup> On pourrait également ajouter aux points que nous avons évoqués la présence dans un certain nombre de pièces (le *Jeu de saint Nicolas*, *Courtois d'Arras* et le *Jeu de la feuillée*) d'éléments thématiques (la taverne, le vin, le jeu de dés, etc.) étroitement liés à la figure du jongleur des rues, quand bien même ils ne lui seraient pas exclusifs : voir sur ce point notre *Jongleur dans la littérature narrative des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, en particulier p. 464-471.

<sup>36</sup> « Théâtre et musique : le cas exemplaire du *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle », *Mainte belle œuvre faite. Etudes sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, éd. D. Hüe, M. Longtin et L. Muir, Orléans, Paradigme, 2005, p. 389-405.



seulement des acteurs au moins capables de chanter, voire de jouer d'un instrument, mais aussi la présence hors scène d'un petit groupe d'instrumentistes, c'est-à-dire de jongleurs, accompagnant leurs évolutions. C'est ainsi que les deux « corneurs » (v. 696) mentionnés dans le *Jeu de Robin et Marion* pouvaient peut-être jouer durant la pièce avant de venir en scène pour accompagner la farandole finale (v. 739), sans d'ailleurs prononcer la moindre parole. Et en somme, si la représentation théâtrale pouvait associer dès le XIII<sup>e</sup> siècle des acteurs et des jongleurs instrumentistes, il ne se trouve guère de raison, même si des spécialisations sont après tout concevables, d'en faire des catégories séparées, mais il y a plutôt lieu de considérer qu'ils appartenaient tous à la même, celle des ménestrels.

### *Le jongleur auteur*

Il est probable enfin, sinon certain, que le jongleur ne s'est pas contenté de participer à une activité théâtrale profane, mais qu'il en a été aussi le principal moteur, non seulement en développant et en entretenant la pratique en quelque sorte infra-littéraire des sketches, mais aussi par des capacités d'innovation qui ont pu amener à la création d'une véritable littérature dramatique.

Si l'on considère en effet que la liste canonique de six pièces constituant le *corpus* théâtral profane du XIII<sup>e</sup> siècle représente un ensemble de cas particuliers, qui ne sauraient témoigner à eux seuls d'une tradition bien établie, c'est qu'il faut prêter à leurs auteurs des capacités d'innovation particulières, peut-être liées à leur statut. Qu'il s'agisse de Jean Bodel, de Rutebeuf ou d'Adam de la Halle, les noms d'auteurs de quatre de ces pièces sont bien connus, attachés à chaque fois à une œuvre abondante et variée, qui témoigne d'une excellente connaissance des traditions littéraires contemporaines ainsi que des goûts du public, donc certainement d'une pratique professionnelle de la littérature. De là à faire de ces trois poètes des jongleurs<sup>37</sup>, il n'y a qu'un pas, que l'on franchira avec quelque raison pour Jean Bodel<sup>38</sup>, peut-être moins pour Rutebeuf<sup>39</sup> ou Adam de la Halle<sup>40</sup> ; mais Jean Bodel serait-il le seul, il suffit à prêter au jongleur un rôle pionnier dans le développement du théâtre médiéval, capable avec le *Jeu de saint Nicolas* d'innover et de créer une véritable pièce de théâtre, au croisement du drame liturgique latin, du fabliau et de la chanson de geste<sup>41</sup>.

En outre, à côté de ces chefs-d'œuvre isolés, les jongleurs ont pu jouer un autre rôle, certes moins glorieux, dans le développement d'une pratique théâtrale profane au XIII<sup>e</sup> siècle, si

<sup>37</sup> Ainsi M. Rousse, *Le Théâtre des farces en France au Moyen Age*, tome un, p. 221.

<sup>38</sup> On peut mentionner deux indices, même s'ils ne sont pas absolument probants, allant dans ce sens : d'abord un passage des *Congés* (*Les Congés d'Arras* (Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle), éd. P. Ruelle, Presses Universitaires de Bruxelles-Presses Universitaires de France, 1965) où le locuteur désigne les « menestrel » comme ses « douch compaignon » et ses « confrere » (v. 517-522) ; ensuite la mention d'un Bodel dans le *Nécrologe de la Confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras*.

<sup>39</sup> Si dans son chapitre intitulé « Rutebeuf ou la complainte du ménestrel », accompagnant sa traduction des *Poèmes de l'infortune et poèmes de la croisade* (Paris, Champion, 1979), J. Dufournet affirme sans hésiter que le poète « fut jongleur ou ménestrel » (p. 21), et si de fait Rutebeuf se décrit volontiers dans ses poèmes sous des traits qu'on attache traditionnellement au jongleur (la pauvreté, la taverne, le jeu de dés, etc.), reste cependant qu'il ne se désigne jamais explicitement comme tel.

<sup>40</sup> Lui aussi inscrit au *Nécrologe de la Confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras*, Adam de la Halle n'est par ailleurs, dans le *Jeu de la feuillée* comme dans l'apocryphe *Jeu du pèlerin*, jamais désigné que comme clerc ou *maistre*.

<sup>41</sup> Sur le caractère spécialement novateur de l'œuvre de Jean Bodel, voir en particulier L. Rossi, « L'œuvre de Jean Bodel et le renouveau des littératures romanes » (*Romania*, 112, 1991, p. 312-360) et C. Jacob-Hugon, *L'Œuvre jongleresque de Jean Bodel* (Bruxelles, De Boeck, 1998).

on veut bien les considérer non seulement comme les interprètes mais aussi comme les auteurs d'un certain nombre de monologues dramatiques ou de dialogues, en s'appuyant par exemple sur les arguments que développe P. Ménard dans son édition du *Dit d'aventures* :

Un texte destiné à la récitation orale, un récitant de modeste condition, une succession de grosses facéties, un style simple et relâché, autant de signes qui montrent que notre *dit* est une œuvre de jongleur. Pour comprendre cette pièce, il faut la rapprocher des autres productions « jongleresques » : le *Dit du mercier*, le *Dit de la maille*, le *Dit de l'herberie* du ms. 19152, les *Deux bourdeurs ribauds*. Le récitant de tous ces textes est un baladin qui amuse la foule aux carrefours. Avec une verve joyeuse il fait d'interminables énumérations ou il multiplie les hâbleries et les plaisanteries effrontées<sup>42</sup>.

Certes P. Ménard établit ici une équivalence qu'il ne prend pas la peine d'expliquer entre le jongleur « récitant » et l'auteur, entre la « modeste condition » de ces derniers et celle, si l'on peut dire, du texte ; néanmoins je pense le propos globalement juste. De tels textes, d'un intérêt et d'une qualité souvent assez limités, courts et concrets, n'ont probablement pas été composés par quelqu'un d'autre que celui qui les récitait ou qui les jouait, c'est-à-dire un jongleur. S'il ne s'agit donc plus ici de souligner le rôle novateur des ménestrels, reste que ce rôle n'est pas pour autant à négliger, bien au contraire : c'est ainsi peut-être, par la multiplication de petites saynètes à un ou deux personnages, dont certainement la grande majorité n'est jamais passée par l'écrit et ne nous est pas parvenue<sup>43</sup>, qu'ont pu être établis les fondements d'une tradition théâtrale, qui ne deviendra véritablement florissante qu'à la fin du Moyen Age.

### Conclusion

En conclusion, on rappellera encore une fois que les témoignages indubitables manquent, mais qu'on dispose quand même d'un faisceau d'indices non négligeables pour soutenir l'existence d'une activité théâtrale liée aux jongleurs aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle. Pour expliquer le formidable développement du théâtre profane de la fin du Moyen Age, il paraît inévitable de lui supposer des antécédents aux siècles antérieurs ; même si les acteurs de ce théâtre de monologues dramatiques, de farces, de sotties, ou même de mystères, ne portent plus désormais le nom de jongleurs, la place qu'y occupent encore les compétences jongleresques, la chanson et la musique fait qu'il est difficile de ne pas associer ces antécédents aux jongleurs<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> *Le Dit d'aventures*, éd. P. Ménard, *Mélanges Félix Lecoy*, Paris, Champion, 1973, p. 414. On trouve des remarques identiques dans *Le Dit de l'eschacier*, éd. P. Ménard, *Mélanges Charles Foulon*, tome un, Rennes, Institut de Français et Université de Haute-Bretagne, 1980, p. 255-256 et dans *Le Dit de la maille*, éd. cit., p. 552.

<sup>43</sup> La question se pose d'ailleurs de savoir pourquoi et dans quelles conditions de tels textes nous sont parvenus, dans un petit nombre de manuscrits, tels par exemple que le fameux BNF fr 837. S'agit-il, comme le suppose W. Noomen dans *Le Jongleur par lui-même*, de manuscrits exécutés dans le cadre d'une corporation de jongleurs et contenant divers exemples des recettes du métier ?

<sup>44</sup> Voir par exemple M. Rousse, « Jongleries dans le théâtre des mystères » et « Les chansons dans les farces », tous deux repris dans *La Scène et les tréteaux*, p. 287-308 et 319-336. Il est remarquable également de noter que quelques uns des *Miracles de Notre Dame par personnages* font brièvement intervenir des personnages de ménestrels, dont le rôle paraît surtout de jouer la musique pour faire transition entre deux scènes ou à la fin du spectacle, mais qui pouvaient également dire une ou deux répliques permettant d'inscrire leur intervention musicale dans la pièce elle-même (voir notamment le *Miracle de l'évesque que l'arcediacre murtrit*, v. 626-655 puis v. 726-733, éd. G. Paris et U. Robert, Paris, SATF, 1876-1883, tome un).