



HAL
open science

L'Acteur au Moyen Âge: L'Histrion et ses avatars en Occident de saint Augustin à saint Thomas

Simon Gabay

► To cite this version:

Simon Gabay. L'Acteur au Moyen Âge: L'Histrion et ses avatars en Occident de saint Augustin à saint Thomas. Linguistique. Universiteit van Amsterdam, 2015. Français. <NNT : >. <tel-01873198>

HAL Id: tel-01873198

<https://hal.science/tel-01873198v1>

Submitted on 13 Oct 2018

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

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



Distributed under a Creative Commons CC BY 4.0 - Attribution - International License

L'Acteur au Moyen Âge
(L'Histrion et ses avatars en Occident
de saint Augustin à saint Thomas)

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Universiteit van Amsterdam
op gezag van de Rector Magnificus
prof. dr. D.C. van den Boom
ten overstaan van een door het College voor Promoties ingestelde commissie,
in het openbaar te verdedigen in de Agnietenkapel
op maandag 28 september 2015, te 16.00 uur
door

Simon Maurice Messaoud Gabay

geboren te Parijs, Frankrijk

Promotiecommissie:

Promotor: prof. dr. I.M. van der Poel (Universiteit van Amsterdam)

Co-promotor: dr. J. Koopmans (Universiteit van Amsterdam)

Overige leden: prof. dr. G. Geltner (Universiteit van Amsterdam)

prof. dr. B. Kempers (Universiteit van Amsterdam)

prof. dr. M.B. Pranger (Universiteit van Amsterdam)

prof. dr. P.J. Smith (Universiteit Leiden)

prof. dr. R. Trachsler (Universität Zürich)

dr. K.V.M.-P. Lavéant (Universiteit Utrecht)

Faculteit der Geesteswetenschappen

La présente thèse de doctorat a été rédigée dans le cadre du projet *Law & Drama, How theatrical practices are defined by, with, and against the Law in France and French-speaking regions (13th-16th centuries)*, financé par le NWO (*Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek – Organisation scientifique pour la recherche scientifique*).

L'Acteur au Moyen Âge
L'Histrion et ses avatars en Occident
de saint Augustin à saint Thomas

Partie I : Analyse

Table des matières

PARTIE I : ANALYSE

Avant-propos	7
Remerciements	9
Sur la forme de ce présent livre	11
Introduction	23
Se méfier du lexique du théâtre	24
Se méfier du concept de théâtre	28
Se méfier du tropisme du théâtre classique	32
Le cas paradoxal de l'acteur	35
Prouver l'existence de théâtre par l'étude de l'acteur	39
Traces	43
Les faux-amis	45
Des premières traces	49
Les donateurs	59
Les spectateurs (I)	64
Les spectateurs (II)	71
Les clercs-acteurs	78
Conclusion	86
Définitions	89
Thymelicus	91
Scaenicus	104
Mimus	118
Histrio	133
Joculator	150
Conclusion	162
Impersonnation	167
L'Hypocrita	170
La Persona	181
La Personatio	197
Conclusion	199
Conclusion	203
Résumé	207
Summary	211
Samenvatting	215

PARTIE II : DOCUMENTATION ET ANNEXES

Répertoire	235
Index	573
Bibliographie	583

Une table des matières détaillée de ce second volume se trouve en tête de ce dernier (p. 224).

Avant-propos

Le présent travail de doctorat est partie intégrante d'un projet conçu par M. Jelle Koopmans et rendu possible grâce aux subsides du NWO (*Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek* – Organisation scientifique pour la recherche scientifique). Entre 2008 et 2013, l'Universiteit van Amsterdam a ainsi accueilli l'équipe *Law & Drama, How theatrical practices are defined by, with, and against the Law in France and French-speaking regions (13th-16th centuries)*. Une double idée fait le programme de ce projet : documenter d'une part la pratique théâtrale du Moyen Âge français par de nouvelles sources, explorer d'autre part le jugement (au sens propre et figuré) que porte l'époque médiévale sur cette pratique.

Jelle Koopmans, homme prolifique, a, en plus de nombreux articles sur des sujets divers et variés, entamé une histoire de la farce et entrepris d'éditer les soties en langue française. Il partage les responsabilités d'éditeur de ce dernier projet avec deux collègues post-doctorantes, elles aussi engagées au sein du projet *Law & Drama*. La première, Marie Bouhaïk-Gironès, s'est tournée vers le statut de la parole et de l'acteur dans la société médiévale. La seconde, Katell Lavéant, a poursuivi ses recherches sur le théâtre des Pays-Bas méridionaux, notamment dans le contexte de la Réforme. Nous sommes donc le troisième et dernier membre de cette équipe, engagé comme doctorant (*AIO - assistent in opleiding*) pour nous occuper de la partie ecclésiastique du projet, et dont le travail fut de réaliser la présente étude.

Recruté au départ pour étudier les registres des officialités au bas Moyen Âge, nous avons fini, *mutatis mutandis*, par nous intéresser au cas de l'acteur au haut Moyen Âge et au Moyen Âge central. En effet, nos premières recherches nous ont rapidement amené à explorer la documentation conciliaire et synodale de l'Église, dont les racines plongent au plus profond des Âges sombres. Comme nous allons le voir dans ce livre, les mêmes canons circulent tout au long de l'époque médiévale : comment expliquer alors que l'on considère comme réels les histrions des conciles du XV^e s., mais pas ceux du X^e s. ? Sont-ils des chimères ? des survivances de l'Antiquité, ne devant leur présence dans les textes médiévaux qu'à la haine tenace que leurs vouaient les Pères ? Identifiant là une idée aussi bien reçue que peu fondée, nous avons fini par nous consacrer exclusivement à cette question. Un tel sujet avait à nos yeux le double intérêt de résoudre une question précise, ce que se doit de faire toute thèse de doctorat, mais aussi de rayonner un peu au-delà de cette première question, en apportant une contribution significative à la compréhension d'une période injustement négligée de l'histoire du théâtre. Nous espérons que nos yeux ne nous ont pas trahis, et que le lecteur de ce livre partagera ce même regard.

Remerciements

Avant de commencer notre étude, nous nous devons ici de remercier tous ceux qui nous ont permis de mener à bien nos recherches, ce que nous ferons dans un ordre (plutôt) chronologique.

Mes parents furent depuis le début la fondation privée la plus investie dans la réussite de mes études, comblant directement mes trous financiers et donc indirectement les trous de la recherche sur le théâtre. Mes juristes de frères, tous les deux reconvertis dans le BTP, furent d'une importance cruciale pour me rappeler le plus régulièrement qu'ils le pouvaient l'intérêt très relatif que peuvent revêtir mes recherches au regard de la marche du monde.

En Sarthe, un grand merci à tous mes camarades d'enfance. Ces fatigables chercheurs ont partagé toutes leur connaissance et leur expérience concernant l'obtention de subsides comme le RSA, la CMU ou encore l'ASS lorsque cela s'est avéré nécessaire. Dimitri a eu l'amabilité de rater sa TS et Erwan a eu l'obligeance de m'héberger à Tours lorsqu'il menait ses recherches à Harvard et à Oxford. Paul a eu un rôle central dans toute la partie informatique de mes recherches depuis Paris, Lyon, Montréal, Hambourg, Tours et désormais Sherbrooke, d'où Arianne a corrigé mon français.

À Paris, j'ai inmanquablement une pensée pour tous mes amis de crèche Elsa, Héloïse, Samuel, Johanna, Félix, Lila, Brice, Loulou et leurs binômes. J'ai aussi une pensée aussi pour mes camarades de Saint Andrews Laure, Céline, David, et encore une fois à leurs conjoints et conjointes. Bienvenue à Aran et Jacques, nés pendant mon doctorat, et qui vont donc avoir la chance de grandir dans un monde renouvelé en profondeur par mes recherches.

Mes camarades parisiens d'étude Fanny, Filipe, Francesco, Nicolas, Michele, Guillaume, Louise, Hélène ont su égayer les heures passées sur les bancs de la fac, puis mes retours sur Paris, les pauses-café dans le sous-sol (aussi appelé « Rez-de-Jardin ») de la BNF Tolbiac et sous les échafaudages de la BNF Richelieu. Une pensée toute particulière va à notre chère Chloé, qui a un talent tout particulier pour remettre dans leurs pompes ceux qui végètent à côté de ces dernières, que ce soit pour apprendre à danser ou pour tant d'autres choses.

Monsieur le Prof. Richard Trachsler a eu la gentillesse d'assez croire en moi pour soumettre mon dossier au Prof. Jelle Koopmans, qui a eu la gentillesse de le croire. J'ai ainsi bénéficié d'une formation de premier ordre à Paris puis à Amsterdam, restant constamment dans le chaudron de la recherche qui se fait. J'ai appris à leur contact nombre de choses que ceux qui les connaissent retrouveront inmanquablement dans ce livre.

Mes collègues amstellodamoises Katell et Marie ont toujours été là pour m'aider dans mes recherches à Amsterdam et à Paris. Dans cette dernière ville, G. Parussa et D. Smith ont

su, eux aussi, m'aider à chaque fois qu'ils ont pu. Je dois aussi remercier pour leur sollicitude et leurs conseils les autres spécialistes de théâtre médiéval que sont Estelle, Véronique, Olivier, Mario, Robert, Matthieu et Mathieu.

Federico, aussi incertain dans son cœur que certain de ses traductions de latin, a vainement essayé de faire luire un peu du soleil de sa Toscane sur les canaux d'Amsterdam. Jo a su suppléer à cette louable tentative en amenant de la joie du Plat Pays, qui est le sien, dans le port d'Amsterdam. Malcolm a su m'apporter depuis Paris aide et conseil, et sa sœur l'exact inverse depuis partout où elle se trouvait. Depuis Genève, Esteban a su défendre avec brio mais sans effet l'œuvre de Thomas Mann.

À Neuchâtel, le prof. A. Corbellari a soutenu avec constance et efficacité mes recherches. Mes collègues du centre de dialectologie, de littérature française et d'histoire ont su m'accueillir avec une bienveillance qui me touche encore. Il faut aussi citer ici mon collègue (je n'oserais dire camarade...) Maxime, parce qu'il aime beaucoup qu'on le cite. Je me retiens en revanche de donner le nom de mes amis du centre commercial de la Maladière, mais que les deux disciples du Roi que sont le reptilien kabbaliste et le premier collègue amant sachent que je les remercie chaleureusement.

Enfin, je n'aurais pu mener à bien mes recherches sans Cristina, qui a payé comptant chacun des mots de ce livre. Merci aussi à sa famille qui m'a accueilli à bras ouverts lors de mes passages en Suisse centrale.

Sur la forme de ce présent livre

Nos recherches ont suivi deux axes. Le premier, sur le fond, revêt l'apparence d'un doctorat classique, traitant d'un sujet précis et apportant des réponses à une question qui n'avait jusqu'alors pas été abordée par les chercheurs. Le second, sur la forme, concerne la méthode d'écriture à l'heure des nouvelles technologies. Comment écrire et lire aujourd'hui, alors que le format numérique devient lentement le principal mode de communication ?

Écrire dans un monde numérique

La constitution de répertoires est une pratique ancienne et toujours vivante dans les études théâtrales. Depuis ceux du XIX^e s. de L. Petit de Julleville pour le Moyen Âge tardif¹ jusqu'à celui tout récent de V. Malineau pour l'Antiquité tardive², en passant par le monumental projet *REED*³, les outils s'accumulent. Une partie importante de notre travail a été de créer à notre tour un répertoire qui comble en partie le vide des VI^e-XIII s.⁴ en exploitant abondamment les nouveaux outils mis à la disposition des chercheurs⁵. Le travail d'identification des œuvres (l'auteur putatif ayant pu changer depuis l'édition d'un texte), de datation (qui peut varier de plusieurs siècles) ou de traduction pour ces textes d'origines très diverses a occupé une partie importante de notre temps.

La pratique du répertoire a cependant muté ces dernières années, et prend désormais la forme de bases de données relationnelles en ligne — avec par exemple la base CESAR⁶ (pour les XVII^e-XVIII^e s. français) ou la base *Théâtre et performances en France au Moyen Âge*⁷ (qui s'intéresse essentiellement aux XIV^e-XVI^e s. français). Considérant que la multiplication de ces outils numériques est non seulement souhaitable, mais va devenir essentielle dans les décennies qui vont venir, nous avons voulu accompagner ce mouvement. Nous avons donc décidé de doubler notre répertoire papier d'une version informatique disponible en ligne. Malheureusement, nous n'avons pas réussi à obtenir une url institutionnelle pérenne, et

¹ *e.g.* PETIT DE JULLEVILLE 1886, t. 2 [➤] ou PETIT DE JULLEVILLE 1886 [➤].

² MALINEAU 2002, t. 3 [➤].

³ Cf. la collection « Records of Early English Drama » fondée par Alexandra F. Johnston et publiée par University of Toronto Press (<http://reed.utoronto.ca>).

⁴ Édmond Faral avait en son temps commencé à rassembler des documents sur les jongleurs entre les IX^e et XIII^e s. FARAL 1910 [➤], appendix III, pp. 272 *et sqq.*

⁵ Notamment les bases de données de brepols (<http://www.brepolis.net>), de la *Patrologia Latina* de Migne (<http://pld.chadwyck.com>) ou de la *Monumenta Germaniae Historica* (<http://www.dmgh.de>).

⁶ <http://www.cesar.org.uk>.

⁷ <http://arnoul.vjf.cnrs.fr>.

notre adresse¹ n'est que celle d'une société privée² qui mourra le jour où la compagnie qui nous héberge viendra à disparaître³ (ce qui arrivera nécessairement) : le projet étant mort-né, le site web en est donc resté à l'état de chantier⁴.

La présente thèse reste cependant pensée de manière hybride : elle peut être lue sous forme papier comme numérique. Chaque signe **【▶】** indique la présence du document cité dans le répertoire, et chaque signe **【>】** signale la présence du livre ou de l'article mentionné dans la bibliographie. Ces signes dissimulent des liens hypertextes qui, une fois activés depuis le PDF, permettent d'accéder d'un simple clic aux informations recherchées dans le navigateur. On trouvera sur la version web du répertoire de nombreuses informations complémentaires pour les textes (comme des traductions en différentes langues) et les références bibliographiques (fiche BNF, version online du livre sur Gallica, Google Books, archive project, revues.org, jstor.com, *etc.*). Ce système doit permettre d'augmenter la transparence de notre travail en accélérant l'accès aux sources, voire de continuer à parfaire ce répertoire après l'achèvement de notre doctorat. Une version interne de ce système de navigation prend la forme du signe **【▶】** (présent uniquement dans le répertoire), qui renvoie à la bonne entrée dans la bibliographie au sein du même PDF : on pourra ainsi obtenir rapidement et facilement les références complètes de l'ouvrage ou de l'article mentionné.

Le site web est riche de près de 10 000 documents. Le soin qui a été apporté à leur édition est très inégal. La nature, la date, la localisation de ces documents est très large : on y trouvera à la fois des documents du haut Moyen Âge et des extraits d'archives attestant de la pratique théâtrale au bas Moyen Âge (plusieurs centaines de représentations sont ainsi répertoriées). Nombre de ces documents ont été annotés à l'aide de mots-clefs, et localisés à l'aide de coordonnées géographiques (pour une recherche *via* Google maps) et de différentes informations complémentaires (royaume, province, diocèse, archidiocèse, *etc.*). Il forme donc une réserve importante de documents pour des recherches futures.

¹ <http://mtdp.anopetia.com>.

² Profitons de cette opportunité pour remercier Paul-Henri Erhard et la société Anopetia[©] de leur aide.

³ Les documents restent néanmoins accessibles sous la forme d'une base FileMaker Pro[©].

⁴ Nous avons prévu de détailler la construction du site et de la base de données qu'il utilise pour partager nos réflexions sur ce sujet : le texte a été écrit, mais comme la base qu'il décrit n'a pas été terminée, nous avons finalement décidé de ne pas le proposer au lecteur. Ce chapitre disparu et le chantier de l'application web que nous laissons sont les dernières traces d'un doctorat-iceberg, dont la partie informatique serait la partie immergée qui aurait fondu malgré nous. Cette remarque explique en grande partie la taille apparemment réduite de notre thèse pour le temps que nous avons passé à y travailler.

Concernant les analogies

Notre idée de départ a été de ne pas faire de notre base de données un simple fichier numérisé, mais d'exploiter les possibilités offertes par l'informatique pour construire une base de données « relationnelle ». Une fois atteint un certain nombre d'enregistrements, une base devient en effet illisible : en établissant des liens entre des documents partageant des points communs, on permet à l'utilisateur de rebondir d'enregistrement en enregistrement, et ainsi de naviguer dans ce qui resterait autrement une masse informe. Malheureusement, nombre de ces liens ont disparu avec le passage à une version PDF (proximité géographique, proximité chronologique, similarité de thème ou de vocabulaire, *etc.*), et seul reste ce que nous avons appelé la « généalogie » des documents.

Une partie importante de notre travail a été d'identifier les citations afin d'en observer la répétition. Une généalogie est donc la somme des citations d'un même texte dans notre corpus. Nous leur avons donné un nom, souvent tiré de la citation elle-même (*mimi cantant*) ou de son *incipit* (*his igitur*), et toutes sont répertoriées dans l'index analogique qui se trouve à la fin de notre travail.

Lorsqu'un document est cité en note de bas de page, il peut donc être fait référence à sa généalogie plutôt que de citer toutes les autres occurrences. Celle-ci est alors mentionnée sous la forme « **G** : *nom de la généalogie* » : il suffit ensuite d'aller consulter l'index analogique pour trouver tous les documents où l'on peut retrouver le même texte. Il en va de même pour le répertoire : plutôt que de traduire le même passage des dizaines de fois, seule une occurrence est traduite (la plupart du temps la première). Là encore, il faut avoir recours à l'index analogique pour identifier les autres occurrences.

Concernant les références dans les notes de bas de page

La méthode d'écriture détaillée précédemment n'obéit cependant pas uniquement à une logique informatique : elle a aussi pour but d'alléger l'apparat critique en bas de page tout en offrant une annotation plus riche pour chaque document. Nous avons ainsi pu opter pour une traduction de toutes les citations sans risquer un engorgement dans des notes qui auraient dû donner le texte original latin, les références bibliographiques et les divers compléments d'informations nécessaires (discussion de la datation, de l'attribution, présentation de l'œuvre *etc.*). Nous avons en effet décidé de rejeter toutes ces informations dans le répertoire que nous venons de présenter.

En note, on trouvera donc le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage *sous leur forme française*¹, suivis entre parenthèses d'une date de rédaction (supposée) de l'ouvrage². Quelques indications minimales (*e.g* « 3.5 ») permettent de désigner l'extrait auquel nous faisons référence. Avec ces informations, il est alors possible de se reporter au répertoire, où tous les textes que nous citons sont catalogués par ordre chronologique avec le nom de l'auteur et le titre *sous leur forme latine*. Chaque extrait est alors classé selon l'ordre d'apparition dans l'œuvre, et identifié de manière moins lapidaire qu'en note (*e.g* « 3.5 » devient « Lib[er] 3, Cap[ut] 5 »).

L'utilisation des noms et des titres latins dans le répertoire permet de maintenir un degré de lisibilité minimum pour des chercheurs non-francophones intéressés par nos documents. En revanche, comme nous avons choisi d'amplement traduire les citations latines dans la partie analytique, il nous a paru cohérent de maintenir ce choix en note (le lecteur non-latiniste pouvant souvent déduire du titre la nature de son contenu). Le lien se fait aisément grâce à la datation et la relative transparence entre le latin et le français.

Concernant la bibliographie

Pour alléger l'apparat critique dans les notes comme dans le répertoire, les références bibliographiques sont données sous une forme abrégée (auteur + date de publication). Ces dernières se retrouvent classées alphabétiquement dans la bibliographie, et permettent d'accéder à la référence complète. Les ouvrages qui ne sont mentionnés qu'une fois et qui n'ont qu'un rapport distant avec notre sujet sont en revanche référencés intégralement dans la note.

Dans le répertoire, le renvoi à de multiples éditions est un choix délibéré et ne nous a nullement paru comme inutile. Ayant pensé ce répertoire de manière informatique, la question de la place prise par de nombreuses références ne nous a pas paru être un problème, et nous n'avons donc pas hésité à multiplier les sources. La publication de nos travaux au format PDF par l'université d'Amsterdam, qui propose l'archivage de notre thèse sur un site prévu à cet effet, permet aussi de se soustraire aux règles aujourd'hui désuètes de l'édition papier.

Le renvoi à plusieurs éditions, dont certaines peuvent être assez anciennes, nous a paru utile : le titre, la date et/ou l'attribution des œuvres ayant parfois changé, on pourrait penser avoir affaire à plusieurs documents alors qu'il n'y en a en fait qu'un seul. De plus, les

¹ Quelques documents échappent à cette règle, comme ceux plus connus sous leur nom latin (*e.g* la *Regularis concordia* de saint. ÆTHELWOLD) ou ceux qui ne sont traditionnellement pas traduits par les spécialistes (c'est notamment le cas des textes juridiques).

² En l'absence de datation, nous mettons la date de mort de l'auteur.

ouvrages de référence comme ceux d'É. Faral ou d'E. Chambers ne connaissaient pas nos éditions modernes : on pourra ainsi plus rapidement trouver le document dont ils parlent, contrôler la source, puis rebondir sur une édition plus récente que nous nous efforçons alors de mentionner si elle existe.

Ces différentes éditions relèvent volontairement de différentes traditions culturelles. Notre expérience de *clericus vagans* francophone, changeant régulièrement de pays, nous a fait remarquer avec force que les outils de recherche ne sont pas toujours les mêmes d'un lieu à un autre. Pour prendre un exemple simple, le chercheur francophone qui veut lire un classique latin recourt traditionnellement à la collection Budé, le chercheur anglophone à la collection Loeb, le chercheur allemand à la collection Tusculum, *etc.* ; or l'accessibilité de ces ouvrages est fonction de la bibliothèque dont on dispose. Dans la mesure où nos travaux ne concernent pas uniquement le monde francophone, nous n'avons pas hésité à proposer toutes les éditions auxquelles nous avons dû avoir recours pendant nos propres recherches afin de faciliter le travail de nos lecteurs.

C'est dans cette même optique de simplification que nous avons retenu les éditions les plus anciennes dont nous parlions un peu plus haut. N'ayant pas toujours eu la chance de travailler dans des grands (et/ou riches) centres de recherche, nous n'avons pas toujours eu accès aux éditions les plus récentes, alors que les plus anciennes l'étaient facilement sur la toile. Si nous sommes d'accord pour condamner en théorie le recours à des éditions médiocres (voire mauvaises...) par facilité, notre expérience nous a régulièrement rappelé que les beaux principes ont un prix, dont nous n'avons pas toujours pu nous acquitter. Pensant qu'il en irait de même pour certains de nos lecteurs, nous avons donc laissé ces références parfois obsolètes, mais qui serviront peut-être à quelques-uns.

Concernant la datation

Afin de maintenir une chronologie claire malgré la grande diversité des sources que nous utilisons, nous avons daté chaque référence en ajoutant la date de mort de chaque auteur dans le corps du texte, ou parfois la date de l'ouvrage cité (la date est alors donnée sans le signe « † »). En note de bas de page, chaque ouvrage cité est lui aussi daté.

Concernant la traduction

Les traductions qui sont de notre fait sont de piètre qualité, mais nous avons préféré les proposer au lecteur afin de permettre aux non-latinistes de comprendre ces documents (quitte, pour les lecteurs ayant quelques bases, à comparer les textes latins et français), et aux latinistes de juger de notre compréhension. Parfois, pour traduire en français, nous nous

sommes appuyé sur les traductions en anglais, italien ou allemand qui étaient disponibles : ces sources se trouvent alors toujours dans la bibliographie de chaque document du répertoire, et un simple examen des références permettra de les retrouver. Dans le cas où nous utilisons directement une traduction faite par une autre personne, nous signalons dans la bibliographie du document l'ouvrage où se trouve le texte que nous reproduisons par un cercle suscrit (« ° »). La source du texte original en latin (et parfois en ancien français) est, elle, signalée par une étoile (« * »).

Dans le répertoire, nous reproduisons à l'identique les traductions que nous avons trouvées dans d'autres ouvrages, malgré les problèmes de compréhension qu'elles peuvent poser. En effet, les traducteurs ont des attitudes très fluctuantes concernant la traduction des termes désignant l'acteur : *mimus* peut ainsi être traduit « acteur », « comédien », « mime » ou « pantomime ». Dans la partie rédigée de notre doctorat, nous nous sommes donc permis de modifier ces traductions sans toujours le mentionner, afin de proposer des mots plus transparents (*histrion* est traduit « histrion », *mimus* est traduit « mime », *etc.*). Ainsi, si *pantomimus* est traduit par « mime » dans telle traduction, on trouvera cette leçon dans le répertoire, mais « pantomime » dans la partie rédigée de notre thèse.

Dans la mesure où le texte latin n'est pas immédiatement accessible au lecteur, nous avons décidé de mettre [*entre crochets en italique*] les termes latins qui nous paraissaient importants et/ou problématiques.

Imbroglia : « *Le fond de toutes les pièces de théâtre.* »
Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues.*

Introduction

Alors qu'Averroès tente de commenter la *Poétique* d'Aristote, il bute sur deux mots étranges : *comedia*, et *tragedia*.¹ Aucun commentateur ne les explique. Ni Alexandre d'Aphrodise, ni Hunain ibn-Ishaq, ni Abu Bashar Meta, ni même le Coran. Perdu dans ses pensées, le savant musulman se dirige vers sa fenêtre, d'où proviennent des bruits. Il aperçoit alors un enfant sur les épaules d'un autre, contrefaisant l'un le muezzin, l'autre le minaret, devant un troisième qui représente les croyants... Un peu plus tard, toujours perdu dans ses réflexions, il part dîner chez son ami Farach. Là, la discussion s'engage entre les convives, et l'un des invités, Abdoukassim, raconte une étrange histoire :

— Un soir, les marchands musulmans de Sin Kalán me conduisirent à une maison de bois peint, où vivaient beaucoup de gens. On ne peut pas raconter comment était cette maison, qui était bien plutôt une seule pièce avec des rangées de réduits ou de balcons placés les uns au-dessus des autres. Dans ces enfoncements, il y avait des gens qui mangeaient et buvaient, de même que sur le sol et aussi sur une terrasse. Les gens de la terrasse jouaient du tambour et du luth, sauf quinze ou vingt environ (avec des masques de couleur cramoisie) qui priaient, chantaient et conversaient. Ils étaient punis de prison, mais personne ne voyait les cellules ; ils étaient à cheval, mais personne ne voyait leurs montures ; ils combattaient, mais les épées étaient en roseau ; ils mouraient, mais ils se relevaient ensuite.

— Les actes des fous, dit Farach, dépassent les prévisions du sage.

— Ils n'étaient pas fous, dut préciser Aboukassim. Ils étaient en train, me dit un marchand, de représenter une histoire.

Personne ne comprenait, personne ne paraissait vouloir comprendre. Confus, Aboukassim passa d'une narration bienvenue à d'ennuyeuses explications. Il dit, en s'aidant avec les mains.

— Imaginons que quelqu'un figure une histoire au lieu de la raconter. Supposons qu'il s'agisse de l'histoire des Dormants d'Éphèse. Nous les voyons alors se retirer dans la caverne, nous les voyons prier et dormir, nous les voyons dormir avec les yeux ouverts, nous les voyons réveillés au bout de trois cent neuf ans, donner au commerçant une monnaie antique, se réveiller au paradis, nous les voyons se réveiller avec leur chien. C'est un spectacle de ce genre que nous montrèrent ce soir-là les gens de la terrasse.²

¹ Cf. la nouvelle de *El Aleph* « La Busca de Averroes » in Jorge Luis BORGES, *Obras completas*, Buenos Aires : Emecé editores, t. 1 (« 1923-1949 »), 1989, pp. 582-588. Traduction française : Jorge Luis BORGES, *Œuvres complètes*, Jean Pierre BERNÈS (dir.), Paris : Gallimard, 2010, t. 1, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » (400), pp. 615 et sqq.

² BORGES 1989, p. 585 ; BORGES 2010, p. 619.

Mais les invités ne comprennent toujours pas et la discussion repart sur autre chose jusqu'à la fin de la soirée. Averroès rentre ensuite tard chez lui et, alors que le muezzin appelle les croyants pour le *salat-as-sobh*, la prière de l'aube, il opte pour la définition suivante :

Aristû (Aristote) appelle tragédie les panégyriques et comédie les satires et anathèmes. D'admirables tragédies et comédies abondent dans les pages du Coran et dans les moallakas du sanctuaire.¹

Ce court récit est une excellente description de ce à quoi le chercheur se trouve confronté lorsqu'il se penche sur le théâtre haut-médiéval. D'une part, les auteurs occidentaux contemporains d'Averroès ont été tout aussi perplexes que ce dernier devant le lexique gréco-latin du théâtre : que veulent bien pouvoir dire ces mots ? D'autre part, les pratiques théâtralisantes n'ont pas disparu, mais les contemporains d'Abdoulkassim ont eu tout autant de mal que lui à nommer ce qu'ils pouvaient voir. Ça mime, ça chante, ça danse, ça gesticule : mais c'est quoi ? Ce livre est en quelque sorte la version scientifique du récit de Borges, celui d'un monde irrigué par la culture antique où le sens des mots devient douteux, laissant la réalité orpheline de toute description précise, et des efforts des hommes pour remédier à ce problème.

SE MÉFIER DU LEXIQUE DU THÉÂTRE

Borges reprend ici une théorie connue, selon laquelle le théâtre antique a sombré avec le monde qui l'a vu naître et que les écrits parlant de cette pratique ont donc perdu tout référent durant les siècles qui ont suivi — et, effectivement, l'époque médiévale orientale comme occidentale n'est pas restée dans les annales comme un intense moment de représentation des pièces de Sophocle ou de Ménandre. Mettons-nous un instant à la place d'un contemporain d'Averroès ou de Charlemagne : comment dans de telles conditions peut-il comprendre, voire même concevoir ce que sont une « comédie » et une « tragédie » ? Comment imaginer que, pendant les Dionysies, les Athéniens allaient assister à des concours tragiques extrêmement codifiés où l'on jouait un genre de pièce théâtrale précis, se définissant *grosso modo* par un style noble et une fin cathartique ? Comment imaginer que des gens s'y mettaient des masques (mais qu'est-ce qu'un masque ?) sur scène (mais qu'est-ce qu'une scène ?) avec des costumes (mais qu'est-ce qu'un costume ?) pour qu'un acteur (mais qu'est-ce qu'un acteur ?) représente divers personnages (mais qu'est-ce qu'un personnage ?) ? Le lecteur de ces lignes, tombant sur quelque récit de voyage en Iran, a-t-il

¹ BORGES 1989, p. 587 ; BORGES 2010, p. 622.

plus de chance d'imaginer avec justesse ce que peut être le *ta'zieh*, ce théâtre iranien rituel où le *shabih*, se tenant au pied du *saku*, récite ce qui se trouve sur le *majiles* après qu'a été psalmodié quelque *nowhe* et que les *rowze-khâns* aient fait leur office ?

Bien évidemment, les fondements du récit de l'*Aleph* relèvent de l'absurde, car c'est justement dans sa *Poétique* qu'Aristote propose sa définition de la « tragédie »¹. La chute de la nouvelle n'en est pourtant pas moins historiquement fondée, car la définition finale d'Averroès, qui l'amène à voir des « tragédies » partout dans le Coran, trouve des échos dans la véritable documentation médiévale occidentale : Bède (†735) définit par exemple le *Cantique des Cantiques* comme un drame². Pour en arriver à de telles conclusions, le moine anglais et ses contemporains n'ont en revanche pas eu accès à Aristote, mais ont utilisé d'autres sources de renseignements (instables et discordantes³), au premier rang desquelles on trouve les *Étymologies* d'Isidore de Séville (†636)⁴, une vaste encyclopédie compilant le savoir antique largement diffusée tout le long du Moyen Âge.

Ce serait d'ailleurs une erreur de croire que le retour à Aristote va résoudre le problème de l'instabilité sémantique posé par le lexique du théâtre. Ni la redécouverte du Stagirite au Moyen Âge central⁵, ni la tentative d'édification d'un théâtre humaniste à la Renaissance sur des préceptes aristotéliens⁶, ni le formalisme extrême de la période

¹ « La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, accomplie jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements (rythme, mélodie et chant). C'est une imitation faite par des personnages en action, et non par le moyen de la narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre ». ARISTOTE, *Poétique*, VI.1449b.

² « Le [genre] dramatique, ou actif, dans lequel les personnages qui prennent la parole sont introduits sans l'intervention du poète, comme dans le cas des tragédies et des fables. [...] Et dans nos Saintes Ecritures, le *Cantique des Cantiques*, où la voix du Christ et de l'église est mise en évidence sans l'intervention du poète, est écrit dans ce genre. » BÈDE LE VÉNÉRABLE (701-702), *Sur l'art métrique*, 25 [»]. On retrouve déjà cette théorie chez Origène (cf. ORIGÈNE d'après la traduction de RUFIN (410), *Commentaires sur le Cantique des Cantiques*, Prol. 1.1 [»] et Prol.1.8 [»]) et nous savons que Bède emprunte à Origène (Scott DEGREGORIO, *Innovation and tradition in the writings of the Venerable Bede*, Morgantown : West Virginia University Press, p. 125). L'idée que le *Ct* est une pièce de théâtre trouvera plusieurs siècles plus tard un défenseur de renom en la personne d'Ernest Renan ; cf. Ernest RENAN, *Le Cantique des Cantiques*, Paris : Arléa, 1991, coll. « Retour aux grands textes ».

³ KELLY 1993 [>], chapitre 3 (« Early medieval clues and conjectures »), pp. 36-67.

⁴ Isidore revient par exemple deux fois sur la définition de « tragédie » ; cf. ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630), 8.7 [»] et 18.45 [»]. Sur Isidore et le théâtre en général, cf. JONES 1982 [>] ou POCIÑA PÉREZ 1991 [>].

⁵ KELLY 1993 [>], chapitre 5 (« The high Middle Ages: discoveries and oblivions »), pp. 111-167.

⁶ Rappelons au passage que la Renaissance ne découvre pas d'un bloc Aristote. D'une part, comme nous venons de le rappeler, le Moyen Âge connaît déjà Aristote. D'autre part, l'influence du « Philosophe » se fait graduellement : timidement dans le *Brief Discours pour l'intelligence de ce théâtre* (1561) de Grévin et dans les *Poetices* (1561) de Scaliger, plus clairement dans *De l'art de la tragédie* (1572) de La Taille, et indiscutablement dans l'*Aristotele volgarizzato* (1571) de Castelvetro. Cf. François CHARPENTIER, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1979, p. 9 et sqq. — Charles MAZOUER, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris : Honoré Champion, 2002, coll. « Dictionnaires & références » (7), pp. 200 et sqq.

classique¹ ne vont stabiliser la définition de la tragédie. Au contraire : la simple liste de ces différents mouvements de retour au prototype antique montre bien qu'un tel retour n'est qu'illusoire. Chaque nouvelle définition n'est aucunement un gain en fidélité par rapport à l'original, mais seulement une nouvelle tentative de synthèse selon l'air (et les possibilités philologiques) du temps, produisant des définitions parfois contradictoires, et toujours différentes. Ces définitions ne sont d'ailleurs pas des phases successives, la nouvelle annulant la précédente, mais des strates qui se superposent les unes aux autres : la tragédie voltairienne hérite de l'idée de Chaucer (†1400), inconnue des Grecs², d'une tragédie toujours malheureuse³, de l'emprunt humaniste à la tragédie romaine (et non pas grecque)⁴ de la division en cinq actes de la pièce⁵, de la passion du Grand Siècle pour l'application stricte des trois unités⁶ ... Autant d'innovations successives qui font qu'aujourd'hui, en dépit de ressourcements réguliers à la fontaine antique, les tragédies ne sont plus « helléniquement » tragiques⁷.

Mais s'il est clair que la tragédie renvoie bien à quelque chose de concret pour la période moderne, à savoir les pièces d'Étienne Jodelle (†1573), de Jean Racine (†1699) ou de Voltaire (†1778), cela n'est en revanche pas évident pour la période médiévale. Les arts poétiques de Jean de Garlande († après 1252) et Mathieu de Vendôme (†1286) estiment que

¹ Georges FORESTIER, *Passions tragiques et règles classiques : Essai sur la tragédie française*, Paris : Presses universitaires de France, 2003, coll. « Perspectives littéraires ».

² Rappelons que *Les Euménides* d'Eschyle clôt la trilogie de l'*Orestie* sur un *happy end* : la libération d'Oreste et la levée de la malédiction pesant sur les Atrides.

³ « It is Chaucer rather than Aristotle who sets forth the acceptable limits of our modern idea of tragedy, and it is Chaucer who can be said to have fixed these limits for the modern world. [...] Chaucer's definition corresponds to the modern everyday idea of tragedy, the range of which can be tested by considering the applications of the expression, "What a tragedy!". We will find, I think, that we use the word for irreversible disasters and misfortunes that come in all forms and for all sorts of reasons, and against all hope and expectation. » KELLY 1997 [➤], p. 140.

⁴ Rappelons que la division en actes et en scènes est une invention romaine. Comme le rappelle Horace : *Neve minor, neu sit quinto production actu / Fabula, qua posci vult et spectata reponi* (« Une longueur de cinq actes, ni plus ni moins, c'est la mesure d'une pièce qui veut être réclamée et remise sur le théâtre »). Cf. HORACE, *Art poétique*, vv. 189-190.

⁵ Cf. « L'espître au lecteur » dans : Charles ESTIENNE, *La première comédie de Térence, intitulée l'Andrie*, Paris : Estienne Groulleau, 1552, f°11r [X], puis François D'AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre*, Hélène BABY (éd.), Paris : Honoré Champion, 2011, coll. « Champion classiques. Littératures » (22).

⁶ Jacques SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, Paris : Librairie Nizet, 1967.

⁷ Nous jouons là avec le titre de l'excellent ouvrage de Pierre Judet de la Combe, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?* Cf. JUDET DE LA COMBE 2010 [➤].

ce genre est obsolète¹, alors que Dante (†1321) affirme dans son *De l'éloquence vulgaire*² utiliser le style tragique, proposant comme exemple son poème « Donne che avete intelletto d'amore » de la *Vita nuova*³. Un point se dégage néanmoins clairement : la tragédie médiévale, vivante ou morte, n'aurait rien à voir avec une quelconque pratique théâtrale — ainsi l'exemple célèbre de la *Divine comédie*, qui est bien une comédie sans pour autant être une pièce de théâtre.

Ce décalage entre le sens originel des mots et la (supposée) réalité théâtrale, que l'on attribue à l'époque médiévale, commence en fait très tôt, au cœur même de la matrice du long Moyen Âge : l'Antiquité⁴. Alors que le vocabulaire latin du théâtre reprend en surface celui de la Grèce (e.g : *τραγωδία* > *tragoedia*), le sens change en profondeur pour s'adapter à des pratiques nouvelles⁵, non-dramatiques et non-aristotélienne⁶. Le théâtre latin subit aussi lui-même de profonds changements en interne, et il est important de distinguer les spectacles de la période classique et ceux de l'Antiquité tardive, auxquels sont notamment confrontés les Pères de l'Église⁷ : le théâtre communautaire et civique laisse la place à une conception hyperréaliste, autoréférentielle et autoreprésentative des spectacles⁸. Les hommes de l'Antiquité étaient conscients de cette évolution. Il n'est donc pas étonnant de voir déjà

¹ KELLY 1993 [➤], pp. 98-99.

² « Je dis donc que la chanson en tant qu'ainsi nommée par surexcellence (et telle est bien aussi la fin de notre recherche) est un enchaînement de stances égales et sans répons entre l'une et l'autre, dont le ton tragique tend à un même sentiment ou penser ; comme je montre pour ma part quand je chante *Donne che avete intelletto d'amore*, et si je dis "enchaînement de ton tragique", c'est pour la raison que ce même assemblage, quand il est fait dans le ton comique, nous l'appelons, d'un diminutif, chansonnette [...] » DANTE, *De l'éloquence vulgaire* (1303-1304), 2.8.8 [➤] (cf. aussi 2.12.3 [➤]). Rappelons que, pour Dante, « le style tragique est en vérité celui dont on utilise naturellement, quand avec la profondeur du sentir et du penser s'accorde la superbe des vers, et aussi la noblesse des constructions et l'excellence des mots » *Ibid.*, 2.4.7 [➤]. Sur Dante et le tragique, cf. KELLY 1993 [➤], pp. 144-156.

³ Le poème commence ainsi : « Dames en qui demeure esprit d'amour / je veux chanter avec vous de ma dame, / non que je croie sa louange finir, / mais deviser pour soulager mon cœur. / Je dis qu'au seul penser de sa valeur / Amour en moi si doux se fait sentir / que si alors je ne perdais courage / mon vers ferait les gens d'amour éprendre. [...] » DANTE, *Vita Nuova*, 19 (cf. DANTE 1965 [➤], p. 36).

⁴ Nous reprenons ici l'idée de Jacques Le Goff, pour qui la période médiévale, qui se caractérise par un retour régulier à l'Antiquité, se termine avec la révolution, ultime réapparition de l'imaginaire antique. Cf. LE GOFF 2004 [➤], p. 58.

⁵ KELLY 1993 [➤], chapitre 1 (« Greek and Roman Poetics »), pp. 1-15.

⁶ Sur les particularités du théâtre romain, on ne peut que conseiller les excellents travaux de Florence Dupont, et notamment ses travaux sur Aristote ; cf. DUPONT 2007 [➤], pp. 189-241.

⁷ Luigi Allegri a raison de noter que « l'idea del teatro romano che la tradizione culturale ci ha consegnato e che ancora oggi frequentiamo, quella da cui si affacciano le figure grandi e venerate di Livio Andronico, di Plauto, di Terenzio, di Seneca, è un'idea di teatro già non più attuale, già morta, quando a Roma si cominciano a costruire gli edifici teatrali in pietra, non provvisori. » (ALLEGRI 1988 [➤], p. 5). Livius Andronicus meurt vers 200 avant J. C., Plaute en 184, Térence en 159, alors que le premier théâtre en dur date de 55 avant J. C. (MALINEAU 2002, t. 1 [➤], p. 5).

⁸ Nous résumons là à grands traits les conclusions de Leonardo Lugaresi quant à la nature du théâtre romain tardif (cf. LUGARESÍ 2008 [➤], chapitre 1 : « Gli spettacoli come problema nella società antica », pp. 68-170).

Evanthius (†c. 356) parler de *vetus comoedia*¹, à une époque où les tragédies et les comédies, si elles restent des incontournables de la culture romaine, sont bien plus lues que jouées², quand elles ne sont pas tout simplement des exercices stylistiques³. Si la source antique elle-même est instable, comment espérer que la suite le soit moins ?

Que le sens des mots change est une évidence, mais le changement peut être plus ou moins important. Comme tous les mots fortement liés à une culture précise, le lexique du théâtre a difficilement survécu à la disparition de cette culture. Mais si cette mise en garde vaut pour toutes les époques, elle concerne particulièrement le haut Moyen Âge. La récente disparition des spectacles antiques contraste d'avec leur omniprésence dans une littérature romaine qui continue de circuler abondamment : le lexique du théâtre se trouve alors pris en étau, avec les sens nouveaux qui se développent d'une part, et la mémoire floue d'un (supposé) sens ancien d'autre part. Entre des acceptions nouvelles et une mémoire fort approximative des réalités passées, plusieurs mots (comme « tragédie », « scène » ou encore « théâtre ») finissent par ne plus vraiment parler de théâtre. Mais encore faudrait-il s'entendre sur ce que l'on désigne en parlant de « théâtre ».

SE MÉFIER DU CONCEPT DE THÉÂTRE

Dire que le vocabulaire du théâtre ne désigne plus la pratique théâtrale ne signifie en rien que cette dernière a disparu ; c'est simplement que le lien entre les mots et les choses qu'ils sont supposés désigner est rompu. D'où l'embarras croisé d'Averroès, incapable de comprendre les mots décrivant le théâtre, et d'Abdoulkassim, qui n'arrive pas à mettre des mots sur la représentation théâtrale à laquelle il assiste. Mais si le langage n'arrive plus à saisir le réel, le réel n'en existe pas moins. Le problème est que, pour notre voyageur arabe comme pour un Occidental issu de la modernité, l'identification du théâtre reste consubstantielle à son lexique grec. Il est ainsi très peu probable qu'un historien de notre époque, se penchant sur un document relatant un vague jeu d'imitation par des enfants dans la rue, en déduirait l'existence d'une pratique théâtrale à Cordoue. Si par ailleurs le même chercheur trouvait des définitions aussi approximatives que celles de l'Averroès de Borges, il y a fort à parier que le dossier du théâtre, à peine entrouvert, serait aussitôt refermé pour de bon.

¹ EVANTHIUS, *Sur la comédie* (356), 3.1 [»].

² « À l'époque de Libanios, on lisait des tragédies directement dans les livres, sans recourir à une tierce personne pour dire le texte à voix haute. » MALINEAU 2002, t. 2 [>], p. 275.

³ « Mais avant d'être des pièces de théâtre destinées à la scène, il semble que les comédies tardives, à l'instar des tragédies, furent le fruit d'exercices de style. » MALINEAU 2002, t. 2 [>], p. 261.

Du fait d'un tropisme grec particulièrement puissant, nous ne pouvons nous empêcher de projeter des catégories inadéquates, provenant en grande partie d'une Antiquité mal digérée, minée par les anachronismes, passée au filtre de la Renaissance et, notamment en France, du formalisme (pseudo-)classique des XVII^e-XVIII^e s. La principale raison de cette distorsion vient du rapport monomane et erroné de l'Occident à Aristote, comme l'a excellemment montré Florence Dupont dans un livre amené à faire date dans les études théâtrales¹. Rappelons que la *Poétique* n'utilise pas le vocabulaire du théâtre qui lui est contemporain, mais invente de nouvelles catégories comme celle de *muthos* ou de *drama* : ce n'est pas un manuel technique à destination des praticiens, mais un projet philosophique qui rassemble des propositions théoriques² et qui obéit à un objectif politique de destruction d'une institution athénienne³. Ajoutons qu'Aristote est né une trentaine d'années après la mort d'Euripide (†401 av. J.C.) et de Sophocle (†406 av. J.C.) : ses écrits ne reflètent en rien le théâtre athénien classique⁴. Le premier théâtre à se revendiquer d'Aristote est donc celui de la Renaissance, encore que dans les faits, il emprunte bien plus au théâtre romain et à Horace (†65 av. J.C.)⁵. La prégnance de la pensée aristotélicienne est ainsi un fait récent et il existe, tout près de nous, un théâtre non-aristotélicien : celui des Grecs donc, mais aussi celui des Romains, ou encore de Molière⁶, qu'il s'agit de lire d'une manière émancipée de la pensée du Stagirite, sans oublier, évidemment, les traditions théâtrales non-occidentales, que nous connaissons de mieux en mieux⁷.

Il faut donc se débarrasser des notions de *muthos*, de *drama*, de *mimésis*, qui continuent pourtant d'être utilisées pour parler du théâtre médiéval⁸. Parmi ces pièges théoriques, un des plus important est celui de la prévalence du langage verbal sur le langage gestuel, et donc *a fortiori* du texte, dont la représentation n'est qu'un accident. Ces quelques mots d'Aristote ont considérablement déstabilisé notre compréhension du théâtre⁹ :

¹ DUPONT 2007 [➤].

² DUPONT 2007 [➤], pp. 25-26.

³ DUPONT 2007 [➤], pp. 74.

⁴ DUPONT 2007 [➤], pp. 261-302.

⁵ « La première tragédie humaniste est donc une tragédie à l'antique. Elle commence à peine à avoir ses théoriciens : Peletier, quelques préfaces à des traductions du grec ; le plus notable de tous, Du Bellay, la néglige ; mais, se référant à un modèle classique, elle en épouse les lois, un peu fictivement extraites de la *Poétique* d'Aristote, et, plus pertinemment, de l'*Art Poétique* d'Horace. L'influence d'Aristote est alors superficielle. [...] » CHARPENTIER, *op. cit.*, p. 12.

⁶ Ce sont là les trois contre-modèles qu'analyse Florence Dupont. DUPONT 2007 [➤], partie III (« Loin d'Aristote. Plaute, Térence, Molière, Eschyle, Sophocle et Euripide), pp. 189-302.

⁷ Concernant le théâtre non-occidental, un livre récent décrivant successivement les différentes formes théâtrales des grandes aires culturelles vient de paraître, et permet en peu de temps de se faire une idée précise de l'amplitude des variations possibles. Cf. FEUILLEBOIS-PIERUNEK 2012 [➤].

⁸ *e.g.* DOMINGUEZ 2012 [➤], p. 69.

⁹ DUPONT 2007 [➤], pp. 76-77.

Quant au spectacle, qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs.¹

Le théâtre a toujours été, est encore et restera un spectacle vivant, non un genre littéraire². Comme le rappelle Eve Feuillebois, « les formes théâtrales traditionnelles d'Orient n'ont jamais accordé la prépondérance au texte, lorsque celui-ci existait »³, alors que celles d'Extrême-Orient, si elles disposent le plus souvent d'un texte, « tirent leurs sources de traditions orales et donnent la primauté à la représentation. »⁴ Ce qui ne signifie cependant pas que, si texte il y a, celui-ci ne soit pas de qualité : il est juste accessoire dans la définition de théâtre, car s'il y a toujours eu un théâtre sans voix (mime), il ne peut y avoir de théâtre sans corps.

Plus récemment, et beaucoup plus proche de nous, les études de Lawrence W. Levine ont montré à quel point cette importance du texte pouvait d'ailleurs être un trompe-l'œil en prenant l'exemple de l'Amérique du milieu du XIX^e s.⁵. Si la passion pour Shakespeare y est alors un fait avéré, les pièces sont rarement jouées dans leur intégralité : un extrait plus ou moins court est représenté, au milieu d'un programme de music-hall contenant de la danse, de la chanson ou de la gymnastique.

Au printemps 1839, sur une affiche annonçant que William Evans Burton jouerait dans *Comme il vous plaira* au théâtre américain de Philadelphie, l'on pouvait lire : « Il Diavolo Antonio et ses fils, Antonio, Lorenzo, Augustus et Alphonso présenteront des tableaux vivants les plus splendides, en faisant appel à l'art de la gymnastique, et imiteront certains des groupes sculptés les plus grandioses et les plus imposants des maîtres de l'Antiquité [...] pour conclure sur une magnifique pyramide horizontale. » Une soirée complète typique. En plus de la gymnastique et de Shakespeare : « M. Quayle (selon son bon vouloir) » chanta *The Swiss Drower Boy*, la Petite Céleste dansa « un magnifique pas inédit », Mlle Lee dansa *La Cachuca*, M. Quayle remonta sur scène chanter *The Haunted Spring*, M. Bowman

¹ ARISTOTE, *Poétique*, VI.1450b.

² L'expression oxymorique « spectacle dans un fauteuil » (1832) utilisée par Musset montre bien l'incongruité d'une telle idée. Rappelons au passage qu'il ne s'agit d'ailleurs pas pour l'auteur de *Lorenzaccio* d'un projet poétique, mais une manière de continuer à produire du théâtre malgré l'échec de sa pièce *La Nuit vénitienne* (1830).

³ FEUILLEBOIS-PIERUNEK 2012 [➤] p. 16.

⁴ FEUILLEBOIS-PIERUNEK 2012 [➤] p. 17.

⁵ LEVINE 2010 [➤], p. 101 : « L'opéra en Amérique, tout comme Shakespeare en Amérique, n'était pas présenté comme un texte sacré. Il était joué par des artistes qui se sentaient libres d'embellir et de changer, d'ajouter et d'enlever. » LEVINE 1988, p. 90 [➤].

raconta une « histoire Yankee » et le spectacle se conclut sur « *Ella Rosenberg* avec Mme Hield dans le rôle-titre ». ¹

À cette époque, on préfère d'ailleurs jouer des versions remaniées des pièces de Shakespeare, en particulier les plus tragiques. Ainsi, dans *King Lear*, le personnage de Cordelia ne meurt plus, mais se marie à Edgar, et Lear survit². Et quand ce n'est pas un auteur qui modifie le texte de la pièce en amont, c'est le public lui-même qui en détourne la représentation, n'hésitant pas à intervenir pour réclamer une chanson dont le titre est contenu dans la fameuse tirade d'*Hamlet* « to be or not to be », que l'acteur est justement en train de déclamer³.

Ce dernier exemple américain montre que l'on doit aussi revoir la distinction passif/actif entre les acteurs et les spectateurs, théorisée notamment par Diderot⁴ et Stendhal⁵, qui est de mise dans le théâtre occidental moderne et que l'on a retenu sous le nom de « quatrième mur ».

Le théâtre est d'abord un spectacle, une performance éphémère, la prestation de comédiens devant des spectateurs qui regardent, un travail corporel, un exercice vocal et gestuel adressés, le plus souvent dans un lieu particulier et dans un décor particulier. En cela, il n'est pas nécessairement lié à un texte préalablement écrit.⁶

Cette définition du théâtre, au demeurant la plus juste que nous ayons trouvé jusqu'à présent⁷, suppose ainsi que le spectateur ne fait que regarder la pièce, sans participer.

Cette conception passive du spectateur omet plus largement la dimension rituelle des représentations, qui reste essentielle pour la compréhension des œuvres. La simple idée d'un « lieu et d'un décor particulier » de Christian Biet et Christophe Triau rend imparfaitement compte d'un autre point important : le théâtre s'intègre dans un contexte énonciatif duquel

¹ LEVINE 2010 [➤], pp. 34-35 ; LEVINE 1988, pp. 21-22 [➤].

² LEVINE 2010 [➤], p. 60 ; LEVINE 1988, p. 44 [➤].

³ LEVINE 2010 [➤], p. 26 ; LEVINE 1988, p. 14 [➤].

⁴ « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. » DIDEROT, *Discours sur la poésie dramatique*, 11.

⁵ « L'action se passe dans une salle dont un des murs a été enlevé par la baguette magique de Melpomène, et remplacé par le parterre. Les personnages ne savent pas qu'il y a un public. » STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, 10.6.

⁶ BIET & TRIAU 2006 [➤], p. 7.

⁷ La définition de Don Rubin nous paraît par exemple moins pertinente. « Theatre: A created event, usually based on text, executed by live performers and taking place before an audience in a specially defined setting. Theatre uses techniques of voice and/or movement to achieve cognition and/or emotional release through the senses. This event is generally rehearsed and is usually intended for repetition over a period of time. » *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, Don RUBIN (éd.), London, New York : Routledge, t. 5 (*Asia/Pacific*), 1998, coll. « Routledge reference », p. 9 [X]. Cité par FEUILLEBOIS-PIERUNEK 2012 [➤], p. 14.

on ne peut le couper¹. Ainsi, un même groupe de personnes peut à la fois être passif comme spectateur, et actif comme membre de la communauté qui participe au rituel religieux ou civique. On ne peut comprendre les tragédies grecques sans se rappeler qu'elles sont jouées pendant les Dionysies², ni les tragédies romaines en oubliant qu'elles s'intègrent au rituel religieux des *ludi scenici* romains³, ni le *ta'zieh* en le coupant des célébrations de l'Achoura⁴.

Il faut s'émanciper d'une vision ethnocentrique du théâtre comme « art » de la « scène » joué devant un « public »⁵. Conserver une telle conception de la pratique théâtrale, c'est se condamner à n'en trouver que quelques rares traces à des dates et en des lieux plus ou moins attendus, et laisser hors du radar toute un pan de la pratique performative qui pourrait intégrer notre champ de recherche, que ce soit pour les époques les plus récentes comme les plus reculées. Une définition *a minima* peut certes avoir un sens, car elle recouvre bien un objet (*grosso modo* celui lié à la salle de théâtre, justement nommée elle aussi « théâtre », d'où une certaine confusion), mais uniquement de manière ponctuelle. Le reste du temps, il faut selon nous préférer l'idée proposée par Marthe Robert pour le roman d'un « genre indéfini »⁶, qui laisse toute latitude pour comprendre des cas limites en n'affirmant que quelques schèmes simples pour ancrer solidement la définition. Dans notre cas, la technique de l'acteur, comprise comme la capacité pour un homme à être un autre que soi-même, nous semble être un excellent point de départ — nous reviendrons bientôt sur cette idée.

SE MÉFIER DU TROPISME DU THÉÂTRE CLASSIQUE

Si l'on ne se méfie pas du vocabulaire antique, ainsi que de notre vision ethno- et chronocentrée du théâtre, on obtient rapidement une histoire « trouée », avec de curieux

¹ « Il n'existe pas un véritable “théâtre” au Moyen Âge, que l'on peut à son gré découper et étudier isolément et il n'y a pas de “contexte” que l'on peut appeler “para-dramatique” ; il y a des séquences d'événements performantiels, des suites d'éléments représentatifs – mobiles – qui sont à étudier dans leur ensemble. » KOOPMANS 2011-2 [➤], p. 26.

² DUPONT 2007 [➤], pp. 74.

³ DUPONT 2007 [➤], pp. 189.

⁴ Le *ta'zieh* est une représentation du martyr de l'Imam Hussein jouée le jour de l'Achoura, jour de commémoration de la mort d'Hussein pour la communauté chiite.

⁵ « Théâtre : Art dont le but est de produire des représentations (régies par certaines conventions) devant un public, de donner à voir, à entendre une suite d'événements, d'actions, par le biais d'acteurs qui se déplacent sur la scène et qui utilisent ou peuvent utiliser le discours, l'expression corporelle, la musique. » *Trésor de la langue française*, article « théâtre » [X].

⁶ Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Grasset [puis Gallimard], 1972 [multiples rééd.].

moments de vide, au premier rang desquels on trouve le haut Moyen Âge occidental¹. D'un point de vue théâtral, il est en effet possible de découper l'époque médiévale en trois grandes étapes². La dernière, la plus connue, court des XIII^e au XVI^e s., et voit s'épanouir le théâtre médiéval des premières pièces de Jehan Bodel (†1210) ou d'Adam de la Halle (†c. 1287) aux farces du XVI^e s.³ Un peu avant, la rédaction de la *Regularis concordia* (c. 970)⁴ affirme la présence du drame liturgique, cette forme théâtralisée de la messe qui marque pour beaucoup l'apparition du théâtre médiéval⁵. Enfin, le fameux trou noir, celui du haut Moyen Âge.

Du fait de cette situation, le théâtre médiéval a longtemps été étudié comme un phénomène de réapparition : du rien, nous allons à l'existence. De là découle une triple mythologie, que Jelle Koopmans a parfaitement énoncée⁶ : celle d'un théâtre né à l'église qui en serait finalement sorti, celle de l'évolution d'un théâtre religieux devenu progressivement profane, et celle d'un théâtre qui passe de la langue latine au français. Or, « que la naissance du théâtre à l'église soit une “naissance” reste à voir ; qu'il s'agisse de “théâtre” n'est pas totalement clair non plus. »⁷ C'est justement sur ces deux points que nous nous proposons de revenir dans ce livre.

Le nœud du problème se situe dans la première période du théâtre médiéval, après l'effondrement de l'Empire romain. Depuis les travaux fondateurs d'E. K. Chambers⁸ et d'É. Faral⁹, nous savons que cette période n'est pas exempte de traces de théâtralité, mais la nature des pratiques découvertes reste problématique. La manière la plus commode que les chercheurs ont trouvée pour résoudre ce problème est d'expliquer que ce grand moment de transition qu'a été le haut Moyen Âge n'aurait pas été celui de la disparition complète du théâtre, mais celui de sa dissolution dans tous les recoins de la société sous la forme d'une

¹ *e.g.* « un tiers [de l'œuvre de Hrotsvita] utilise la forme dramatique, alors que le théâtre est réputé éteint depuis plus de cinq siècles, et ne renaîtra véritablement sous la forme du drame liturgique que durant le XI^e s. » GOULLET 2000 [➤], p. 16.

² Nous n'aborderons bien évidemment pas ici le théâtre médiéval arabe. Contentons-nous de rappeler que, malgré de nombreuses fausses idées, il existe bel et bien. Cf. Shmuel MOREH, *Live Theatre and Dramatic Literature in The Medieval Arab World*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 1992.

³ La plupart des farces dites « médiévales » datent en fait pour la plupart du XVI^e s., voire même du XVII^e s. pour quelques-unes. Cf. KOOPMANS & SMITH 2010 [➤], p. 6, n. 7.

⁴ Cette règle monastique anglaise du X^e s. est le plus vieux document décrivant un drame liturgique. Cf. saint ÆTHELWOLD, *Regularis concordia* (964-975), 4.46-5.52 [➤].

⁵ Outre les classiques de K. Young (YOUNG 1962 [➤]) et d'O. B. Hardison (HARDISON 1965 [➤]), le lecteur francophone se reportera avec intérêt sur les travaux de Blandine-Dominique Berger (BERGER 1976 [➤]) et ceux de Thierry Revol (REVOL 1999 [➤]).

⁶ KOOPMANS 2011-2 [➤] [X], pp. 4-9.

⁷ KOOPMANS 2011-2 [➤] [X], pp. 6.

⁸ CHAMBERS 1903 [➤].

⁹ FARAL 1910 [➤].

*teatralità diffusa*¹. La différence entre le théâtre *in senso forte* et cette théâtralité diffuse serait alors justement « l'idée de théâtre ».

Ce n'est pas qu'il n'y avait pas de formes théâtrales [au haut Moyen Âge]. [C'est] que l'idée de théâtre avait virtuellement disparu. La société ne proposait plus de niche idéologique pour le théâtre, et ainsi la connaissance des mécanismes et des procédés appropriés au théâtre s'étaient évaporés.²

Bien que séduisante, cette théorie est pourtant extrêmement problématique.

Le haut Moyen Âge n'a pas l'apanage de cette « théâtralité diffuse ». Les travaux de Schmitt ont montré l'importance des gestes dans la culture médiévale en général³, et ceux de Zumthor en ont fait de même pour la voix⁴, au point que ce dernier en conclue à l'existence d'une « théâtralité généralisée »⁵. Or il ne semble pas que cela ait entravé l'éclosion d'un théâtre aussi grandiose que celui des Passions. Il n'y a pas de stock de théâtralité qui, s'il n'est pas canalisé sur la scène, se répand dans la rue : on peut vivre dans une société largement irriguée par une « théâtralité diffuse » et connaître le « théâtre ».

Mais surtout, cette idée de *teatralità diffusa* possède un biais : le tropisme classique. L'*idea di teatro* de Luigi Allegri est en fait celle du théâtre tel que l'a codifié l'Antiquité⁶. D'autres

¹ « Quando il teatro come attività strutturata non esiste più, le istanze antropologiche e le capacità tecniche che gli sono peculiari si disseminano in una teatralità diffusa che si inserisce negli altri momenti e negli altri luoghi del vivere sociale. » ALLEGRI 1988 [➤], p. 41.

² Nous tirons ce passage d'un résumé par Luigi Allegri lui-même de sa thèse principale : « During the middle ages, theatre died, or so it is said. I believe it would be more apt to say that the idea of theatre died, suffocated by a Christian culture that had long waged a virulent ideological campaign against it, for reasons I have explored elsewhere [cf. ALLEGRI 1988 [➤]]. This is not to say that there were no theatrical forms. It does mean, though, that the idea of theatre had virtually vanished. The society no longer provided an ideological niche for theatre, and thus all awareness of theatre's appropriate mechanisms or devices evaporated. This held true up to that moment when three distinct roads, the minstrel, the religious, and the humanistic, came together to stimulate the exploration and rediscovery of theatricality. Once that happened, theatre again found its basis in the written word and in the culture. Consciousness of the very idea of theatre finally emerged. » ALLEGRI 1996 [➤], p. 51.

³ *e. g.* SCHMITT 1990 [➤].

⁴ *e. g.* ZUMTHOR 1972 [➤] et ZUMTHOR 1987 [➤].

⁵ ZUMTHOR 1987 [➤], p. 269.

⁶ « Il Medioevo perde per molto tempo la memoria dell'idea di teatro codificata nell'antichità, e impiega secoli e processi lunghissimi ad elaborarne e soprattutto ad imporne di nuove, ma nel frattempo utilizza *elementi* isolati tra quelli la cui costellazione costituisce il teatro, a mantenere in vita appunto la funzione antropologica della teatralità. Questi elementi potranno essere un patrimonio di abilità tecniche e in generale la conservazione del meccanismo istituzionale di costruire una *performance* da offrire come prodotto ad un pubblico di spettatori: ed è la teatralità dei mimi, degli istrioni e dei giullari. Oppure il collocarsi in differenti contesti della caratteristica di base dell'atto teatrale, il suo essere cioè azione *altra*, non produttiva rispetto all'economicità delle azioni quotidiane, azione — come m'è capitato di definirla — *intransitiva*: ed è la teatralità diffusa nella festa. » ALLEGRI 1988 [➤], p. IX.

semblent partager cet avis, comme Donalee Dox qui dit s'intéresser à *the idea of theatre*¹, alors qu'elle parle de ce que S. Pietrini nomme avec plus de justesse la *memory of ancient theatre*². Partir d'une telle vision antiquisante pour une étude s'occupant du Moyen Âge revient presque à refermer immédiatement le dossier. Ne peut-il donc y avoir d'autre théâtre que classique ? Si l'existence du théâtre au Moyen Âge n'est vue comme possible que par la survie de concepts greco-romains (cette idée même de « gréco-romain » étant, comme on l'a vu, hautement contestable), il ne faut pas s'étonner de ne pas en trouver de traces... Et il faut aussi arrêter de parler de théâtre pour des cultures aussi lointaines que la Chine ou l'Inde.

Un rapide regard sur le théâtre médiéval fait apparaître un point simple : il s'est en grande partie inventé son propre vocabulaire, et donc, *a fortiori*, ses propres catégories de pensée. On parle de « farce », de « mystère », de « sottie », *etc.* On ne connaît certes pas le mot de « théâtre », mais on n'en joue pas moins au théâtre : on fait ainsi des représentations « par personnage », qui ne sont pas jouées par des « acteurs », mais par des « compagnons »³. Raison pour laquelle Omer Jodogne martèle avec force que « le théâtre médiéval en Occident n'est pas un renouvellement du théâtre antique. C'est un nouveau théâtre et, dans toute la force du terme, une création. »⁴

LE CAS PARADOXAL DE L'ACTEUR

Par une sorte de contradiction curieuse, à la *doxa* qui veut qu'il n'y ait pas de lien entre le théâtre médiéval et le théâtre antique (ce dernier ayant disparu avec l'Empire romain), répond une autre *doxa*⁵ : il existerait un lien de filiation entre les jongleurs et les acteurs

¹ DOX 2004-2 [➤].

² PIETRINI 2010 [➤].

³ KOOPMANS 2011-1 [➤].

⁴ JODOGNE 1965 [➤], p. 1.

⁵ Nous grossissons quelque peu le trait. Comme nous le verrons dans les pages qui suivent, certains soutiennent l'idée que quelques rares résidus de la pratique théâtrale antique persistent (notamment le mime lors de banquet), alors d'autres défendent l'idée selon laquelle les histrions des textes du haut Moyen Âge ne sont que des fossiles littéraires sans objet dans le monde réel.

romains. Paul Meyer¹, Léon Gautier², Édmond Faral³ ou encore Gaston Paris⁴ ont tous défendu cette thèse, qui est par ailleurs loin d'être franco-française. On la retrouve aussi déjà au milieu du XIX^e s. dans la philologie allemande⁵, qui a connu quelques égarements⁶. En Angleterre, E. K. Chambers rejoint sur ce point ses collègues français et allemands⁷, avec cependant des nuances⁸ qui présagent peut-être des inévitables critiques qui ne manqueront pas de s'abattre sur cette belle unanimité⁹. L'idée d'une continuité s'est cependant

¹ Ils se multiplient à mesure que le goût s'abaisse ; on les voit même avant la fin de l'empire, prendre dans les maisons des grands la place qu'occupaient les rhéteurs, faisant ainsi succéder la vulgarité au mauvais goût. Ils traversent sans disparaître les misères des temps mérovingiens et carolingiens. Nous les retrouvons au XI^e siècle florissant par toute la Gaule, mais particulièrement au sud. » MEYER 1876 [➤], p. 38.

² « Les jongleurs sont d'origine romaine. C'est un legs évident de ce terrible et grand Empire [...] ». GAUTIER 1894, t. 2 [➤], p. 38.

³ « Mimes et histrions traversent en un cortège joyeux, courtisés des empereurs, adorés du peuple, les siècles de la décadence latine ; et, quand le vieux monde romain s'effondre, ils vont encore vers le nord, au-devant des peuples barbares, pour les amuser à leur tour. Bien accueillis, ils fonderont une race vigoureuse et prospère : car ils sont les ancêtres authentiques des jongleurs, et ici, des aïeux aux petits-fils, nous avons tous les intermédiaires. » FARAL 1910 [➤], p. 11.

⁴ « À l'origine, plus d'un de ces hommes d'armes composait sans doute lui-même et chantait ces chants épiques ; mais de bonne heure il y eut une classe spéciale de poètes et d'exécutants. Ces hommes, héritiers en partie des *scopas* francs, s'appelèrent en français *joglers* (*joculares*) ou *jogledors* (*joculatores*), plus tard *jougleors*, *jougleurs* (*jongleur* est une forme toute moderne), comme les musiciens ambulants et faiseurs de tours légués à la société nouvelle par la société gréco-romaine. » PARIS 1914 [➤], p. 38.

⁵ « Und so wird es begreiflich, wie bei den Schriftstellern des Mittelalters vom siebenten Jahrhunderte an bis zu dem Ende desselben gerade diese drei Arten von Schauspielern [l'acteur, le mime et le pantomime] noch fortwährend erwähnt werden. Den Mimen ist ihr alter Name geblieben und gewiss haben sie auch ihr altes Spiel, die niedere Posse, in der früheren Weise fortgeübt. » GRYSAR 1854 [➤], p. 332. — Cf. aussi REICH 1903, t. 2 [➤].

⁶ Nous pensons aux tentatives de reconstitution du répertoire de ces mimes médiévaux de Paul von Winterfeld (WINTERFELD 1905 [➤], pp. 48 *et sqq.*).

⁷ « The *mimi* had always appealed to a common and gross humanity [...] in essentials they remained the same [...] They were, in fact, absorbed into that vast body of nomad entertainers on whom so much of the gaiety of the Middle Ages depended. They became *ioculatores*, *jongleurs*, *minstrels*. » CHAMBERS 1903, t. 1 [➤], pp. 24-25.

⁸ « It is of course open to any one to suppose that the *mimus* went down in the seventh century playing farces, and that his like appeared in the fifteenth century playing farces, and that not a farce was played between. But is it not more probable on the whole that, while occupying himself largely with other matters, he preserved at least the rudiments of the art of acting, and that when the appointed time came, the despised and forgotten farce, under the stimulus of new conditions, blossomed forth once more as a vital and effective form of literature? [...] It is possible that, as is here suggested, that renascence [of farce] was but the coming to light again of an earth-bourne of dramatic tradition that had worked its way beneath the ground ever since the theatres of the Empire fell. » CHAMBERS 1903, t. 1 [➤], pp. 83 *et sqq.*

⁹ « Now unless I discover traces of their [*i.e.* the *mimi*] handiwork here in no uncertain way I shall disbelieve — as I have good right to — that there is any connection between Roman mime and mediaeval jongleur and Spielmann. » ALLEN 1910-1 [➤], p. 15. — Cf. aussi ALLEN 1910-2 [➤], et encore ALLEN 1931 [➤].

finale­ment imposée, et on la retrouve sous la plume de chercheurs belges¹, néerlandais², italiens³ ou encore anglo-saxons⁴ — seule la philologie allemande semble être devenue rétive à cette thèse continuiste⁵.

À la base de cette théorie se trouve un constat simple : contrairement à l'essentiel du vocabulaire antique du théâtre, le lexique de l'acteur semble avoir été en partie préservé avec un sens proche du sens antique. Dans la longue liste fournie par L. Allegri, on retrouve de nombreux mots d'origine antique⁶. Ces résidus sont évidemment le résultat d'un processus de filtration, le passage de l'Antiquité au Moyen Âge coïncidant avec la disparition de termes (socialement) neutres, comme *actor*, au profit d'autres plus connotés comme *histrion*⁷, mais on ne peut que constater une continuité non négligeable.

Galvanisés par ces fils tendus par-delà les siècles, certains ont tenté d'aller encore plus loin et de démontrer une filiation directe entre le mime dorien et la *commedia dell'arte*⁸. L'idée

¹ « Enfin, il est non moins certain que l'art des mimes et des histrions moqueurs et satiriques, saltimbanques et prestidigitateurs, ne disparut point. » DE BRUYNE 1998, t. 1 [➤], p. 179.

² « At any rate, the mime seems to have lost little of his ancient character [...] » HUNNINGHER 1955 [➤], p. 76.

³ « Si continua, nell'alto medio evo, non solo la mimica nomade, ma anche quella raffinata che serve le classi aristocratiche: il De Bartholomaeis ha dimostrato che nell'alto medio evo resta in uso, presso le classi più elevate, il mimo conviviale già caro all'aristocrazia romana dell'età classica. » VISCARDI 1959 [➤], p. 53.

⁴ « Many authorities now believe that the Roman actors of mimes again joined forces with the main body of nomadic performers whose activities can be traced all through the period. » TYDEMAN 1978 [➤], p. 26. — « It is a mistake, however, to suppose as many historians of the drama have done that the collapse of the theatre as an organized institution meant that all knowledge and recollection of dramatic art and theatre practice perished without trace for the next hundred years; for neither Christian clerics nor barbarian magistrates could altogether banish or ignore the mimetic instinct in human kind or the Hellenistic heritage to which they were the direct heirs. » WICKHAM 1987, p. 22.

⁵ « In der Geschichte des gesamteuropäischen Dramas steht das Schauspiel des Mittelalters, gleichviel welcher Sprache es sich bedient, völlig vereinzelt da: denn weder ist es aus dem hochentwickelten Drama der Antike abzuleiten, dessen Wesen das Mittelalter nicht verstanden hat, das man es als eine Rezitation, aber nicht als ein mit verteilten Rollen gespieltes Drama aufgefaßt hat, noch hat es gestaltend auf das Drama der Neuzeit gewirkt, so daß also der seltene Fall gegeben ist, daß eine und dieselbe Gattung in verschiedenen Zeiten und bei Verschiedenen Zeiten Völkern dreimal geschaffen wurde: Antike, MA. und Neuzeit haben die dramatische Kunst von innen heraus entwickelt, jedesmal aus anderen seelischen Gründen und aus anderer geistiger Haltung. » HARTL 1978 [➤], col. 1949. — « Weder vom antiken *mimus* noch vom keltischen Barden, germanischen Skop oder Skalden führt jedoch ein Weg zu den Spielleuten des Mittelalters. » HARTUNG 2003 [➤], p. 92.

⁶ Pour une liste particulièrement fournie, cf. ALLEGRI 1988 [➤], pp. 60 *et sqq.*

⁷ « Se *actor* possiede valenze più positive - o comunque meno negative - di *histrion*, la ragione sta proprio nell'uso della voce, che avvicina l'*actor* a l'*orator*, e che per contrasto dequalifica l'*histrion*, che ne è privo. » ALLEGRI 1988 [➤], p. 15.

⁸ « Ainsi en arriverait-on à rattacher les troupes de la Commedia dell'Arte à celle de Susarion qui, huit siècles avant Jésus-Christ, avait réuni quelques farceurs en Icarie pour les promener en Grèce, ou à Thespis, à cause de son fameux chariot bondé de barbouillés qui jouaient des comédies mêlées de musique. » DUCHARTRE 1924 [➤], p. 7. — « In our search for Origins the journey leads back inevitably to ancient Doria. » NICOLL 1931 [➤], p. 20.

est probablement excessive, mais cette tentative d'histoire sur la (très) longue durée a cependant le mérite de tenter de comprendre ce qui unit les mimes antiques à leurs homologues des périodes ultérieures. Les plus optimistes postulent la survivance du mime qui pratique de « pitoyables farces »¹, des spectacles bouffons² ou le *mimo conviviale*³. D'autres, moins optimistes, contestent cette idée⁴, et s'ils ne remettent pas en cause l'existence de ces *mimi* et autres *histriones*, ces derniers ne seraient qu'une trace d'un « instinct dramatique »⁵ ou d'une « sensibilité histrionique »⁶, répondant à l'éternel besoin de simulacre⁷ de l'*homo ludens*⁸.

Il est, à l'heure d'aujourd'hui, difficile de se positionner dans ce débat. En effet, nombre des références que nous venons de présenter en faveur de la thèse continuiste, quoique affirmées avec une belle assurance par leurs auteurs, relèvent pour partie de la spéculation. D'une part, pour les périodes les plus reculées du Moyen Âge, la documentation rassemblée jusqu'à présent est trop faible pour apporter une réponse claire. D'autre part, notre compréhension des rares documents rassemblés est limitée. En effet, si nous connaissons bien la terminologie antique de l'acteur⁹, il règne toujours un certain « désordre dans le lexique » pour la période médiévale¹⁰. Les termes pullulent sans que nous ne comprenions toujours de quoi il en retourne : il existe le *mimus*, l'*histrion*, le *buffo*, le *scurra*, le *thymelicus*, l'inconnue *persona*, le célèbre *joculator*, et la distinction entre ces personnages est complexe à faire, soit qu'il n'existe pas de différence profonde, soit qu'ils expriment des catégories médiévales indigènes difficiles à appréhender pour un esprit moderne.

¹ « The drama as a living form of art went completely under at the break-up of the Roman world [...] If anything of a histrionic tradition survived, it took the shape of pitiable farce, one amongst many heterogeneous elements in the *spectacula* of disreputable mimes. » CHAMBERS 1903, t. 2 [➤], pp. 2.

² « il mimo, cioè lo spettacolo buffonesco » est le seul reliquat du théâtre antique qui a survécu selon Franceschini. Cf. FRANCESCHINI 1960 [➤], pp. 15-17.

³ *i.e.* les mimes lors des banquets. Sur cette pratique au haut Moyen Âge, cf. DE MARCO 1982 [➤].

⁴ « À la vérité le moyen Âge eut les jongleurs, ces héritiers directs des derniers mimes romains. Mais rien ne prouve que les jongleurs aient proprement joué la comédie. » PETIT DE JULLEVILLE 1885 [➤], p. 2. — « We need not assume [...] that the various *mimi*, *histriones* and *joculatores* served to keep alive the traditions of the ancient Roman theatre until the appearance of the religious drama of the Middle Ages. » STICCA 1970 [➤], p. 11 / STICCA 1985 [➤], p. 19.

⁵ « These men, however, did not preserve the continuity of the formal theatre of ancient Rome nor create the formal theatre of the Middle Ages; they merely gave evidence in some of their exhibitions of the perpetuity of the dramatic instinct. » FRANK 1954 [➤], p. 8.

⁶ Sur cette *histrionic sensibility*, cf. FERGUSON 1972 [➤], pp. 251-255 (cité par STICCA 1970 [➤], p. 11 / STICCA 1985 [➤], p. 19).

⁷ CAILLOIS 1991 [➤].

⁸ HUIZINGA 1988 [➤].

⁹ Cf. ZUCHELLI 1964 [➤], NUTI 1998 [➤] et VÁZQUEZ GONZÁLEZ 2004 [➤].

¹⁰ Nous reprenons le titre de l'article de Sandra Pietrini : « Il disordine del lessico e la varietà delle cose: le denominazioni latine e romanze degli intrattenitori ». Cf. PIETRINI 1999 [➤].

PROUVER L'EXISTENCE DE THÉÂTRE PAR L'ÉTUDE DE L'ACTEUR

Le dossier de l'acteur au haut Moyen Âge et au Moyen Âge central mérite donc d'être réouvert, et ce d'autant plus qu'il pourrait permettre de faire coup-double, en répondant par ricochet à la question plus large de l'existence du théâtre durant les premiers siècles de l'Occident médiéval. Nous souscrivons en effet entièrement à l'idée d'Édmond Faral, pour qui « revêtir le personnage d'autrui, se mettre dans la peau de quelqu'un, lui emprunter son ton, ses gestes, son costume, s'oublier et se faire oublier soi-même. Donner l'impression qu'on est un nouvel individu, c'est bien là le principe de l'art dramatique »¹. Un acteur dans une rue ne transforme-t-il pas cette dernière en théâtre ? Il est contradictoire d'affirmer la disparition du théâtre tout en maintenant une certaine continuité de l'art de l'acteur : l'un et l'autre vont de pair. Si l'on arrive à prouver que l'acteur existe, il est possible d'en déduire que le théâtre existe lui aussi.

Bien évidemment, une telle approche implique une définition particulièrement extensive du théâtre, restreinte à l'essentiel. Quoique moins discriminante, elle conserve néanmoins une certaine efficacité, écartant par exemple la messe de la pratique théâtrale — le principal écueil pour la période qui nous intéresse. Comme l'a fait justement fait remarquer W. Tydeman, le prêtre ne prétend en effet pas être le Christ². Notre définition laisse en revanche en suspend la question du drame liturgique, qu'il est selon nous impossible de trancher définitivement, faute de document décrivant en des termes assez précis ce qu'il pouvait se passer dans la tête de ceux qui y prenaient part (regardés comme regardants). Le terme drame-liturgique lui-même rend bien compte d'un entre-deux difficilement classable, et toutes les batailles conceptuelles pour savoir si ces drames étaient

¹ FARAL 1910 [>], p. 237. M. Rousse ne dit pas autre chose un siècle plus tard en mettant l'acteur au centre de sa définition du théâtre : « le théâtre suppose d'abord au moins deux acteurs, qui, en un espace qui devient un lieu de fiction, prêtent leur corps à l'incarnation de personnages en des actions qu'ils proposent aux regards du public. À la limite, le dialogue n'est pas indispensable. » ROUSSE 2004 [>], p. 161.

² « It might be retorted that, even on Hardison's premise, every actor, whatever his own inner convictions, seeks to persuade us that he currently represents somebody other than himself whose new if temporary existence he expects us to accept. This is a different phenomenon from a priest who, while imitating Christ by performing certain symbolic actions or by quoting Christ's words at the Last Supper during the consecration of the elements at Mass, does not expect us to accept that he himself has become Christ. » TYDEMAN 1978 [>], p. 38.

des représentations ou plutôt des répétitions¹ nous paraissent légitimes d'un point de vue théorique, mais quelque peu vaines dès lors que l'on se penche sur la pratique².

Un tel postulat n'a pas encore été exploité par les spécialistes du théâtre médiéval. Concernant les siècles les plus reculés du Moyen Âge, l'essentiel de la recherche se concentre en effet depuis plusieurs décennies sur les drames liturgiques³, les écrits de Hrotsvita de Gandersheim († après 973)⁴ ou quelques grands concepts comme celui de « théâtre »⁵ ou, surtout, de « tragédie »⁶. Toutes ces pistes sont néanmoins des impasses concernant la période haute-médiévale, car aucune n'a réussi à véritablement démontrer l'existence de théâtre avant l'An mil — ce qui n'était certes pas toujours l'objectif des études que nous venons de mentionner. Quelques rares chercheurs ont bien compris que le cas des amuseurs publics du haut Moyen Âge était un angle d'attaque exploitable⁷, mais leurs travaux en sont malheureusement restés à la mise en valeur d'une documentation partiellement défrichée, et qui doit donc encore être étudiée. Or nous pensons qu'en nous attelant à cette dernière tâche, nous pouvons apporter une pierre significative à l'histoire de l'acteur, en remontant la chronologie bien plus haut que le XI^e s., ou même le IX^e s., et ainsi reconsidérer la thèse continuiste de la survivance de l'acteur à la chute de l'Empire romain.

Ce dernier événement nous servira donc de point de départ⁸. Le XIV^e siècle, marquant le début d'une explosion documentaire concernant la pratique théâtrale⁹, fournira la limite de notre exploration. Dans la mesure où nous comptons mener une étude sur la longue durée, quelques années de plus ou de moins ne changent pas radicalement la donne. Nous

¹ *e.g.* « Doch der Begriff der *impersonation* ist nicht nur zu starr; er ist auch - wie schon angedeutet - zu wenig differenziert. Versteht man ihn (wozu Young wohl neigt) einseitig im Sinne von ‚Darstellung‘, so ist man genötigt, das Maßopfer, das den Opfertod Christi nicht *darstellt*, sondern *wiederholt*, für undramatisch zu erklären. » DILLER 1973 [➤], p. 33.

² Diller précise ainsi dans l'édition anglaise de son livre que « the most serious objection to Young is that he treats the difference between representation and impersonation as a matter of either-or. The fact that there are degrees of impersonation does not receive its due weight. » DILLER 2005 [➤], p. 13.

³ Nous avons déjà mentionné les travaux fondateurs de K. Young (YOUNG 1962 [➤]) et d'O. B. Hardison (HARDISON 1965 [➤]). Une importante compilation de ces drames liturgiques a été faite par Walther Lipphardt (LIPPHARDT 1975 [➤] pour le premier tome). On trouvera une bibliographie récente dans les travaux de Th. Revol (REVOL 1999 [➤]).

⁴ Parmi les travaux les plus récents, on trouve notamment ceux de M. Goulet (HROTSVITA DE GANDERSHEIM 1999 [➤]).

⁵ HATCH-MARSHALL 1950-1 [➤] et 1950-2 [➤].

⁶ Nous avons déjà mentionné les travaux d'Henry A. Kelly (KELLY 1989 [➤], 1993 [➤] et 1997 [➤]).

⁷ Il s'agit essentiellement des articles de J. Ogilvy (OGILVY 1963 [➤]) et S. Pietrini (PIETRINI 1999 [➤]).

⁸ L'étude du théâtre de l'Antiquité tardive a connu un véritable essor ces dernières décennies, notamment en langue française. *E.g.* MALINEAU 2002 [➤], FAUVINET-RANSON 2006 [➤], ou encore SOLER & THELAMON 2008 [➤].

⁹ Cf. par exemple les deux grands répertoires de Petit de Julleville sur le théâtre comique (PETIT DE JULLEVILLE 1886 [➤] pp. 323 *et sqq*) et les mystères (PETIT DE JULLEVILLE 1880, t. 2 [➤]).

avons donc symboliquement décidé d'incarner ces bornes chronologiques en prenant deux grands docteurs de l'Église. Comme *terminus post quem* nous avons retenu saint Augustin (†430) : il est l'un des pères fondateurs de l'antithéâtralisme chrétien¹, un des derniers spectateurs de spectacles romains², et un des théologiens qui a le plus influencé le Moyen Âge. Comme *terminus ad quem* nous avons choisi saint Thomas d'Aquin (†1274), un des rédempteurs du théâtre³, probablement un des témoins de l'éclosion du théâtre en langue vulgaire dans le Paris de Rutebeuf (†c. 1285)⁴, et un maître scolastique ayant permis la réception d'une patristique incarnée (entre autres) par Augustin. Le cadre chronologique de notre travail se définit donc à la fois de manière externe par une disparition et une réapparition de sources attestant indubitablement de l'existence d'acteurs en grand nombre, ainsi que de manière interne par un horizon de pensée commun, une grande partie de la littérature médiévale ne cessant de reformuler un héritage antique perçu comme indépassable.

Au Moyen Âge, l'Antiquité n'est pas seulement un substrat avec laquelle les penseurs se doivent de composer, mais une matrice générant une grande partie de la réflexion de l'époque : les auteurs citent, copient, adaptent ou s'inspirent constamment des premiers Pères. Nous voudrions donc tenter de suivre à la trace un nombre limité de documents et les mots qu'ils utilisent sur une longue période, afin de déduire des vicissitudes de leurs parcours à travers les siècles de nouvelles informations sur les acteurs médiévaux. À l'image des récents travaux de M. Bouhaïk Gironès⁵ et K. Lavéant⁶, nous souhaitons donc nous dégager de l'approche littéraire du théâtre. Étant donné notre formation et la nature de la documentation, notre étude a cependant pris une forte coloration philologique que n'ont pas les travaux plus historiques de nos collègues, en nous concentrant notamment sur la question lexicographique qu'avait écartée L. Allegri en son temps⁷.

[Chapitre 1] Le premier problème est de garantir que les citations de textes antiques, où l'on trouve le plus souvent utilisé le lexique de l'acteur pendant les premiers siècles du Moyen Âge, ne sont pas des « fossiles », mais renvoient bien à une réalité médiévale. La documentation juridique est pour ce faire un champ d'expérimentation parfait, car elle prend la forme de compilations de textes anciens, régulièrement réorganisées pour proposer

¹ BARISH 1981 [➤], pp. 52 *et sqq* ; HUGONOT 1994 [➤] et LUGARESI 2008 [➤], pp. 535 *et sqq*.

² Sur les spectacles dans l'Afrique romaine tardive et leur potentielle persistance dans le royaume vandale, cf. HUGONOT 2003, t. 2 [➤].

³ DE REYFF 1998 [➤], p. 32-34.

⁴ RUTEBEUF 1987 [➤].

⁵ GIRONÈS 2007 [➤].

⁶ LAVÉANT 2011 [➤].

⁷ « Nella nostra prospettiva, pertanto, è sostanzialmente irrilevante il problema della denominazione ». ALLEGRI 1988 [➤], p. 59.

des collections de lois toujours plus efficaces. En observant le schéma de répétition des textes, nous pensons être en mesure de prouver que si les *auctoritates* sont parfois l'objet d'une réitération mécanique, le juriste copiant servilement et indistinctement les sources qu'il trouve, elles peuvent aussi être sciemment retenues par les hommes de loi. On peut donc penser que les *histriones* et autres *mimi* à propos desquels on légifère ont bien dû exister. Et s'ils existent pour les juristes, ils existent pour tous les autres auteurs qui les mentionnent.

[Chapitre 2] Une fois établi que ces mots ont un référent réel, il convient de tenter de cerner ce dernier plus précisément. Nous passerons donc en revue chacun des mots rencontrés au cours de notre premier chapitre en ayant recours à toutes les occurrences sémantiquement exploitables (souvent issues de sources historiques ou lexicographiques) pour affiner notre compréhension de chacun de ces termes. Renvoient-ils à des saltimbanques ? des danseurs ? des musiciens ? des montreurs d'ours ? des acteurs ? À tout cela à la fois ? L'idée est de chercher à obtenir une compréhension la plus précise possible du lexique et, en articulant les uns par rapport aux autres les sens et les mots répertoriés, de reconstruire une partie du champ lexical de l'acteur en latin médiéval.

[Chapitre 3] Certains pourraient cependant objecter que les définitions obtenues ne seraient pas assez précises, faute du « supplément d'âme » qui différencie l'acteur des autres amuseurs : la capacité pour un homme à devenir un autre que lui-même, que l'on trouve parfois nommé « impersonnation ». Certains ont d'ailleurs nié que cette dernière puisse exister au Moyen Âge pour des raisons théoriques. C'est pourtant bien à cette époque que, en creux de discours aux sujets éminemment plus sérieux que le théâtre, se développe des considérations sur l'art de l'acteur d'une profondeur et d'une justesse jusqu'alors insoupçonnée par les chercheurs. Et si un acteur « au sens plein » a existé au Moyen Âge, alors on peut supposer que le théâtre a, lui aussi, existé.

Traces

Le lexique latin désignant l'acteur au haut Moyen Âge et au Moyen Âge central renvoie-t-il à une réalité concrète ? Longtemps, le doute a persisté et en l'absence de tout argument définitif, on a eu tendance à répondre par la négative, comme le rappelle Martine Clouzot :

Aussi, jusque dans la première moitié du XIII^e siècle, quand il est question du « jongleur », il semble que ce serait plutôt l'histrion antique et patristique qui est cité. Le mot ne correspondant a priori à aucune réalité, à aucun personnage en chair et en os, on peut se demander d'une part si les auteurs médiévaux connaissent le personnage dont ils parlent, si celui-ci renvoie à une « réalité » sociale du XIII^e siècle. [...] ¹

Plusieurs études récentes sur les *entertainers*² et autres *intrattenitori*³ ont cependant montré qu'une pratique performative existait bien avant l'An mil, notamment en relevant des traces de « jongleurs », d'« histrions », mais aussi de « mimes » ou de « bouffons » ; l'idée qu'ils ne soient que des êtres de papiers, quoique toujours vivace, nous paraît donc aujourd'hui fausse.

Beaucoup de documents ont cependant été laissés de côté et attendent toujours d'être analysés. Il faut dire que le terrain est glissant. Bien des sources un temps avancées par les chercheurs pour prouver une éventuelle activité théâtrale aux XII^e et XIII^e siècles ont fini par être classées comme des « fossiles littéraires⁴ » : plusieurs d'entre elles n'étaient ainsi que des citations de textes antiques, souvent mal identifiées, vieilles de plusieurs siècles et donc déconnectées d'une quelconque pratique⁵. Ce n'est en effet pas parce que l'on parle de quelque chose que cette chose existe ailleurs que dans la langue. Prenons par exemple une citation de Montaigne :

¹ CLOUZOT 2009 [➤], §31.

² OGILVY 1963 [➤].

³ PIETRINI 1999 [➤].

⁴ « The failure to distinguish literary fossils from living social organisms is the sole ground, it seems to me, on which scholars have systematically supported their medieval theaters. » Cf. BIGONGIARI 1946 [➤], p. 202.

⁵ Sur ce point, cf. le débat entre Roger S. Loomis (LOOMIS 1945 [➤]), Gustave Cohen (COHEN 1945 [➤]) et Dino Bigongiari (BIGONGIARI 1946 [➤]) autour de la question « Were there Theatres in the Twelfth and Thirteenth Centuries? »

Mais à propos de l'estimation des hommes, c'est merveille que sauf nous, aucune chose ne s'estime que par ses propres qualitez. Nous louons un cheval de ce qu'il est vigoureux et adroit.

volucrum

Sic laudamus equum, facili cui plurima palma

Fervet, et exultat rauco victoria circo, [Juv., Sat., viii.57]

non de son harnois : un levrier, de sa vistesse, non de son colier : un oyseau, de son aile, non de ses longes et sonnettes. Pourquoi de mesmes n'estimons nous un homme par ce qui est sien ?¹

Déduirons-nous de cet extrait des *Essais* que le cirque existait à l'époque de Montaigne ? Certainement pas, et pourtant il en parle. Il en va de même pour bien des documents médiévaux, comme ce passage de l'œuvre de Raban Maur (†856) :

[...] Unis-toi aux bons, à ceux que tu vois enflammés comme tu l'es d'amour pour ton Roi. Eh ! si tu cherchais, dans les théâtres, à t'approcher, pour ne pas les quitter, de ceux qui aimaient le même cocher, le même gladiateur, le même histrion que toi ; à combien plus forte raison ne dois-tu pas être heureux de faire société avec ceux qui aiment Dieu avec toi ; car on ne saurait rougir de Dieu quand on l'aime ; loin de se laisser vaincre, il rend invincibles ses amis.²

Comme Montaigne qui cite Juvénal, Raban Maur ne fait ici que longuement reprendre la *Première catéchèse* de saint Augustin (†430)³ (ce qu'il fait plusieurs fois⁴), et n'amène aucune preuve quant à l'éventuelle présence d'histrions dans la région de Petersberg, où l'ancien abbé de Fulda s'est retiré à l'époque de la rédaction de sa *Discipline ecclésiastique*.

L'utilisation massive de citations de Pères comme moteur de la pensée médiévale forme le cœur du problème. Dans la mesure où le théâtre était un élément important de la vie antique, la littérature patristique regorge d'histrions et autres mimes ; et comme la littérature du Moyen Âge puise dans celle de l'Antiquité, on finit par retrouver les mêmes histrions et mimes plusieurs siècles plus tard — ce qui n'est évidemment pas sans créer de curieux anachronismes. Mieux : comme les auteurs médiévaux se copient entre eux, chaque citation peut être répétée des dizaines de fois tout long du Moyen Âge. Le nombre des mentions d'acteurs dans toute la littérature chrétienne, depuis les premiers écrits de Tatien au

¹ MONTAIGNE, *Essais*, I.42. La traduction de la citation de Juvénal est la suivante : « Ainsi nous louons le cheval rapide qui, animé par les palmes facilement gagnées, remporte la victoire dans le cirque enroué ».

² RABAN MAUR, *De la discipline ecclésiastique* (842-847), 1. *De duabus civitatibus* [»]. — **G** : *Conjungere bonis*.

³ AUGUSTIN D'HIPPONE, *La Première Catéchèse* (399-400), 25.48 [»] et 25.49 [»].

⁴ E.g. AUGUSTIN D'HIPPONE, *La Première Catéchèse* (399-400), 16.25 [»] repris dans RABAN MAUR, *De la discipline ecclésiastique* (842-847), 1. *Quomodo rudes catechizandi sint* [»] (= **G** : *Sunt etiam homines*).

II^e siècle¹ jusqu'à saint Thomas (†1274)² est donc fictivement élevé : il s'agit en grande partie d'un nombre limité de sources antiques répétées une multitude de fois.

Mais peut-on écarter un texte sous prétexte qu'il n'est qu'une citation antique ? Les *auctoritates* n'irriguent pas la pensée médiévale de manière égale : elles ne reviennent pas à la même fréquence, et toutes n'apparaissent pas au même endroit, ni au même moment. Certaines semblent ainsi connaître un certain succès qui ne peut pas être dû au hasard. Pourquoi en effet faire référence aux histrions, certes *via* saint Augustin ou un autre Père, au milieu du VII^e ou du XI^e siècle ? Pourquoi préférer telle citation à telle autre ? Et comment expliquer que, si certaines de ces citations ne restent que des « hapax intellectuels », d'autres connaissent soudainement un vif succès ?

LES FAUX-AMIS

Les traités, les commentaires, les homélies, les canons conciliaires, et plus généralement toute la littérature qu'ont produits les premiers siècles du christianisme sont infestés de ce que Jonas Barish a appelé le « préjugé antithéâtral »³. On a depuis trouvé quelques textes allant contre ce préjugé, en Orient avec Chorikios de Gaza (VI^e siècle)⁴ comme en Occident avec Cassiodore († c. 580)⁵, mais les diatribes de Tertullien († c. 220)⁶ ou de saint Augustin (†430)⁷ restent de loin les plus représentatives d'une condamnation que la majorité des chrétiens de l'Antiquité partage⁸. Dire que la patristique est responsable de la fin du théâtre latin⁹ nous paraît excessif, car nous avons déjà expliqué que le théâtre classique n'existait plus lors de l'expansion du christianisme à Rome¹⁰, mais les premiers chrétiens ont été si virulents contre les quelques résidus de théâtralité qui restaient qu'ils ont clairement imposé leur dégoût de cet art pour plusieurs siècles. Les écrits des Pères sont en effet devenus des « classiques » au sens étymologique de « ceux que l'on étudie (religieusement) dans les

¹ TATIEN, *Discours aux Grecs* (177), 22 [►].

² e.g. THOMAS D'AQUIN, *Somme de théologie* (1266-1273), II-II, q. 168 a. 3 arg. 3 [►].

³ Cf. le livre *The Antitheatrical prejudice* (BARISH 1981 [►]). Pour le christianisme, cf. pp. 38 *et sqq.*

⁴ MALINEAU 2005 [►].

⁵ FAUVINET RANSON 2006 [►], et plus particulièrement FAUVINET RANSON 2008 [►].

⁶ POWER 1971 [►].

⁷ HUGONOT 1994 [►].

⁸ La littérature sur l'antithéâtralisme chrétien est immense. La dernière somme sur le sujet, celle de Leonardo Lugaresi (LUGARESİ 2008 [►]), est de loin la meilleure.

⁹ C'est, résumée de manière un peu abrupte, une des thèses de Luigi Allegri. Cf. ALLEGRI 1988 [►].

¹⁰ Cf. p. 27.

classes », et ont donc durablement influencé la pensée médiévale, sur laquelle ils ont exercé une figure tutélaire.

L'antithéâtralisme patristique est ainsi resté vivace après la chute de l'Empire romain, après même que le théâtre romain a disparu. L'étude de la littérature au Moyen Âge ne doit pas, en effet, nous faire oublier que la production proprement médiévale n'est que la partie émergée d'un iceberg littéraire, dont l'essentiel est constitué des textes antiques. Aussi importants que soient les travaux de Bernard de Chartres (†1160 ?), il n'en reste pas moins, comme il le dit lui-même, *nanus gigantum humeris insidens*, un nain sur les épaules de géants. Les manuscrits des grands textes, comme les *Confessions* ou *la Cité de Dieu* d'Augustin, se comptent par milliers dans l'Occident médiéval, et irriguent les bibliothèques comme la pensée des hommes qui les lisent. On ne s'étonnera pas de voir les penseurs du Moyen Âge puiser allègrement dans cette source que leur culture valorise plus que tout : une grande partie de leur travail consiste ainsi à citer, commenter, recopier, nuancer tout ce patrimoine que leur ont légué les premiers siècles de notre ère.

La recherche historique, philosophique, juridique, théologique ou littéraire a toujours eu tendance à privilégier l'étude de l'apparition des phénomènes, plutôt que leur persistance sur la longue durée. On ne compte ainsi plus les études sur la naissance du prestigieux théâtre humaniste dans quelques collèges parisiens, alors que la longue survivance des anciennes pratiques dans la sombre province reste une *terra (quasi) incognita*¹. C'est donc au jeu de la persistance, plutôt qu'à celui de l'apparition des idées, que nous voudrions ici nous essayer.

Nous pensons en effet pouvoir attribuer aux Pères de l'Église un certain nombre de passages vilipendant les histrions, quoique ces derniers aient été rédigés en plein cœur de la période médiévale. En lisant la *Chronique* de Richard de Devizes (1192), nous tombons ainsi sur une description du Londres de l'époque faite par un Juif de la ville à un voyageur français :

[...] Je ne m'inquiète pas pour vous, sauf si vous deviez vous attarder avec des hommes de mauvaise vie, car en effet nos mœurs se forment avec nos rencontres. Quoi qu'il en soit, tu vas venir à Londres. Écoute ! Je te préviens, peu importe la méchanceté et la malice qu'il y ait chez certains, à n'importe quel endroit, tu les trouveras dans cette seule ville. Ne va pas aux danses [*choros*] des flatteurs [*leonum*], ne te mêle pas aux foules des tavernes ; évite les paris [*thalam*] et le jeu de dés [*tesseram*], le théâtre et la taverne. Tu trouveras là-bas plus de fanfarons [*thrasones*] que dans toute la Gaule, alors que le nombre de parasites [*gnathorum*] est infini. Des histrions [*histriones*], des bouffons [*scurrae*], des chauves [*glabriones*], des Maures

¹ Concernant le théâtre on note bien, par exemple, quelques études sur le Dauphiné (CHOCHEYRAS 1975 [➤]) ou le pays basque (URKIZU 2006 [➤]).

[*Garamantes*], des flatteurs [*papones*], des chattemites [*pusiones*], des efféminés [*molles*], des homosexuels [*mascularii*], des joueuses de flûtes [*ambubaiiae*], des charlatans [*pharmacopolae*], des libidineux [*crissoniae*], des sorcières [*phitonissae*], des pillards [*vulturiae*], des rôdeurs nocturnes [*noctivagae*], des magiciens [*magi*], des mimes [*mimi*], des mendiants [*mendici*], des vauriens [*balatrones*], etc. ; toutes les maisons sont remplies de ces énergumènes. Donc si tu ne veux pas habiter avec cette ignoble faune, tu n'habiteras pas à Londres. [...]¹

Nous sommes ici en plein emploi rhétorique de l'histrion². On voit là un déferlement de professions (ou de simples activités) infamantes et corrompues, qui relève plus de la charge morale que du tableau historique. L'histrion n'est pas ici l'objet du texte, mais uniquement un des nombreux éléments d'une liste qu'il sert à grossir.

À côté de cet emploi rhétorique, il existe un emploi que nous qualifierons de « patristique ». Atton de Verceil (†960), évêque de cette même ville et conseiller influent des nobles italiens de son époque, s'inquiète des dérives de la population et du clergé de son temps³ :

[...] Qu'ils ne se réjouissent pas dans les théâtres, comme les acteurs [*scenici*], ni dans les épithalames [*epithalamiis*] ou les chansons [*cantilenae*], comme les mimes [*mimi*] ; ni lors des danses [*saltationibus*] ou du cirque [*circo*], comme les histrions [*histriones*] et les idolâtres [*idolorum cultores*]. [...] Qu'est-ce qui pourrait être plus pathétique pour un vieux, plus honteux pour un jeune, plus pernicieux pour tout jeune homme [*adolescentulis*] que le chant débauché des vierges et les plaisirs de prostituées dans une attitude honteuse et d'une voix câline, qui amènent leurs spectateurs à corrompre eux-mêmes leur comportement par un tel piège ? [...]⁴

Atton cherche à transmettre l'idée du *Ps* 116 (117):1 (*Louez le Seigneur, toutes les nations ; louez-le ensemble, tous les peuples*). Afin de définir le comportement du bon chrétien, le prédicateur utilise un argument *a contrario* en développant un type opposé, celui du repoussoir ultime : l'histrion. Contrairement à l'exemple de Richard de Devizes, on ne cherche pas ici à créer un effet rhétorique de masse par la création d'une liste, mais à développer sur plusieurs phrases un interdit antique précis, typique de la littérature chrétienne de l'Antiquité tardive :

¹ RICHARD DE DEVIZES, *Chronique du temps de Richard I^{er}* (1192), 80 [»].

² Nous devons cet exemple à Dino Bigongiari. Cf. BIGONGIARI 1946 [>], p. 202.

³ FILOTAS 2004 [>] donne un bon aperçu des préoccupations d'Atton et d'autres concernant ces sujets. Le sermon que nous citons est étudié p. 183.

⁴ ATTON DE VERCEIL, *Sermons* (c. 940), 9 [»].

celui de la haine du théâtre et de tous les autres spectacles telle que l'ont évoqué Cyprien de Carthage (†258), Ambroise de Milan (†397), Augustin d'Hippone (†430) ou d'autres¹.

Cet ancrage antique de la pensée médiévale, qui ne faisait qu'affleurer aux œuvres de Richard et Atton, trouve son expression la plus achevée dans l'utilisation directe des *auctoritates*. Abélard (†1142) nous donne un exemple intéressant en reprenant un passage de saint Jérôme (†420)² dans l'une de ses lettres. Alors qu'il vient de se retirer dans la région de Troyes, le professeur parisien voit arriver des gens qui quittent leur confortable quotidien pour suivre son enseignement dans ce lieu reculé.

[...] On aurait cru vraiment qu'ils avaient à cœur de suivre l'exemple des premiers philosophes, au sujet desquels saint Jérôme, dans son *II^e Livre contre Jovinien*, dit : « Les sens sont comme des fenêtres par où les vices s'introduisent dans l'âme. La métropole et la citadelle de l'esprit ne peuvent être prises, tant que l'armée ennemie n'a pas passé les portes. Si quelqu'un prend plaisir à regarder les jeux du cirque, les combats des athlètes, le jeu des histrions, la beauté des femmes, l'éclat des pierreries et des étoffes, et tout le reste, la liberté de son âme se trouve prise par les fenêtres de ses yeux, et alors s'accomplit cette parole du prophète : *La mort est entrée par nos fenêtres* [Jr 9:21]. » [...]³

Comme dans nos deux précédents exemples, on parle d'acteur sans qu'il en soit véritablement question — ni dans cette lettre, ni dans la *Théologie chrétienne*, écrite quelques décennies plus tôt, qui reprend la même citation du *Contre Jovinien*⁴. Saint Jérôme ne fait que développer le *topos* de la perversion des sens : le problème est que si cette idée semble toujours valable plusieurs siècles plus tard aux yeux d'Abélard, les exemples censés démontrer sa validité (cirque, athlète, histrion, *etc.*) ne fonctionnent plus. En reprenant toute la démonstration, l'antithéâtralisme hieronymien se trouve incidentellement transposé à plusieurs siècles de distance.

Ce phénomène est fréquent au Moyen Âge. Ainsi, plusieurs siècles avant Abélard, l'évêque de Lyon Leidrade (†821) citait déjà le même passage de saint Jérôme dans l'une de ses lettres⁵. Tel un passager clandestin, l'antithéâtralisme se répand dans le corpus latin par ce jeu incessant de reprises qui fonde la logique médiévale : en plus de sa circulation au sein

¹ William Tydeman (TYDEMAN 2001 [➤], p. 30) rapproche ce passage de la définition de « comédie » par Isidore de Séville. Cf. ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630), 18.46 [➤].

² JÉRÔME DE STRIDON, *Contre Jovinien* (393), 2.8 [➤].

³ PIERRE ABÉLARD, *Histoire de mes malheurs* (à partir de 1132), « De persecutione abbatis sui et fratrum in eum » [➤].

⁴ PIERRE ABÉLARD, *Théologie chrétienne* (1112-1125), 2.61 [➤].

⁵ LEIDRADE DE LYON, *Correspondance* (809-812), 29.11 [➤]. Il est peu probable qu'Abélard se soit inspiré de Leidrade, car la citation de ce dernier est plus courte : Abélard a donc dû au moins retourner à l'original, ou plus probablement la trouver par lui-même.

de l'œuvre originale, une sortie antithéâtrale de Jérôme énoncée au détour d'un paragraphe se trouve réactivée une première fois au IX^e siècle, et une seconde fois au XII^e siècle. Ajoutons à cela qu'une fois écrite, une œuvre se trouve régulièrement copiée, et nous élargissons encore la fourchette chronologique de sa diffusion — par exemple, la liste des manuscrits de la lettre d'Abélard établie par Jacques Monfrin¹ nous précise que l'*Histoire de mes malheurs* est toujours copiée (entre autres) à la fin du XIII^e siècle (Mss. J, B), dans la seconde moitié du XIV^e siècle (ms. Y), ou encore au XVI^e siècle (Ms. E).

Ces premiers exemples montrent la complexité à se frayer un chemin dans la littérature du haut Moyen Âge. Mais s'ils ne prouvent pas l'existence de l'acteur, ils ne prouvent pas non plus son inexistence : c'est autre part qu'il faut chercher pour trouver un matériel philologique exploitable.

DES PREMIÈRES TRACES

Une catégorie de document s'avère particulièrement problématique au regard des remarques que nous venons de faire : la littérature juridique. D'une part parce qu'elle se répète beaucoup plus que n'importe quelle autre : il est en effet rare de voir un canon (*i.e.* une loi ecclésiastique) dans seulement une des nombreuses collections canoniques (*i.e.* un recueil de loi) que compte le Moyen Âge. D'autre part parce que l'on édicte une loi plus facilement qu'on l'abroge, et des règles tombées depuis longtemps en désuétude continuent donc de circuler. Dès lors, feuilletant certaines de ces collections, que penser à l'énigme lecture d'un même texte : est-il là parce qu'il avait effectivement un objet d'application, ou bien parce qu'il n'a pas été abrogé ?

Le canon *Diffinimus*², massivement diffusé durant tout le haut Moyen Âge, est un exemple parfait du problème qui s'offre au chercheur :

Nous prévoyons qu'une personne qui veut accuser ne soit pas admis à intenter une accusation de plein droit, après qu'elle a été excommuniée, et tant qu'elle persiste dans son excommunication, qu'elle soit cleric ou laïc.

§ 1. Tous ceux qui sont souillés des taches de l'infamie, à savoir les histrions, les personnes vouées à la honte, les hérétiques, les païens et les Juifs ne sont pas admis à intenter une accusation.³

¹ ABÉLARD 1978 [➤], pp. 9 *et sqq.*

² Rappelons que le(s) premier(s) mot(s) d'un canon ou d'une décrétale ser(ven)t de titre (comme on le voit encore aujourd'hui pour les encycliques). Le canon que nous allons citer commençant par *Diffinimus eum recte ad accusationem non admitti, qui, postquam excommunicatus fuerit*, il s'appelle donc *Diffinimus*.

³ C. 4 q. 1 c. 1 [➤]. — **G** : *Ad accusationem*.

Cet extrait du *Décret* de Gratien (1139 pour la première recension, 1150 au plus tard pour la seconde¹) est en fait la reprise d'un canon carthaginois de 419². Il s'intègre à l'époque dans un large mouvement de régulation du *jus accusandi* (droit d'accuser), duquel les acteurs sont exclus depuis *Lex Iulia de vi publica et privata* de 17 av. J. C.³ Le sujet a dû très tôt apparaître comme un objet de législation important pour les civilistes, car la *lex Iulia* se trouve reprise dans les *Sentences* du jurisconsulte romain Paul (fin du III^e s.)⁴, dont il nous reste un commentaire de la deuxième moitié du V^e s.⁵, avant d'être reprise en 533 dans le plus grand monument juridique de l'Antiquité, le *Digeste* de Justinien⁶. Parallèlement, la législation religieuse reprend le dossier avec le concile de Carthage que nous avons déjà mentionné, et avec le concile d'Hippone qui se tient presque dans la foulée, en 427⁷.

La grande machine juridique médiévale se trouve alors lancée. S'organise en effet dans les premiers siècles du Moyen Âge un vaste système de diffusion de la législation antique d'une efficacité redoutable, prenant la forme de « collections canoniques ». Des auteurs, parfois anonymes, parfois connus, parfois scrupuleux et parfois moins, reprennent dans de vastes compilations des décrets de conciles, des décrétales, en latin ou en grec, afin de rendre le tout facilement disponible aux hommes de leur temps. Pour ce faire, il existe une première méthode, dite « chronologique » : le compilateur tente de rassembler le plus de conciles possible, puis les recopie intégralement les uns après les autres en tentant d'être exhaustif. Une seconde méthode s'oppose à la première : celle dite « systématique », qui tente une organisation par thème de la documentation. Cette systématisation peut alors reprendre tous les canons de tous les conciles disponibles, ou ne retenir qu'une sélection de ce corpus, le juriste ne prélevant que ce qui lui paraît le plus pertinent.

¹ Sur la datation du *Décret*, cf. WINROTH 2002 [➤].

² L'original est un peu différent : « Il a été décidé que tous les esclaves n'étaient pas admis à intenter une accusation, non plus que ceux que les lois civiles n'admettent pas à poursuivre la répression des crimes publics, enfin tous ceux qui sont souillés des taches de l'infamie, savoir les histrions, les personnes vouées à la honte (les prostitués, les proxénètes...), les hérétiques, les païens et les Juifs. Cependant il ne faut pas refuser le droit d'accusation pour leurs propres causes à tous ceux qui en sont privés. » VII^e concile de Carthage (419), c. 2 [➤] — *Registri ecclesiae Carthaginensis excerpta* (concile de 419), c. 129 [➤]. Rappelons que les canons carthaginois sont conservés dans différentes sources : la source hispanique (*concilia Africana secundum traditionem collectionis hispanae*) et les Registres de l'église de Carthage (*Registri ecclesiae Carthaginensis excerpta*). Malgré des références différentes, il s'agit bien du même texte.

³ *Lex Iulia de vi publica et privata* (-17), 1-2 [➤].

⁴ PAUL, *Sent.* (fin III^e siècle), 5.26.2 [➤].

⁵ *Interpretationes ad Pauli sententiae* (Deuxième moitié du V^e siècle), 5.26 [➤].

⁶ « [...] Le droit d'accuser a été ôté aussi à ceux qui sont notés pour calomnie ; de même à ceux qui sont entrés dans l'arène pour combattre contre les bêtes, qui se louent pour représenter dans les spectacles [*artem ludicram*], qui tiennent des personnes prostituées [...] » Cf. *Dig.* 48.2.4 [➤].

⁷ Concile d'Hippone de 427, c. 6 [➤].

On retrouve logiquement le canon *Diffinimus* dans les collections chronologiques qui reprennent les conciles nord-africains, et notamment la célèbre *Collectio Dionysiana* de Denys le Petit (†c. 540)¹. Cette collection est importante en histoire du droit : en proposant à la fois des canons romains et grecs (traduits en latin avec talent par Denys), elle s'impose rapidement comme un outil de travail universel abondamment consulté pendant des siècles, et devient un modèle à suivre pour les compilateurs. Son succès est important : elle est, par exemple, l'une des sources de la *Collectio Hispana*, attribuée par certains à Isidore de Séville (†636)², et se trouve largement diffusée sous une forme remaniée par le pape Adrien I^{er} (on parle de la *Collectio Dionysio-Hadriana*), qui l'envoie en 774 à Charlemagne³. Ces diverses collections reprenant en augmentant la précédente, notre canon finit donc par être diffusé à large échelle quelques siècles après sa promulgation.

L'intérêt du classement chronologique est cependant limité, car une fois la matière antique définitivement organisée, stabilisée et facilement accessible, il devient inutile de la répéter inlassablement. Avec le temps, la méthode devient d'ailleurs contre-productive : l'idée de mettre à disposition un maximum de textes finit par noyer ces derniers dans la masse de la documentation, et donc de les rendre à nouveau inaccessibles. La collection systématique est une réponse à ce problème : elle permet de créer des chemins dans le corpus, et de faciliter l'accès au document. Il est important de souligner que ces deux types de classement ne se succèdent pas complètement, car si les collections systématiques en viennent à dominer la littérature juridique aux alentours de l'An mil, les collections chronologiques ne disparaissent pas totalement. C'est en effet vers ce dernier format que se tournent Lanfranc de Bec (†1089)⁴, ou Yves de Chartres (†c. 1116) dans la *Collectio A* de sa *Tripertita*⁵ — mais aussi le compilateur de la seconde version de la *Collectio Tarraconensis*⁶, dont certains passages uniquement reprennent une organisation chronologique. La rareté des collections chronologiques ne signifie pas non plus qu'elles n'eurent pas de succès : Lanfranc, devenu archevêque de Cantorbéry en 1070, assure la diffusion de ses travaux en Angleterre, et la *Tripertita A* est connue pour être une des sources de Gratien.

À l'inverse, les premières collections systématiques précèdent de nombreuses collections chronologiques, comme la *Breviatio canonum* (535) du diacre de Carthage Fulgence

¹ DENYS LE PETIT, *Collectio Dionysiana* (début du VI^e s.), « Synodus apud Carthaginem africanorum, quae constituit canones numero CXXXVIII. » 129 [»].

² ISIDORE DE SÉVILLE, *Collectio Hispana* (633-649), 1.18.2 [»].

³ *Collectio Dionysio-Hadriana* (avant 774), Canones Africa Concilii 96 [»].

⁴ LANFRANC DE BEC, *Collectio Lanfranci* (1059-1070), 2.18.2 [»].

⁵ YVES DE CHARTRES, *Collection tripartite* (1093-fin XI^e siècle), A2.21.2 [»].

⁶ Seconde version de la *Collectio Tarraconensis* (1097), 7.18.2 [»].

Ferrand¹, qui fait un temps office de *vademecum* des canons carthaginois. Mais ce premier essai n'est pas satisfaisant : le classement est à revoir, et les canons ne sont pas donnés intégralement. C'est donc Cresconius, probablement un autre canoniste africain, qui achève le travail en offrant avec sa *Concordia Canonum* (« l'harmonie des canons », milieu du VI^e s.)² une version systématisée de la *Collectio Dionysiana* que nous avons précédemment mentionnée. Ces deux collections, qui circulent souvent ensemble jusqu'au X^e s., contiennent elles aussi notre canon *Diffinimus*, et contribuent une nouvelle fois à sa diffusion.

Exactement comme la *Concordia* de Cresconius reformule thématiquement la *Collectio Dionysiana*, l'*Hispana systematica* de Julien de Tolède (†c. 690)³ réorganise la *Collectio Hispana*. L'ouvrage de Julien se divise en une dizaine de livres : les clercs, les moines, la justice, les offices, le mariage, les règles générales, le commerce, Dieu, l'hérésie et enfin l'idolâtrie. La collection tolédane est connue pour avoir inspiré une autre collection : la *Dacheriana* (début du IX^e s.)⁴, un des principaux recueils juridiques de la période pré-An mil. Avec cette dernière collection, le canon *Diffinimus* a passé deux barrières importantes : celle de la chute de l'Empire Romain, et celle de la systématisation. En effet, l'auteur de la *Dacheriana* participe d'un changement de paradigme important : il ne reprend plus, comme ses prédécesseurs, tous les canons passés, mais sélectionne les documents qu'il estime pertinents. C'est donc une étape essentielle pour qu'un canon continue de circuler, même si les auteurs plus tardifs peuvent toujours continuer de puiser dans des collections plus anciennes, et repêcher un texte qu'ils estiment avoir été injustement écarté⁵.

À l'étalement diachronique s'ajoute l'étalement diatopique. En effet, si la *Breviatio canonum* est africaine, la *Collectio Hispana* est, comme l'*Hispana systematica*, espagnole, la *Concordia* est romaine et la *Dacheriana* est lyonnaise. L'un des principaux axes de circulation des textes va alors être celui qui prolonge au nord la vallée du Rhône, avec un mouvement de remontée des zones anciennement romanisées vers les nouveaux centres intellectuels de Picardie ou de Champagne. L'histoire de la réception de la *Dacheriana* montre parfaitement ce phénomène :

The northward journey of the *Dacheriana* retraces the trails of earlier collections from Lyon up the Rhone to Autun, Corbie, Rheims, a route whose repetition increases the plausibility of the suggestion that before the mid-ninth century, Frankish canon law collections were often composed in the southern centres, where Roman traditions were the foundation of a strong and developed legal

¹ FULGENCE DE CARTHAGE, *Breviatio canonum* (c. 535), c. 196 [»].

² CRESCONIUS, *Concordia canonum* (milieu du VI^e s.), 205.4 [»].

³ JULIEN DE TOLÈDE, *Hispana systematica* (675-681), 3.8.2 [»].

⁴ *Collectio Dacheriana* (début du IX^e s.), « Canonum pœnitentialum » 2.5 [»].

⁵ Nous trouverons plus loin dans ce chapitre plusieurs exemples de « repêchage ».

culture, whence they then migrated northward to the newer centres of political power.¹

La présence de notre canon dans la collection de Lanfranc de Bec, rédigée en Normandie et largement diffusée en Angleterre exemplifie parfaitement cette idée de racines méridionales aux bourgeons septentrionaux. Le texte de *Diffinimus* se retrouve donc de la même manière dans une multitude de collections de plus ou moins grande importance, et à la localisation variée², jusqu'à finir dans le célèbre *Décret* d'Yves de Chartres (†1116)³, puis finalement dans la *Concorde* de Gratien (1139-1150)⁴.

Ces deux dernières collections sont particulièrement importantes. Le *Décret* du célèbre canoniste chartrain, qui est l'une des premières collections à utiliser le *Digestum vetus* (livres 1 à 24), a connu un grand succès après sa rédaction. Yves ne retient cependant pas notre canon dans sa *Panormia*, qui n'est autre qu'une version abrégée du *Décret* (on passe de 17 à 8 livres), montrant ainsi que si le texte de *Diffinimus* est à ses yeux important, il n'est pas essentiel — opinion apparemment contestable, quelques copistes n'ayant pas hésité à rajouter ce canon dans le livre 5⁵.

Concernant la *Concorde des canons discordants* de Gratien, c'est là l'ultime étape de la vie d'un canon. Rapidement, la collection du juriste bolonais va s'imposer dans tout le Moyen Âge Occidental comme l'œuvre de référence (sans pour autant complètement évincer ses potentiels concurrents, qui restent disponibles dans les bibliothèques). D'une intelligence sans pareille, ce travail va être complété de plusieurs compilations de décrétales pour former le *Corpus juris canonici* (« corps du droit canon »), promulgué en 1582 et resté en vigueur jusqu'en... 1917.

Les informations que nous venons de présenter sont importantes pour appréhender la dimension concrète que peut recouvrir la législation. En effet, la répétition mécanique de tous les canons d'un concile, comme le proposent les collections chronologiques, ne permet aucunement de laisser deviner un éventuel contexte historique aux canons (ni d'ailleurs de le nier). En revanche, le fait qu'une loi soit reprise dans une collection systématique sélective témoigne d'une démarche active de la part du canoniste, qui suppose que le décret est non seulement compris, mais considéré comme pertinent. Le fait même que le refus du droit d'accuser pour l'acteur passe la barrière de la systématisation est donc une preuve de l'intérêt et de l'actualité de cette question au moment de la compilation des collections.

¹ Abigail FIREY, citée dans FOWLER-MAGERL 2005 [➤], p. 56.

² **G** : *Ad accusationem*.

³ YVES DE CHARTRES, *Décret* (1093), 16.64 [➤].

⁴ C. 4 q. 1 c. 1 [➤].

⁵ *E. g.* BNF LAT. 10742, f°67 [X].

D'autres canons, en effet, ne parviennent pas à trouver une place en dehors des collections canoniques chronologiques, comme le canon du concile d'Elvire (actuelle Grenade, 305) excommuniant les cochers (*auriga*) et les mimes (*pantomima*)¹ : il est bien repris par la *Collectio hispana* d'Isidore au VII^e siècle² et donc l'*Hispana systematica*³ (qui reprend tous les canons d'Isidore), mais on ne le retrouve ensuite que dans la partie chronologique réservée aux canons du concile d'Elvire chez Lanfranc de Bec au XI^e siècle⁴. Aucun compilateur ne semble lui avoir trouvé de place dans une collection systématique.

On pourrait penser que cette disparition du canon d'Elvire est due à l'existence d'un canon similaire avec qui il ferait doublon, et que les juristes se seraient tous tournés vers un autre texte équivalent. C'est en partie ce qu'il s'est passé : les Pères du premier concile d'Arles (314) ont eux aussi décrété que sont excommuniés « les gens de théâtre » (*theatrics*)⁵ — auxquels sont ajoutés les « agitateurs » du cirque (*agitoribus*) dans une seconde version du texte promulguée lors du second concile d'Arles (442-506)⁶. Alors que les désormais connues *Collectio Hispana*⁷, *Hispana systematica*⁸ et *Collectio Lanfranci*⁹ reprennent mécaniquement le texte du concile d'Elvire comme celui du concile d'Arles, le premier est évacué au profit du second dans deux collections systématiques du IX^e siècle : la *Quadripartitus*¹⁰ et la *Collectio canonum Anselmo dedicata*¹¹. Les compilateurs de ces deux dernières collections ont pourtant agi indépendamment l'un de l'autre, car ils utilisent des sources différentes : dans le premier cas c'est la version longue du second concile d'Arles qui est citée, et dans le second cas c'est la version courte du premier concile d'Arles. Au XII^e siècle, en ne citant encore une fois que le canon arlésien, le compilateur de la *Collectio VII librorum*¹² vient clore une histoire certes

¹ « Si un cocher et un mime veulent croire, il a été décidé qu'ils devaient auparavant renoncer à leur métier, alors seulement ils seront accueillis ; et à la condition qu'ils n'y reviennent plus. Ceux qui tenteraient de le faire au mépris de cette interdiction seraient rejetés du sein de l'Église. » Cf. Concile d'Elvire de 305, c. 62 [P]. — **G** : *Auriga aut pantomima*.

² ISIDORE DE SÉVILLE, *Collectio Hispana* (633-649), 1.30.62 [P].

³ JULIEN DE TOLÈDE, *Hispana systematica* (675-681), 6.3.11 [P].

⁴ LANFRANC DE BEC, *Collectio Lanfranci* (1059-1070), 2.30.62 [P].

⁵ « Pour les gens de théâtre, il a été décidé que, tant qu'ils jouent, ils soient tenus à l'écart de la communion. » Premier concile d'Arles (314), c. 5 [P]. — **G** : *A communione separari II*.

⁶ « Quant aux agitateurs du cirque, ou aux gens de théâtre, qui sont fidèles, il est bon, aussi longtemps qu'ils font leur métier, qu'ils soient tenus hors de la communion. » Second concile d'Arles (442-506), c. 20 [P]. Ce canon mélange les canons 4 [P] et 5 [P] du concile de 314. — **G** : *A communione separari I*.

⁷ ISIDORE DE SÉVILLE, *Collectio Hispana* (633-649), 1.20.5 [P] pour le type II et 1.21.20 [P] pour le type I.

⁸ JULIEN DE TOLÈDE, *Hispana systematica* (675-681), 6.3.4 [P] pour le type II et 6.3.6 [P] pour le type I.

⁹ LANFRANC DE BEC, *Collectio Lanfranci* (1059-1070), 2.20.5 [P] pour le type II et 2.21.19 [P] pour le type I.

¹⁰ *Collectio Quadripartitus* (Second/troisième quart du IX^e s.), 4.364 [P].

¹¹ *Collectio canonum Anselmo dedicata* (fin du IX^e s.), 7.109 [P].

¹² *Collectio VII librorum* (Ms. Vienne, ÖNB Codex 2186) (1112-1120), 6.8.1 [P].

plus longue que celle du canon d'Elvire, mais relativement insignifiante par rapport à celle du canon *Diffinimus*.

Certains canons « percent » donc plus que d'autres, et tous ne se frayent pas un chemin jusqu'à la *Concorde* de Gratien. Un processus conscient de sélection en élimine certains, et en retient d'autres. Il faut donc repenser la question de la répétition des canons : une citation d'un concile antique ne peut être mise à l'écart sous prétexte qu'elle est un « fossile littéraire ». Un fossile n'est jamais (complètement) là par hasard : si la philologie romane peut considérer comme significatif que l'on ait plus de manuscrits pour l'*Ysopet* de Marie de France¹ que pour *Floriant et Florete*², il doit en aller de même pour nos canons.

Évidemment, l'importance de la réitération ne reste qu'une donnée parmi d'autres pour apprécier la pertinence d'un document. Si l'on relit le texte du canon *Diffinimus*, on remarque qu'il ne refuse pas le *jus accusandi* aux seuls acteurs, mais à une liste de personnes rendues coupables par leur profession ou leur religion dont les histrions font partie. Est-il impossible d'imaginer que ces derniers continueraient d'être mentionnés par respect du texte originel sans pour autant avoir un référent réel ? Le fait qu'au moins certains des groupes mentionnés existent encore, comme les Juifs et les hérétiques, suffit en effet à rendre le canon pertinent, le lecteur médiéval faisant alors automatiquement le tri entre des résidus antiques et ce qui reste d'actualité.

Pour prouver que les acteurs existent, il faut donc trouver une loi qui se focalise plus précisément sur leur cas. Le canon *Ut scenicis* est à ce titre fort intéressant. Regardons le texte que propose le *Décret* de Gratien :

La grâce et la réconciliation ne sont refusées ni aux acteurs [*scenicis*], ni aux histrions [*histrionibus*], ni aux autres personnes de cette catégorie, non plus qu'aux apostats convertis ou revenus à Dieu.³

Comme tous les canons que nous avons mentionnés jusqu'à présent, le canon *Ut scenicis* trouve sa source dans la législation antique : le concile de Carthage de 397. L'original du IV^e siècle ayant été perdu, nous sommes tributaires de deux sources légèrement divergentes : la tradition espagnole nous donne le même texte que Gratien⁴, alors que les *Registres de l'Église de Carthage* fusionnent ce canon avec celui qui le précède.

[a] Que les malades qui ne peuvent répondre pour eux-mêmes soient baptisés, si leurs amis qui les accompagnaient témoignent de leur désir d'être

¹ MARIE DE FRANCE 2013 [➤].

² COMBES & TRACHSLER 2003 [➤].

³ D. 2 *De cons.* c. 96 [➤]. — **G** : *Ut scenicis*.

⁴ III^e Concile de Carthage (397), c. 35 [➤].

baptisé. [b] La grâce et la réconciliation ne sont refusées ni aux acteurs, ni aux histrions, ni aux autres personnes de cette catégorie, non plus qu'aux apostats convertis ou revenus à Dieu.¹

Les premières collections sont dès lors écartelées entre ces deux versions. Une des plus anciennes collections chronologiques, la *Collectio Quesnelliana* (tournant V^e-VI^e s.)², propose la version en deux canons séparés, tout comme la *Collectio Hispana*³. Au moment où cette dernière prend une forme systématique (l'*Hispana systematica*), rien n'empêche donc le compilateur de séparer les deux parties [a] et [b] : celle sur les malades rejoint le livre traitant du baptême⁴, celle sur les acteurs le livre abordant l'idolâtrie⁵. Cela n'est cependant pas nouveau : le diacre Fulgence Ferrand a déjà fait un choix similaire un siècle et demi plus tôt dans sa *Breviatio canonum* (c. 535)⁶.

En séparant les deux canons, on met nettement en avant les histrions comme objet de la législation. Rappelons en effet qu'en latin, la version courte du canon commence par *Ut scenicis atque histrionibus...* alors que la version longue commence par *Ut aegrotantes...*, ce qui est loin d'être anodin à une époque où l'on nomme un canon par son *incipit*. Les *tituli* des canons sont tout aussi révélateurs du changement de sens selon que le texte est proposé sous sa forme courte ou sa forme longue : alors que dans le premier cas on parle « des apostats et des acteurs [*scenicis*] qui veulent se réconcilier »⁷, on parle dans le second « des malades qui ne peuvent répondre pour eux-mêmes »⁸.

C'est, dans un premier temps, cette seconde version qui va s'imposer. À l'inverse de la *Collectio Hispana* d'Isidore de Séville, la collection chronologique de Denys le Petit⁹ propose la version longue du canon, que l'on retrouve logiquement dans le texte de Denys remanié par Adrien I^{er} au VIII^e s.¹⁰. Lors de la systématisation de la compilation de Denys au VI^e s., Cresconius ne peut donc pas séparer ce qui lui est donné comme un tout¹¹. Probablement tributaires de la même source, une écrasante majorité des canonistes médiévaux donnent

¹ Concile de Carthage datant de 397 selon les *Registri ecclesiae Carthaginensis excerpta*, c. 45a+b [►].

² *Collectio Quesnelliana* (tournant du V^e s.-VI^e s.) 2.33 [►].

³ ISIDORE DE SÉVILLE, *Collectio Hispana* (633-649), 1.14.35 [►].

⁴ JULIEN DE TOLÈDE, *Hispana systematica* (675-681), 4.27.4.

⁵ JULIEN DE TOLÈDE, *Hispana systematica* (675-681), 10.3.3 [►].

⁶ FULGENCE DE CARTHAGE, *Breviatio canonum* (c. 535), c. 170 [►] pour *Ut scenicis*, mais 202 pour *Ut aegrotantes*.

⁷ « Ut apostaticis et scenicis conuersis reconciliatio non negetur ». III^e Concile de Carthage (397), c. 35 [►].

⁸ « De Aegrotantibus qui pro se responderi non possunt ». Concile de Carthage datant de 397 selon les *Registri ecclesiae Carthaginensis excerpta*, c. 45a+b [►].

⁹ DENYS LE PETIT, *Collectio Dionysiana* (début du VI^e s.), « Synodus apud Carthaginem africanorum, quae constituit canones numero CXXXVIII. ». 45 [►].

¹⁰ *Collectio Dionysio-Hadriana* (avant 774), *Canones Africa Concilii* 12 [►].

¹¹ CRESCONIUS, *Concordia canonum* (milieu du VI^e s.), 66.3 [►].

aussi la version longue : la *Collectio canonum* d'Angelramne de Metz (†791)¹, la première *Collectio II librorum* (fin du IX^e s.)², etc.³ Seules deux exceptions proposant la version courte (sans la partie [a] avant la partie [b]) existent : les *Brevarium canonum* d'Atton de San Marco⁴ et la *Collectio X partium*⁵, datant tous deux du tournant fin XI^e s./début XII^e s. Le cas de la *Collectio X partium* peut néanmoins s'expliquer simplement, cette collection s'inspirant fortement de la *Collection Tripartite* d'Yves de Chartres, qui, pour une raison inconnue, oublie le canon *Ut aegrotantes* dans une liste chronologique qui devrait le contenir⁶ : elle ne connaît que la partie sur les acteurs.

On ne peut donc qu'être étonné de voir Gratien opter pour un canon *Ut scenicis* indépendant⁷, car ce choix va à l'encontre du choix de presque tous les canonistes l'ayant précédé. Dans la mesure où l'on sait qu'il a utilisé la *Tripartita*, on pourrait supputer qu'utilisant cette collection chartraine, qui oublie le canon *Ut aegrotantes*, il n'a pas connu ce dernier, mais il n'en est rien : le canon traitant du baptême des malades se trouve un peu plus loin dans le *Décret*⁸. Ce choix allant contre une tradition canonique bien établie interpelle. Doit-on y voir le signe que la réconciliation des histrions était à l'époque une question assez importante pour être ainsi mise en valeur ? Et donc que les histrions existaient bel et bien ? Il n'est pas interdit de le penser, mais rien ne permet encore de l'affirmer sans un argument plus probant.

Un dernier canon va, croyons-nous, régler le problème : le canon *Pro Dilectione*, qui se trouve juste avant le canon *Ut scenicis* dans le *Décret* :

Dans ton amour pour moi, tu as cru devoir me demander, mon très cher frère, ce que je pensais de cet histrion qui, établi chez vous, persévère encore dans son art déshonorant, et passé maître et docteur dans l'art, non d'instruire, mais de perdre les enfants, infiltre encore aux autres ce qu'on lui a enseigné de mauvais. La sainte communion doit-elle être donnée à de tels gens en même temps qu'aux autres chrétiens et doit-il communier avec vous ? Je ne pense pas qu'il convienne à la majesté divine ni à la discipline évangélique que la pudeur et l'honneur de l'Église soient souillés par un contact si honteux et si infâme.⁹

¹ ANGELRAMNE DE METZ, *Collectio canonum* (791), *Canones diversorum conciliorum Africanae provinciae, numero CV*. c. 12 [►].

² Première *collectio II librorum* (Ms. Milan, Ambrosiana A. 46 inf.) (fin du IX^e s.), 1.179 [►].

³ Cf. **G** : *Ut scenicis*.

⁴ ATTON DE SAN MARCO, *Brevarium canonum* (1073-1084), 51.16 [►].

⁵ *Collectio X partium* (Ms. Cologne, Historisches Archiv W.Kl. fol. 199) (début du XII^e s.), 9.7.4 [►].

⁶ YVES DE CHARTRES, *Collection tripartite* (1093-fin XI^e siècle), A2.17.25 [►].

⁷ D. 2 *De cons.* c. 96 [►].

⁸ D. 4 *De cons.* c. 75.

⁹ D. 2 *De cons.* c. 95 [►]. — **G** : *Pro dilectione*.

Si l'on sait d'une part que Gratien a délibérément écarté le canon *Ut aegrotantes* du canon *Ut scenicis* pour mettre en valeur les histrions, et qu'en plus il met ce dernier à la suite d'un autre canon qui concerne cette fois exclusivement ces mêmes histrions¹, le cas devient particulièrement intéressant.

Encore mieux : ce canon ne vient pas de la législation antique, mais des écrits de saint Cyprien de Carthage². Il n'est donc pas passé par les grandes collections chronologiques et les toutes premières collections systématiques des premiers siècles du Moyen Âge, mais a été réintroduit volontairement dans le corpus canonique médiéval. Sa première apparition se situe lors de la *Renovatio* carolingienne, dans la seconde collection du Ms. Milan, Ambrosiana A. 46 inf. (fin du IX^e siècle)³. Le succès de ce canon est relativement lent à arriver : on ne trouve une seconde occurrence qu'au début du XI^e siècle dans les *Décrets* de Burchard de Worms (†1025)⁴, puis dans la *Collectio XII partium*⁵ et quelques autres⁶.

Probablement intrigué par cette question de la communion des acteurs, l'auteur de la *Collectio Britannica* (après 1089) retourne au texte de Cyprien, et en copie un extrait plus long⁷. Cette version longue est alors reprise dans le *Décret* d'Yves de Chartres (†1116)⁸ parallèlement à la version courte⁹. Dès lors les canonistes hésitent entre la version longue¹⁰ et la version courte¹¹, jusqu'à ce que Gratien choisisse la seconde option.

¹ Ce que confirme le titre du canon : « Ystrionibus sacra non committantur misteria » [»].

² CYPRIEN DE CARTHAGE, *Correspondance* (249), 2 [»].

³ Seconde *collectio II librorum* (Ms. Milan, Ambrosiana A. 46 inf.) (fin du IX^e s.), 2.60 [»].

⁴ BURCHARD DE WORMS, *Décrets* (1012-1022), 5.21 [»].

⁵ *Collectio XII partium* dans la version originale (1012-1022), 6.186 [»] et dans la version augmentée (1039) 5.210 [»].

⁶ *Collectio Brugensis* (Ms. Londres, BL Cleopatra C. VIII) (fin du XI^e s.), 202 [»] — *Collectio Barberiniana* (1050-1120), 28.1 [»].

⁷ Au canon original, il faut ajouter le passage suivant : « Autant tu le pourras, arrache-le à cette vie pernicieuse et honteuse pour l'amener dans la voie de l'innocence et de l'espérance dans la vie éternelle, en se contentant de l'existence, étroite il est vrai, mais salubre que pourra lui assurer la communauté. Et si là-bas votre église ne peut déjà suffire à l'entretien de ceux qui travaillent pour elle, cet homme pourra venir à nous, et ici, il recevra le nécessaire pour se nourrir et se vêtir. Ainsi au lieu d'enseigner aux autres hors de l'Église ce qui est mortel pour leur âme, il apprendra lui-même dans le sein de l'Église ce qui fera son salut. » *Collectio Britannica* (après 1089), 4.58 [»]. — **G** : *Pro dilectione I*.

⁸ YVES DE CHARTRES, *Décret* (1093), 11.83 [»]

⁹ YVES DE CHARTRES, *Décret* (1093), 2.31 [»] — YVES DE CHARTRES, *Collectio tripartita* (1093-fin XI^e siècle), B2.5 [»] — YVES DE CHARTRES, *Panormia* (1095-1099), 1.152 [»].

¹⁰ *Collectio canonum* (Ms. Arsenal 713) (1108), 1298 [»] — première version de la *Collectio Caesaraugustana* (1120), 8.80 [»].

¹¹ JEAN DE WARNETON, *Collectio Sangermanensis IX voluminorum* (c. 1100), 2.289 [»] — *Collectio Catalaunensis I* (1125-1130), 2.4 [»] — *Collectio XIII librorum* (Ms. VAT. LAT. 1361) (c. 1135), 9.98 [»].

Comment expliquer autrement que par une application concrète à des éléments du quotidien l'apparition de ce canon *ex nihilo* en plein IX^e siècle ? Pourquoi aller chercher une loi dans la littérature patristique qui serait inutile ? Pourquoi, après plusieurs siècles, la reprendre une nouvelle fois, alors qu'elle semble être restée inaperçue ? Pourquoi, une fois qu'elle s'est mise à circuler, retourner une nouvelle fois à la source pour allonger le texte ? Pourquoi enfin mettre à la suite ce canon *Pro dilectione* et le canon *Ut scenicis*, soit deux canons sur les acteurs, comme le fait Gratien ? Autant de questions qui ne peuvent trouver d'autre réponse que la suivante : les histrions existaient bien avant le XIII^e siècle, soit à partir du IX^e siècle (seconde collection du Ms. de Milan, Ambrosiana A. 46 inf.) si l'on prend la fourchette haute, soit à partir du XI^e siècle (reprise par Burchard, modification par la *Collectio Britannica*) si l'on prend la fourchette basse.

LES DONATEURS

Pour affiner la datation, il faut se tourner vers une autre documentation qui concerne ce que nous proposons de nommer la « capacité économique ». Comme la capacité juridique, nous comprenons cette capacité économique comme une aptitude à avoir des droits et des obligations, qui ne seraient naturellement plus juridiques (capacité de contracter ou d'ester) mais économiques (capacité d'être rémunéré ou d'être imposable). La capacité économique recouvre en effet de nombreuses choses essentielles à la culture médiévale, comme la question du droit d'être rétribué contre un travail, mais aussi la capacité à recevoir ou à donner l'aumône — et donc, *in fine*, l'accès au paradis¹. Elle est donc un objet d'étude essentiel.

Évidemment, l'Antiquité s'est intéressée aux finances des spectacles². Mécène, s'adressant à César, l'engageait déjà à se soucier du Trésor public³. *L'histrionalis favor* agite l'Empire, l'amène à la limite de la folie, et il faut calmer les ardeurs des fanatiques du spectacle, notamment de l'évergète « prodigue » tel que le définit Cicéron (†43 av. J. C.)⁴ ou, plusieurs siècles plus tard, Jean Chrysostome († après 407)⁵. On ne va donc cesser de réglementer les coûts des festivités, notamment en limitant plusieurs fois le salaire des acteurs

¹ GABAY 2012 [➤].

² LEBEK 1996 [➤].

³ DION CASSIUS, *Histoire romaine* (229), 52.30 [➤].

⁴ CICÉRON, *Traité des devoirs* (-44), 2.16 [➤].

⁵ Après avoir décrit l'euphorie des jeux, Saint Jean Chrysostome conclut : « mais quand tout est épuisé ainsi que mille talents d'or, alors désormais, il est bien clair que cette renommée n'est que poudre et cendre et poussière. » Jean Chrysostome, *Sur la vaine gloire et l'éducation des enfants*, Anne-Marie Malingrey (éd. et trad.), Paris, Editions du Cerf, coll. « Sources Chrétiennes », n°188, p. 81.

comme le racontent Tacite (†c. 120)¹ ou Suétone († après 122)² — ce qui n'est d'ailleurs pas chose facile, car ces mesures peuvent s'avérer politiquement catastrophiques si, se sentant lésé, l'acteur refuse de monter sur scène et jette le peuple dans la rue³. La connaissance des salaires peut aider à comprendre un peu mieux les inquiétudes des Romains : Dionysia, touche 200 000 sesterces⁴, et Roscius (†62 av. J. C.) aurait fait monter son salaire jusqu'à 500 000 sesterces !⁵ Ce dernier aurait même pu gagner, s'il avait voulu, plus de 6 000 000 de sesterces en dix ans !⁶ Il n'est alors pas étonnant que, même avec des chiffres grandement inférieurs, certains finissent par se ruiner pour des acteurs (ou plutôt des actrices...⁷).

Les auteurs antiques ne se limitent cependant pas à une dénonciation du gaspillage théâtral et festif, et proposent des alternatives. Face à cette « prodigalité » des évergètes, Cicéron prône une « générosité » aux objets plus nobles⁸, tout comme Pline le Jeune (†c. 113), qui suggère la création de pensions avec l'argent des réjouissances publiques⁹. Mais, finalement, ces nuances ne concernent pas tant la pratique théâtrale en général que ses débordements occasionnels. Ces textes prônent bien plus la modération que la condamnation : il s'agit en fait de bien gérer les deniers publics, et éviter la dérive suffit amplement pour être apprécié¹⁰. La doctrine impériale concernant les jeux trouve son résumé dans une des lois du code de Théodose II (†450) :

Nous ne défendons pas, dit-il, nous sommes au contraire disposés à favoriser les plaisirs du peuple dans son goût pour les combats de lutteurs et pour les jeux publics. Toutefois nous les autoriserons plus volontiers lorsque les premiers personnages d'une ville [*primates*], désirant être agréables au peuple, prendront l'engagement de pourvoir à la dépense.¹¹

¹ TACITE, *Annales* (110), 1.77.4 [»].

² SUÉTONE, *Vie des douze Césars* (121), Tibère 34.1 [»].

³ DION CASSIUS, *Histoire romaine* (229), 56.47 [»].

⁴ CICÉRON, *Pour Q. Roscius le Comédien* (-77), 8.23 [»].

⁵ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle* (77-79), 7.39 (40) [»].

⁶ CICÉRON, *Pour Q. Roscius le Comédien* (-77), 8.23 [»].

⁷ HORACE, *Satires* (-35), 1.2.55 : « Ainsi disait Marsaeus, cet amant d'Origo, qui avait donné son patrimoine et ses Lares à une mime [...] » [»].

⁸ CICÉRON, *Traité des devoirs* (-44), 2.16 [»].

⁹ PLINE, *Lettres* (97-109), 1.8.10-11 [»].

¹⁰ TACITE, *Vie d'Agricola* (98), 6.5 [»].

¹¹ *CTh* 15.7.3 [»].

Le but est d'en faire payer quelques-uns¹ pour freiner l'explosion de frais² qui peuvent faire dérapier les finances locales, comme à Delphes³.

Le droit canon antique n'a pu reprendre de telles lois, toute pratique du théâtre, et même de tout spectacle étant interdite. Le *Décret* de Gratien revient donc différemment sur la question, et propose deux canons concernant la rétribution des acteurs à la suite l'un de l'autre. On trouve d'une part le canon *Donare* :

Donner son bien aux histrions, c'est un grand vice et non une vertu : et, vous le savez, on ne tarit pas en éloges pompeux sur le compte de ceux qui le font. Car il est écrit : *Le pécheur est loué dans les désirs de son âme, et celui a qui fait le mal est béni* [Ps 9:24].⁴

Ce canon, tiré des écrits de saint Augustin⁵, est une invention très tardive de la législation. Il apparaît pour la première fois dans les écrits d'Yves de Chartres, à la fois dans le *Décret*⁶ et dans la *Tripartita B*⁷ (qui reprend des extraits du *Décret* d'Yves). Le cas du canon *Qui venatoribus*, qui se trouve juste après le canon *Donare* dans la *Concorde* de Gratien, est similaire.

Ceux qui donnent aux chasseurs, pourquoi leur donnent-ils ? Qu'on me le dise. Pourquoi donne-t-il à un chasseur ? Il aime en lui ce en quoi il est le plus vil ; ce qu'il nourrit en lui, ce qu'il habille en lui, c'est l'infamie publique, elle-même visible aux yeux de tous. Celui qui donne aux histrions, qui donne aux prostituées, pourquoi leur donne-t-il ? N'est-ce pas à des hommes qu'il donne ? Ils n'attendent pas là, en fait, la beauté d'une œuvre de Dieu, mais la bassesse d'une œuvre de l'homme.⁸

Ce canon vient aussi du corpus augustinien⁹ et apparaît à nouveau pour la première fois dans les mêmes œuvres d'Yves de Chartres, à savoir le *Décret*¹⁰ et la *Tripartita B*¹¹. Il semble néanmoins plus vieux que le canon *Donare*, car on trouve déjà ce passage d'Augustin chez

¹ Par exemple : *CTh* 6.4.4 [»] — *CTh* 6.4.6 [»] — *CTh* 6.4.7 [»] — *CTh* 6.4.29 [»].

² Par exemple : *CTh* 6.4.33 [»] — *CTh* 15.5.2 [»] — *CTh* 15.9.1 [»] — *CTh* 15.9.2 [»].

³ *CTh* 15.5.4 [»].

⁴ D. 86 c. 7 [»]. — **G** : *Donare res*.

⁵ AUGUSTIN D'HIPPONE, *Traité sur l'Évangile de Jean* (414-417), 100.2 [»].

⁶ YVES DE CHARTRES, *Décret* (1093), 11.84 [»].

⁷ YVES DE CHARTRES, *Collectio tripartita* (1093-fin XI^e siècle), B.21.18 [»].

⁸ D. 86 c. 8 [»]. — **G** : *Qui venatoribus*.

⁹ AUGUSTIN D'HIPPONE, *Discours sur les psaumes* (390-420), 102.13 [»].

¹⁰ YVES DE CHARTRES, *Décret* (1093), 13.31 [»].

¹¹ YVES DE CHARTRES, *Collectio tripartita* (1093-fin XI^e siècle), B.25.1a [»].

l'évêque Julien de Tolède (†690)¹, puis chez un proche de Charlemagne, Jonas d'Orléans (†c. 843)².

Contrairement à la législation sur le *jus accusandi*, celle sur la capacité économique voit donc le droit civil et le droit canon fortement diverger. Le premier ne manifeste aucune hostilité vis-à-vis de la pratique théâtrale : au contraire, il l'encourage tout en l'encadrant strictement pour éviter des dérapages financiers aux répercussions potentiellement désastreuses. La seconde ne la tolère pas, et joue même sur la polysémie de *donare* (« donner »), qui peut interdire le salaire comme l'aumône³. Mais surtout, dans le cas du droit canon, il ne s'agit pas d'un interdit hérité de l'Antiquité, mais d'une législation inventée au Moyen Âge : les canons que propose Gratien sur le sujet ne sont pas à l'origine des documents juridiques, mais des extraits d'ouvrages de théologie ayant intégré sur le tard le corpus canonique.

Afin de remonter l'histoire de cette incapacité économique de l'acteur, il faut donc quitter les collections canoniques et se tourner vers d'autres types de textes. Une autre œuvre de la stature de la *Concorde* de Gratien va ainsi nous renseigner sur ses origines : la *Glose ordinaire* (XII^e siècle), un commentaire de la Bible contemporain de l'œuvre de Gratien, compilé dans le nord de la France (Laon ?), et au succès phénoménal (on compte des milliers de manuscrits)⁴. Arrivé au verset 12:5 du *Siracide*⁵, *Da bono et non receperis peccatorem* (« Donne à l'homme pieux et ne viens pas en aide au pécheur. »), la glose est la suivante :

Donne, etc. La même chose est lue dans le livre de *Tobie* : *Mets ton pain et ton vin sur le tombeau du juste, et garde-toi d'en manger et d'en boire avec les pécheurs* [Tb 4:18]. Ne communiquez pas avec les pécheurs, parce qu'ils sont pécheurs, comme le sont ceux qui nourrissent les histrions pendant que les pauvres de Jésus-Christ ont faim. Quant à celui qui donne au pécheur indigent, non pas parce qu'il est pécheur, mais parce qu'il est homme, il nourrit non pas le pécheur, mais le juste ; car ce n'est pas la faute qu'il aime, mais la nature. S'il reconnaît un pécheur et un hérétique impie, tant qu'ils sont dans l'erreur, il ne faut pas communiquer avec eux. Et ainsi : *Ne donnez point ce qui est saint aux chiens* [Mt 7:6].⁶

On retrouve là l'essence du canon *Donare*, avec pour différence principale que le Père à l'origine de cette *auctoritas* n'est plus saint Augustin, mais Grégoire le Grand (†604) dans sa

¹ JULIEN DE TOLÈDE, *Antikeimenon* (680-690), 121 [►].

² JONAS D'ORLÉANS, *Instructions pour les laïcs* (820-829), 2.23 [►].

³ Cf. GABAY 2012 [►].

⁴ Sur la *Glose ordinaire*, cf. SMITH 2009 [►].

⁵ Nous employons la numérotation médiévale. La numérotation actuelle de ce verset est *Si* 12:6.

⁶ *Glose ordinaire : l'Écclésiastique* (XII^e s.), 12.5 [►]. — **G** : *Si* 12:5-6.

*Règle pastorale*¹. Les compilateurs de la *Glose ordinaire* ont très probablement eu cette idée en lisant le *Commentaire sur l'Écclésiastique* de Raban Maur (†856)², qui citait déjà ce passage de Grégoire pour commenter le même verset 12:5.

L'histoire de la reprise de cette citation est particulièrement instructive, car elle a connu un petit succès tout au long du haut Moyen Âge. On la trouve d'abord chez Taurus de Saragosse (†c. 683)³, mais cette occurrence n'a qu'un intérêt limité, l'essentiel du travail de l'évêque espagnol consistant à compiler de larges pans des écrits de Grégoire. La reprise de la citation par le pape Nicolas I^{er} (†867) dans sa fameuse *Réponse aux Bulgares*⁴ est plus intéressante. Ce texte est en effet bien plus qu'une simple lettre : c'est un petit catéchisme à l'usage de Boris I^{er} de Bulgarie (†907), qui envisageait alors une conversion et sollicitait ainsi les lumières de l'évêque de Rome. Il n'est pas anodin de croiser les histrions dans un texte censé résumer l'essentiel de la pensée catholique-romaine, et dont chaque phrase a dû être soupesée du fait de son importance politique. Le fait que le pape reprenne le même extrait de la *Règle* que Raban, signalant peut-être là que ce dernier est sa source, n'est sans doute pas le fruit du hasard. Malheureusement, rien ne prouve là de manière décisive que les histrions ne soient autre chose que des êtres de papiers : on ne peut que constater que la citation n'est ni tronquée, ni écartée au profit d'une autre, et se limiter à supposer qu'utiliser les histrions comme exemple doit donc avoir une certaine pertinence aux yeux du pape, sans pour autant en être sûr.

Un opuscule d'Hincmar (†882), célèbre archevêque de Reims et conseiller de Charles II le Chauve, va permettre de clore le débat. Citant copieusement la *Règle* de Grégoire le Grand, Hincmar propose le texte suivant :

« [...] Regarder par conséquent ce dont on fait largesse sans évaluer ce qu'on ravit, c'est mettre ses salaires dans une bourse percée : on se voit accumuler ces sommes sur lesquelles on compte, mais sans le voir on les perd. » [*Reg. past.* iii.21]
 « Ainsi certains riches en ce monde entretiennent par leurs libéralités des histrions, alors que les pauvres du Christ sont torturés par la faim » [*Reg. past.* iii.20],
 « autant de fois ils cachent chez eux ce qui pourrait nourrir des pauvres en train de mourir, autant de vies ils font périr chaque jour. » [*Reg. past.* iii.21]⁵

Il ne s'agit pas ici d'une simple interpolation où la phrase sur les histrions se trouverait insérée au sein d'un long extrait de la *Règle*, mais d'un montage complexe de trois passages

¹ GRÉGOIRE LE GRAND, *Règle pastorale* (590-591), 3.20 [»].

² RABAN MAUR, *Commentaire sur l'Écclésiastique* (c. 840), 3.6 [»].

³ TAIUS DE SARAGOSSE, *Livre des sentences* (653-654), 3.34 [»].

⁴ SS NICOLAS I^{er}, *Lettres* (865), lettre n°99 [»].

⁵ HINCMAR DE REIMS, *Des vices à éviter et des vertus à exercer* (860-877), 1.2 [»].

assez éloignés dans le texte original. La méthode de citation d'Hincmar est donc très différente de celle de Taurus, de Raban ou de Nicolas I^{er} : il ne s'agit pas d'une simple copie, ou d'une citation de seconde main trouvée chez un intermédiaire et reprise telle quelle, mais bien le fruit d'une lecture personnelle de l'œuvre de Grégoire. Alors que le texte original ne mentionne pas les histrions, le passage est sciemment modifié pour que ceux-ci soient intégrés au raisonnement. Nous sommes dans le cas inverse de la citation rhétorique : ce n'est pas par le hasard de la circulation des textes et du jeu des *auctoritates*, répétées *ad libitum* par les auteurs médiévaux, que les histrions sont mentionnés, mais c'est de manière active et consciente.

Outre que cette interdiction n'est pas d'origine antique, il ne faut pas oublier de remarquer qu'excepté Taurus, nos trois auteurs qui citent Grégoire sur l'interdiction du don aux histrions sont des écrivains de la Renaissance carolingienne. Or c'est précisément à cette époque que la seconde collection canonique du Ms. Milan, Ambrosiana A. 46 inf. (fin du IX^e siècle) introduit le canon *Pro dilectione* excluant les histrions de la communion, et que cette collection a été copiée à Reims, la métropole d'Hincmar. L'idée que les histrions aient pu avoir une réalité, ne serait-ce que dans la Champagne carolingienne, est donc une hypothèse qui prend corps.

LES SPECTATEURS (I)

Pour que l'on puisse donner aux histrions, encore faut-il qu'on les regarde. Logiquement, la législation va s'intéresser de près aux spectateurs. Le clergé va bien évidemment cristalliser toute l'attention de l'Église, comme le montre le canon *Presbyteri* du *Décret* de Gratien :

Que les prêtres, diacres et sous-diacres, et tous ceux qui n'ont pas l'autorisation de se marier, évitent les noces et autres banquets, où sont chantées de honteuses chansons d'amour, et où d'obscènes mouvements du corps naissent des danses [*choreis et saltacionibus*], de peur que l'ouïe et la vue, destinées aux mystères sacrés, ne soient souillées par la contagion des spectacles et des paroles déshonnêtes.¹

Ce canon provient d'un concile gaulois tenu à Vannes dans la deuxième moitié du V^e siècle², puis repris à Agde lors du concile de 506³. Logiquement, il intègre au début du VII^e siècle

¹ D. 34 c. 19 [»]. — G : *Presbyteri*.

² Concile de Vannes de 461-491, c. 11 [»].

³ Concile d'Agde de 506, c. 39 [»].

une collection canonique gauloise, la *Collectio Vetus Gallica*¹, et la *Collectio Dacheriana* au début du siècle suivant² — soit les deux collections systématiques compilées en Gaule avant l'An mil les plus importantes. On retrouve ensuite le canon *Presbiteri* chez Reginon de Prüm³, dans les deux versions de la *Collectio XII partium*⁴, chez Burchard de Worms⁵ ou encore chez Yves de Chartres⁶.

Or, on l'a déjà vu, la tendance médiévale de chercher des *auctoritates* est créatrice de doublon. L'étendue chronologique et géographique sur laquelle s'étale l'Antiquité fait qu'un même objet a nécessairement été l'objet de plusieurs règles : une loi en droit civil et une en droit canon, une en Orient et une en Occident... qui parfois interdisent des choses relativement identiques (en l'occurrence d'assister à une représentation pour les prêtres). Dès lors que les hommes du Moyen Âge se mettent à chercher dans le corpus juridique à leur disposition, il est hautement improbable qu'ils tombent tous sur la même loi ! Plusieurs canons similaires finissent donc par circuler dans la littérature juridique. En cherchant un peu, nous trouvons ainsi un canon analogue à celui de Vannes dans le *Décret* de Gratien, provenant cette fois d'un concile tenu en 320 à Laodicée-du-Lycos⁷ (Asie mineure) — c'est cette origine grecque qui explique le terme rare en latin *thimelicus* (grec : *θυμηλικός*)⁸.

Les ministres de l'autel, ou n'importe quel autre clerc, ne peuvent assister à quelque spectacle joué pendant les noces ou pendant les repas [*in cenis* ; *var.* : *in scenis*, « sur les scènes »] ; mais avant l'entrée des musiciens [*thimelici*], ils devront se lever et s'en aller.⁹

L'hésitation entre la leçon « scènes » (*scenis*) et « repas » (*cenis*), qui existe chez Gratien comme dans les versions latines du concile, est de prime abord troublante : l'original grec propose bien la seconde solution (*γάμοις ἢ δείπνοις*, « à des noces ou à des banquets »). Afin d'expliquer cette situation, il faut se rappeler que, comme pour tous les textes anciens, nous

¹ ETHERIUS DE LYON, *Collectio Vetus Gallica* (599-627), 40.10 [►]. Il se trouve juste à la suite d'une version très remaniée du texte de Laodicée (cf. *Vetus Gallica*, 40.9 [►]).

² *Collectio Dacheriana* (début du IX^e s.), « Canonum pœnitentialium » 3.58 [►].

³ REGINON DE PRÛM, *Sur les causes synodales et la discipline ecclésiastique* (906), 1.335 [►].

⁴ *Collectio XII partium* dans la version originale (1012-1022), 2.136 [►] et dans la version augmentée (1039) 2.253 [►].

⁵ BURCHARD DE WORMS, *Décrets* (1012-1022), 2.134 [►].

⁶ YVES DE CHARTRES, *Décret* (1093), 6.208 [►] — YVES DE CHARTRES, *Collectio tripartita* (1093-fin XI^e siècle), A2.28.38 [►].

⁷ Concile de Laodicée-du-Lycos (320), c. 54 [►].

⁸ Nous traduisons pour l'instant *thimelici* par « musicien », suivant là les conclusions de Jack David August Ogilvy (cf. OGILVY 1963 [►], p. 610). Nous revenons sur cette question lexicographique dans le chapitre suivant, p. 91.

⁹ D. 5 *De cons.* c. 36 [►]. — **G** : *Non oportet ministros.*

n'avons pas conservé de version originale : nous ne connaissons ce canon que par des copies, faites d'après d'autres copies, rédigées plusieurs siècles après la tenue du concile en 320. Lors de ce jeu de copier-coller à grande échelle, étalé sur plusieurs siècles et sur plusieurs pays, des erreurs sont inévitablement apparues, et ont elles aussi été recopiées. Et plus la faute est faite tôt dans la tradition manuscrite, plus elle se propage et a des chances de passer pour l'original. Mais souvent ces fautes s'expliquent, le cas classique étant une faute de lecture, où le copiste confond deux mots proches. C'est ce qui s'est passé ici : deux traductions latines ont dû exister, une avec *convivium*¹ et une autre avec *cena*, qui sont tous les deux à peu près synonymes (« repas »), et un copiste a confondu *cena* avec *scena*, probablement incité en cela par la thématique festive du canon. Outre la leçon grecque, le fait que l'écrasante majorité des collections canoniques latines proposent la leçon *cenis* permet de confirmer cette leçon : la *Dionysiana* de Denys le Petit² (et donc la *Collectio Dionysio-Hadriana*³), la *Collectio Quesnelliana*⁴, la *Concordia Canonum* de Cresconius⁵, la *Collectio Hispana* d'Isidore de Séville⁶, le *Contre les Grecs* d'Énée de Paris⁷, le Synode de Mayence de 852⁸ ou le *Décret* et la *Collection tripartite* d'Yves de Chartres⁹. Le nombre de leçons fautives est donc apparemment limité¹⁰ : il semble que ce ne soit à chaque fois que quelques manuscrits qui soient fautifs, comme ceux cités par Mansi¹¹ ou Emile Friedberg dans son édition du *Décret*¹².

Mais si seulement certains manuscrits haut-médiévaux confondent *cena* et *scena*, et seulement certains manuscrits de l'œuvre de Gratien commettent à nouveau la même faute, c'est que cette faute s'est reproduite indépendamment plusieurs fois de suite¹³, et qu'elle était donc particulièrement tentante. Si l'on regarde les manuscrits de Gratien¹⁴, conformément

¹ Mansi est le seul à donner la leçon *conviviis*. Cf. MANSI 1901-1927, t. 2 [➤] [▶], p. 576 et 590.

² DENYS LE PETIT, *Collectio Dionysiana* (début du VI^e s.), « Regulae apud Laodiciam expositae num. LIX », 157 [▶].

³ *Collectio Dionysio-Hadriana* (avant 774), « Canones Concilii Laodicensis », 54 [▶].

⁴ *Collectio Quesnelliana* (tournant V^e s.-VI^e s.), 60.54 [▶].

⁵ CRESCONIUS, *Concordia Canonum* (milieu du VI^e s.), 190.1&2 [▶].

⁶ ISIDORE DE SÉVILLE, *Collectio Hispana* (633-649), 1.7.54 [▶].

⁷ ÉNÉE DE PARIS, *Contre les Grecs* (avant 870), 113 [▶].

⁸ RABAN MAUR, Synode de Mayence (852), 23 [▶].

⁹ YVES DE CHARTRES, *Décret* (1093), 11.78 [▶] — YVES DE CHARTRES, *Collectio tripartita* (1093-fin XI^e siècle), A2.7.26 [▶].

¹⁰ Il faudrait cependant étudier la tradition manuscrite de chaque collection canonique pour en être certain.

¹¹ MANSI 1901-1927, t. 2 [➤] [▶], p. 576 et 590.

¹² FRIEDBERG 1959, t. 1 [➤], p. 1422 [X], note « e » du canon D. 5 *De cons. c. 36*.

¹³ Il faudrait aussi contrôler les manuscrits des *Capitulaires* d'Atton de Verceil : la seule édition que dont nous disposons donne la leçon *scenis*, mais elle est trop ancienne pour être fiable. Cf. ATTON DE VERCEIL, *Capitulaires* (milieu du X^e s.), 42 [▶].

¹⁴ Nous n'avons pu faire qu'un sondage sur plusieurs manuscrits que nous citons *infra*. La future édition de la première recension du *Décret* dirigée par Anders Winroth devrait résoudre définitivement cette question.

aux souhaits de Dino Bigongiari¹, on trouve un nombre presque équivalent d'occurrences pour la leçon *cenis*² et pour la leçon *scenis*³, ce qui suppose que la faute soit intervenue assez en amont pour être largement reprise — et effectivement on trouve pour chacune des deux leçons des manuscrits du XII^e siècle. Encore mieux, nous pensons avoir trouvé des corrections de *cenis* en *scenis* dans le Ms. BNF LAT. 14317 (cf. fig. 1.1). Il y a donc eu une tentation continue de substituer la « scène » à la « cène », qui reste agissante au XIII^e siècle, et bien après. En effet, à la fois l'édition du *Corpus iuris canonici* de 1582 (soit la version refondue et glosée du *Décret*, promulguée par Grégoire XIII)⁴, et les travaux de l'humaniste Giovanni Paolo Lancellotti⁵ donnent la leçon *scena*, qui s'est finalement imposée après un bon millénaire contre la leçon originale. Le mot est donc loin d'être un archaïsme au sens flou tout au long du Moyen Âge, et semble assez vivant dans l'esprit des juristes pour que ceux-ci puissent envisager que *cena* est une erreur et doit être remplacé par *scena*.

L'idée que la leçon *cena* soit la bonne est aussi confirmée en creux par deux canons presque identiques à celui du concile de Laodicée : un dans l'*Épitomé* du pape Adrien I^{er} (†795)⁶, et un autre tiré des *Capitulaires* de Martin de Bragançe (†579) que voici :

Il n'est pas permis aux prêtres ou aux clercs, d'assister aux spectacles [*spectacula*] que l'on donne dans les noces ou les repas [*conviviis*] ; il faut, avant l'apparition de ces spectacles [*spectacula*], que les prêtres et les clercs se lèvent et se retirent.⁷

Contrairement au canon d'Adrien, qui n'a été repris que par Enguerrand de Metz (†791)⁸, le canon portugais a eu plus de succès. On le retrouve d'abord dans les grandes collections chronologiques du haut Moyen Âge⁹, ainsi que dans les grandes compilations du XI^e siècle

¹ BINONGIARI 1946 [➤], p. 207.

² Les Mss. BSB CLM 17161 (=Mm) (1165-1170), f°181^v [X], le BSB CLM 14024 (=Mf) (1218-1234), f°209^r [X], le BSB CLM 14005 (fin XIII^e - début XIV^e siècle), f°351 [X], BNF LAT. 3888 (=Pa) (XIV^e siècle), f°294^v [X], BNF LAT. 3895 (XIV^e siècle), f°371^v [X], donnent tous la leçon *cenis*.

³ Les Mss. BSB CLM 28161 (=Mk) (deuxième moitié XII^e siècle), f°285 [X], BSB CLM 27337 (=Mi) (XIII^e siècle), f°208 [X], BNF LAT. 3884 (2) (=Pf) (XIII^e siècle), f°170^r [X], BNF LAT. 15393 (=Px) (XIII^e siècle), f°301^r [X], Cologny Bodmer 75 (XIII^e/XIV^e - début XIV^e siècle), f°282^v [X] donnent la leçon *scenis*.

⁴ *Corpus iuris canonici*, Rome, 1582 [X], p. 2681 [X].

⁵ Édition de Giovanni Paolo Lancellotti publiée à Venise en 1595, p. 1902 [X].

⁶ ADRIEN I, *Epitome canonum* (773), 53 [➤]. — **G** : *Ne clerici ludicris*.

⁷ Cf. MARTIN DE BRAGANCE, *Capitula* (après 572), 60 [➤]. — Cf. **G** : *Non liceat sacerdotibus*.

⁸ ENGUERRAND DE METZ, *Collectio canonum* (791), *Sancta synodus quae apud Laodiceam...* 53 [➤].

⁹ *Epitome Hispana* (598-619), 1.1.60 [➤] — ISIDORE DE SÉVILLE, *Collectio Hispana* (633-649), 1.51.59 [➤] et évidemment sa version systématisée : JULIEN DE TOLÈDE, *Hispana systematica* (675-681), 1.13.61 [➤].

L'ACTEUR AU MOYEN ÂGE

comme celles de Burchard de Worms¹ et d'Yves de Chartres², soit des collections qui contiennent toutes le concile de Laodicée avec qui il fait double emploi.

Mais derrière ce déferlement de lois si proches les unes des autres, on note quelques faits troublants. Prenons la liste des occurrences des canons jumeaux du concile de Laodicée et du *Capitulaire* de Martin :

	Laodicée <i>Non oportet ministros</i>	Martin <i>Non liceat sacerdotibus</i>
Concile de Laodicée-du-Lycos (320)	54	
<i>Collectio Quesnelliana</i> (Tournant v ^e s.-vi ^e s.)	60.54	
Denys le Petit, <i>Dionysiana</i> [<i>Codex Canonum Ecclesiasticorum</i> sive <i>Codex Canonum Vetus Ecclesiae Romanae</i>] (début du vi ^e s.)	<i>Regulae apud Laodiciam expositae num. LIX. 157</i>	
Cresconius, <i>Concordia Canonum</i> - Italie (milieu du vi ^e s.)	190.1	
Martin de Bragançe, <i>Capitula</i> - Bragançe (après 572)		60
<i>Epitome Hispana</i> - Tarragone (598-619)		1.1.60
Etherius de Lyon, <i>Collectio Vetus Gallica</i> (599-627)	40.9	
Isidore de Séville, <i>Collectio Hispana</i> - Séville (633-649)	1.51.59	1.7.54
Julien de Tolède, <i>Hispana systematica</i> - Tolède (675-681)	1.13.52	1.13.61
<i>Collectio Herovalliana</i> - Gaule (Deuxième moitié du viii ^e s.)	44.20	
<i>Collectio XXXI titulorum</i> seu <i>CCCLIX capitulorum</i> (Ms. Paris, BNF LAT. 4278) (768-877)	211	
<i>Collectio Dionysio-Hadriana</i> - Rome (774)	<i>Canones Concilii Laodicensis 54</i>	
<i>Concilium Aquisgranense</i> seu <i>Regula Aquensis</i> seu <i>Institutio canonicorum</i> - Aix-la-Chapelle (816-817)	<i>Capitula canonum 83</i>	
Raban Maur, <i>Synodus Moguntinus</i> - Mayence (852)	23	
Énée de Paris, <i>Adversus Graecos</i> (870)	113	
<i>Collectio canonum Anselmo dedicata</i> - Verceil (fin du ix ^e s.)	5.85	
<i>Collectio IX librorum</i> (Ms. LAT. VAT. 1349) - Naples/Bénévent (920)	5.60	
Abbon de Fleury, <i>Epistolae</i> (945-1004)	Epist.14	
Atton de Verceil, <i>Capitulare</i> - Verceil (milieu du ix ^e s.)	42	
Burchard de Worms, <i>Decretorum</i> - Worms (1012-1022)		2.135

¹ BURCHARD DE WORMS, *Décrets* (1012-1022), 2.135 [►].

² YVES DE CHARTRES, *Décret* (1093), 6.209 [►] — YVES DE CHARTRES, *Collectio tripartita* (1093-fin xi^e siècle), A2.47.59 [►].

TRACES

	Laodicée <i>Non oportet ministros</i>	Martin <i>Non liceat sacerdotibus</i>
Lanfranc de Bec, <i>Collectio Lanfranci</i> - Cantorbéry ? (1059-1070)	2.8.54	2.51.59
Yves de Chartres, <i>Decretum</i> - Chartres (1093)	11.78	6.209
Yves de Chartres, <i>Tripartita</i> (1093-fin XI ^e siècle)	A2.7.26	A2.47.59
<i>Collectio Tarraconensis</i> (Deuxième version) - Poitiers/Sud de la France (1097)	7.11.54	
<i>Collectio X partium</i> (Ms. Cologne, Historisches Archiv W.Kl. fol. 199) (début du XII ^e s.)	6.11.3a	6.11.2.a
<i>Collectio canonum Sancte Genoveve</i> - Paris (début du XII ^e s.)		2.2.125
Grégoire de Saint-Chrysogone, <i>Polycarpus</i> - Rome (1104)		4.32.49
<i>Collectio canonum</i> (Ms. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 713) - Paris (1108)	1292	
<i>Collectio canonum</i> (Ms. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 721) - Paris (c. 1110)		2.152
<i>Collectio Casinensis</i> (Montecassino 216) - Mont-Cassin (Deuxième décennie du XII ^e s.)		339
<i>Collectio Caesaraugustana</i> (première version) - Sud de la France/Catalogne (1120)	8.76	
Gratianus, <i>Decretum</i> - Bologne (1139-1150)	D. 5 <i>De cons.</i> c. 36	
<i>Collectio canonum Pragensis I</i> seu <i>Collectio CCXCIV capitulorum</i> - Vallée du Rhône (après 1140)		173

À aucun moment on ne trouve les deux canons dans une même collection, sauf dans trois cas, tous explicables. Il y a d'abord les collections chronologiques, qui reprennent tout de manière indifférenciée (e.g. la *Collectio Hispana* d'Isidore de Séville, sa version systématique l'*Hispana systematica* compilée par Julien de Tolède, la collection de Lanfranc de Bec, la *Tripartita A* d'Yves de Chartres). On trouve ensuite le cas de la *Collectio X partium*, qui met les deux canons à la suite, et les transforme d'une certaine manière en un binôme. On a enfin une seule exception, celle du *Décret* d'Yves, que l'on peut expliquer par la tendance du canoniste chartrain à être moins sélectif que la moyenne, et à garder un maximum de canons au risque justement de créer des doublons. Le reste du temps, les juristes agissent comme s'ils prenaient l'un ou l'autre des deux canons, mais jamais les deux.

Encore une fois, la notion de « fossile » doit donc être remise en cause. Si les juristes reprennent amplement les anciennes lois, ils n'annoncent pas pour autant bêtement le passé sous prétexte que d'autres l'ont fait avant eux : la répétition ne doit pas cacher qu'elle implique souvent une sélection, et que derrière une apparente passivité du compilateur on trouve une démarche active de filtration. Les copistes eux-mêmes exercent une activité critique : en corrigeant le texte qu'ils ont sous les yeux, ils prolongent ponctuellement le questionnement sur le texte.

[Due to copyright restrictions, this figure cannot be reproduced online]

[Fig. 1.1] Ms. BNF LAT. 14317.¹

¹ Ms. BNF LAT. 14317 (=Pd) (XIII^e siècle) f°301^r **[X]**.

LES SPECTATEURS (II)

L'interdiction aux clercs d'assister à des spectacles ne se limite pas aux réjouissances lors des banquets et des noces : elle vaut bien évidemment en tout temps, et en tout lieu, comme nous le rappelle cet extrait des *Novelles* de Justinien (†565) :

Nous interdisons aux très saints évêques, aux curés, aux diacres, aux sous-diacres, aux lecteurs, et à tous autres, dans quelque vénérable collège ou ordre qu'ils soient placés, de jouer aux dés, de prendre part, comme spectateurs, au jeu d'autres personnes, ou d'assister à quelque spectacle que ce soit. Si quelqu'un d'eux contrevient à cette défense, nous ordonnons que l'exercice du ministère sacré lui soit interdit pendant trois ans, et qu'il soit lui-même renfermé dans un monastère. Néanmoins, si pendant ces trois ans, il montre un repentir proportionné à son vice, il sera permis à son supérieur d'abrégé sa peine, et de le rendre à son ministère. Les très-saints évêques sauront qu'ils devront punir toute contravention à cette loi, et que si après avoir eu connaissance d'un délit commis contre ses dispositions, ils ne le réprimeront pas, ils en rendront eux-mêmes compte à Dieu.¹

Un adaptation en langue latine des *Novelles* de Justinien écrit à Constantinople par un professeur de droit, l'*Épitomé* (556) de Julien, va reprendre ce texte² et le diffuser dans l'Occident latin. On retrouve donc la version de l'*Épitomé* dans la *Lex Romana canonice compta*, une collection rédigée au milieu du IX^e siècle dans la région à Pavie ou Bobbio rassemblant les lois romaines concernant les affaires ecclésiastiques³, puis un peu plus tard dans la *Collectio Anselma dedicatā*⁴, compilée en Italie du Nord par un auteur connu pour avoir utilisé la *Lex Romana*. La plupart des collections qui citent le texte de l'*Épitomé* sont au départ italiennes : du Nord, comme nous venons de le voir⁵, mais aussi des régions centrale⁶ ou méridionale⁷ où le droit romain reste l'élément central du système juridique. Par la suite on voit cependant ce canon gagner le reste de la législation au Nord de l'Europe avec des

¹ JUSTINIEN I^{er}, *Novelles* (534-565), *Nov.* 123.10 [►]. — **G** : *Neque episcopus*.

² JULIEN, *Épitomé* (556), *Const.* 115 kp. 439 [►].

³ *Lex Romana canonice compta* (825-882), 42 [►].

⁴ *Collectio canonum Anselmo dedicata* (fin du IX^e s.), 2.302 [►].

⁵ Aux collections que nous avons déjà cité, nous pourrions ajouter le *Florilegium Pro causa iniuste excommunicationis* (fin du VII^e s. - début du VIII^e s.), 16 [►].

⁶ Par exemple la *Collectio V librorum* (Ms. VAT. LAT. 1339) (après 1014), 3.144 [►].

⁷ Par exemple la *Collectio IX Librorum* (Ms. LAT. VAT. 1349) (c. 920), 2.237 [►].

reprises dans les collections d'Yves de Chartres¹ ou dans la *Collectio Catalaunensis I*, rédigée, comme son nom l'indique, dans la région de Châlons-en-Champagne².

Mais plus que dans les collections canoniques et ses sources antiques, c'est dans la littérature conciliaire que va se développer ce type d'interdit, et ce dès le VII^e siècle. Un canon tenu à Rome (mais concernant les affaires anglaises) de 679 déclare ainsi :

Nous décrétons et déclarons que les évêques, ou n'importe quel ecclésiastique ordonné ayant fait profession de foi, ne portent pas les armes, n'entretiennent pas des joueurs de cithare, ou n'importe quel musicien [*symphonia*], et ne permettent pas que l'on fasse des plaisanteries [*jocos*] ou des jeux [*ludos*] devant eux. [...] ³

On trouve ailleurs d'autres mises en garde similaires, comme ce canon du concile tenu à Cloveshow (l'actuelle ville de Cliffe, dans le Kent) en 747 :

Que les évêques prennent gardent [...] que les paroisses et les monastères ne deviennent pas des lieux de refuge pour les arts divertissants [*artes ludicras*] ; c'est-à-dire ceux des poètes [*poeta*], des joueurs de cithare [*citharistarum*], des musiciens [*musicorum*] et des bouffons [*scurrarum*].⁴

Bien évidemment, ces recommandations ne concernent pas que l'Angleterre. Dans les capitulaires d'Hatton de Bâle (†836), probablement rédigés avant la vague réformatrice de 813, nous trouvons de manière plus lapidaire mais tout aussi claire la même interdiction⁵. Notons que le concile de 679 est très court (cinq pages dans l'édition de Haddan et Stubbs⁶), tout comme celui de 747 qui compte trente canons, et le *Capitulaire* d'Hatton qui en compte seulement vingt-cinq. Ces tailles réduites⁷, que l'on va retrouver pour tous les conciles cités par la suite, impliquent que l'on ne légifère pas à tort et à travers, mais qu'au contraire on aborde des sujets importants aux yeux des ecclésiastiques présents.

Déjà un détail important se fait jour : l'importance accordée à l'évêque dans ces canons, que nous pensons pouvoir rattacher à un décret du pape Eusèbe (†310). Le voici :

¹ YVES DE CHARTRES, *Décret* (1093), 5.370 [►] — YVES DE CHARTRES, *Collectio tripartita* (1093-fin XI^e siècle), B9.21 [►].

² *Collectio Catalaunensis I* (1125-1130), 9.75 [►].

³ Concile de Rome en 679, §*Ut ecclesiastici arma, citharædas, ludos vitent et officiis intendant.* [►].

⁴ II^e concile de Cloveshow (747), c. 20 [►].

⁵ HATTON DE BÂLE, *Capitulaire* (avant 813), 11 [►].

⁶ HADDAN & STUBBS 1871, t. 3 [►], pp. 131 *et sqq.*

⁷ À titre indicatif, le *Décret* d'Yves de Chartres, qui est certes l'une des plus grandes collections canoniques de l'Occident médiéval, contient un peu moins de quatre mille canons...

Il faut qu'un évêque se contente d'un repas modeste [...] et que tous les sujets de tentations honteuses soient écartés du dîner auquel il préside ; ni les spectacles divertissants [*ludicra spectacula*], ni les vantardises des artistes [*acroamatum vaniloquia*], ni les mensonges des fous [*fatuorum stultiloquia*], ni les tours de passe-passe des bouffons [*scurrilium praestigia*] n'y seront admis ; les voyageurs, les pauvres, les infirmes reconnaissants envers le Christ de la nourriture qu'ils reçoivent à la table épiscopale, doivent y être assis et en recevoir le bienfait. On fera une lecture pieuse.¹

Il est possible que les législateurs des conciles de Rome et de Cloveshow aient eu connaissance de ce décret. D'autres juristes médiévaux l'ont en tous cas manifestement lu, comme ceux réunis sous la présidence d'Angilbert, Théodemar et Joseph à Pavie en 850² ou quelques siècles plus tard les compilateurs de la version originale de la *Collectio XII partium*³ et les ecclésiastiques ayant conçu la version augmentée de cette dernière collection⁴.

Le clergé de l'époque d'Eusèbe comme le clergé anglais du concile de 679 n'est cependant pas encore parfaitement développé, ce qui peut expliquer l'absence d'autres types de clercs. Logiquement, on note plus tard une extension de cet interdit à tout le haut-clergé afin de s'adapter à l'apparition de nouvelles fonctions ecclésiastiques (notamment les abbés), comme en 789 dans un canon d'un capitulaire de Charlemagne (« Que les évêques, les abbés et les abbesses n'aient pas de chien de chasse, ni de faucon, ni d'épervier, ni de jongleur. »⁵), lui-aussi repris dans la version augmentée de la *Collectio XII partium*⁶. Mais le meilleur exemple de cette attention particulière de la part des juristes pour le comportement du sommet de la hiérarchie ecclésiastique se trouve probablement dans un canon du concile tenu à Reims en 813 :

Les évêques et les abbés ne permettront pas devant eux des jeux honteux [*joca turpia*] ; ils auront avec eux à leur table les pauvres et les indigents, et que l'on écoute une lecture pieuse*, et que l'on mange la nourriture avec la bénédiction** et la gloire du Seigneur, comme le dit l'apôtre : *Soit donc que vous mangiez, ou que vous buviez, et quelque chose que vous fassiez, faites tout pour la gloire de Dieu.* [1Co 10:31]⁷

¹ EUSÈBE, *Décrets* (310), 4 [►]. — **G** : *Oportet episcoporum.*

² Synode de Pavie de 850, c. 3 [►].

³ Version originale de la *Collectio XII partium* (1012-1022), 1.126 [►].

⁴ Version augmentée de la *Collectio XII partium* (1039), 1.285 [►].

⁵ CHARLEMAGNE, *Duplex legationis edictum* ou *Troisième capitulaire* (789), 31 [►].

⁶ Version augmentée de la *Collectio XII partium* (1039), 3.110 [►].

⁷ Concile de Reims de 813, c. 17 [►]. — **G** : *Ut episcopi et abbates.*

Cette loi aura, elle, plus de succès que celles que nous venons de passer en revue : on la retrouve dans un canon du concile de Mayence de 847 dirigé par Raban Maur¹ (mélangé à un canon d'un précédent concile de Mayence²), dans les *Capitulaires* de Benoît le Lévite³, dans les *Décrets* de Burchard⁴ et quelques autres collections un peu plus tardives⁵.

Mais, une fois de plus, les canonistes ne copient pas les canons servilement. Alors que les auteurs de la première version de la *Collectio XII partium* reprennent deux fois la version du concile de Reims⁶, la refonte de cette même collection quelques années plus tard voit cette fois alterner une occurrence de la version du capitulaire de Charlemagne⁷ et une occurrence de la version rémoise⁸. De plus, les compilateurs retravaillent constamment le texte qu'ils reprennent dans leur collection : le canon rémois s'arrête au premier astérisque (*) dans la collection de Saint-Hilaire-le-Grand⁹, au double astérisque (**) dans les collections d'Arras¹⁰ et de Jean de Warneton (elle aussi arrageoise)¹¹ — chaque raccourcissement resserrant le canon autour de la thématique du jeu.

Chose intéressante, le concile de Reims de 813 fait partie d'une série de cinq grands conciles réformant le clergé, tous tenus la même année dans les villes de Reims, donc, mais aussi d'Arles, de Mayence, de Tours et de Chalon-sur-Saône. Or trois autres de ces cinq conciles vont revenir sur l'interdit des spectacles, élargissant cette fois le champ d'application de l'interdit à de nouvelles fonctions ecclésiastiques (après les évêques et les abbés, les prêtres et les clercs). Nous avons d'abord le canon du concile de Chalon :

Les prêtres doivent s'abstenir de tous les divertissements des oreilles et des yeux ; ne s'occuper ni des chiens, ni d'éperviers, ni de faucons ou d'autres choses semblables ; et non seulement repousser loin d'eux, mais engager les fidèles à

¹ Concile de Mayence de 847, c. 13 [►]. On trouve ce canon dans la correspondance de Raban Maur, qui dirigea le concile ; cf. RABAN MAUR, *Lettres* (847), 7.13 [►].

² « Chaque évêque aura grand soin que les chanoines et les moines s'efforcent de vivre régulièrement, comme le dit l'apôtre : *Que chacun demeure dans la vocation où il était quand Dieu l'a appelé* [1Co 7:20], et qu'ils ne se mêlent pas des affaires séculières. Ces métiers sont nombreux : [...] être des jongleurs aux dits et aux faits honteux, aimer les jeux séculiers et le jeu de dés, [...] » Cf. Concile de Mayence de 813, c. 14 [►].

³ BENOÎT LE LÉVITE, *Capitulaire* (847-852), Add.3.41 [►].

⁴ BURCHARD DE WORMS, *Décrets* (1012-1022), 8.92 [►].

⁵ *Collectio canonum Sancte Genoveve* (début du XII^e s.), 2.5.80 [►] — JEAN DE WARNETON & GAUTHIER DE THÉROUANNE, *Collectio X (IX) partium* (1110-1123), 4.23.2.2 [►].

⁶ Version originale de la *Collectio XII partium* (1012-1022), 1.127 [►] et 3.120 [►].

⁷ Version augmentée de la *Collectio XII partium* (1039), 3.110 [►].

⁸ Version augmentée de la *Collectio XII partium* (1039), 1.286 [►].

⁹ Collection de Saint-Hilaire-le-Grand (1061-1073), 6.83 [►].

¹⁰ *Collectio Atrebatensis* (1093), 411 [►].

¹¹ JEAN DE WARNETON, *Collectio Sangermanensis IX voluminorum* (c. 1100), 2.192 [►].

chasser de même ces jeux [*jocorum*] indécents ou obscènes des histrions et des bouffons [*scurronum*].¹

La version chalonaise va cependant rapidement cesser d'être reprise par les compilateurs de collections², qui lui préfèrent un canon très similaire du concile de Tours :

Les prêtres de Dieu doivent s'abstenir de toutes choses capables d'enivrer les yeux et les oreilles, et par là d'amollir l'âme ; ce qui peut s'entendre de quelques genres de musique et de biens d'autres choses ; car c'est au milieu des plaisirs que la multitude des vices a coutume de pénétrer jusqu'au cœur. Aussi les indécentes des histrions déshonnêtes et de leurs jeux obscènes [*jocorum*], doivent-elles être évitées ; et il faut en donner avis aux autres prêtres.³

On retrouve ce canon dans les capitulaires de Benoît le Lévite⁴, les *Décrets* de Burchard de Worms⁵, les versions originales et augmentées de la *Collectio XII partium*⁶, le *Décret* d'Yves de Chartres⁷ ou les collections de Jean de Warneton⁸.

Le concile de Mayence (toujours en 813) complète cette offensive en s'attaquant à une nouvelle catégorie : les clercs. La condamnation y est cependant faite de manière plus fugace, au détour d'une phrase du canon *His igitur* :

Nous voulons et nous décrétons la plus grande régularité de vie parmi ceux qu'on dit avoir laissé le siècle et qui pourtant tiennent encore à lui. C'est pourquoi le saint concile a trouvé bon de mettre en lumière les règles propres aux clercs. Que ceux donc qui ont quitté les coutumes des laïcs et se sont séparés de la vie ordinaire, s'abstiennent des plaisirs [*voluptatibus*] du monde ; qu'ils n'assistent ni aux spectacles [*spectaculis*], ni aux fêtes publiques [*pompis*], et qu'ils fuient les festins déshonnêtes. [...] ⁹

¹ II^e Concile de Chalon (813), 9 [►]. — **G** : *Histrionum quoque turpium I*.

² On ne la retrouve que dans des capitulaires de 829 ; cf. HALIGAR DE CAMBRAI, *Capitula Neustrica prima* (après 829), 5 [►].

³ Concile de Tours (813), 7 [►]. — **G** : *Histrionum quoque turpium II*.

⁴ BENOÎT LE LÉVITE, *Capitulaire* (847-852), Add.3.71 [►].

⁵ BURCHARD DE WORMS, *Décrets* (1012-1022), 1.226 [►].

⁶ *Collectio XII partium* dans la version originale (1012-1022), 1.129 [►] et dans la version augmentée (1039) 1.281 [►].

⁷ YVES DE CHARTRES, *Décret* (1093), 5.339 [►]

⁸ JEAN DE WARNETON, *Collectio Sangermanensis IX voluminorum* (c. 1100), 2.208 [►] — JEAN DE WARNETON & GAUTHIER DE THÉROUANNE, *Collectio X (IX) partium* (1110-1123), 4.23.2.1 [►].

⁹ Concile de Mayence (813), 10 [►]. — **G** : *His igitur*.

Ce canon est légèrement différent des autres, car il n'est pas un original, mais une reprise des écrits d'Isidore de Séville¹, et ce ne sont probablement pas les religieux réunis à Mayence qui ont repéré ce texte, mais Etherius de Lyon dans sa *Collectio Vetus Gallica*². C'est sans doute à cause de cet origine prestigieuse qu'on retrouve ce canon cité par la *Règle d'Aix* de 816³, dans le capitulaire de Benoît le Lévite⁴, dans les deux versions de la *Collectio XII partium*⁵, dans le *Décret* d'Yves de Chartres⁶ puis, *last but not least*, dans la *Concorde* de Gratien⁷.

On remarque donc une reformulation constante d'un même interdit, qui revient par ailleurs très régulièrement sous le calame des canonistes. La législation conciliaire et les collections canoniques ne sont aucunement des littératures hermétiques : elles échangent constamment, se copient l'une l'autre, et ne peuvent être comprises indépendamment. Nous ne sommes encore une fois pas dans la copie mécanique d'interdits ancestraux, mais dans la création constante d'une loi qui est apparue comme centrale à nombre de juristes à travers les siècles. Rappelons que le concile de Cloveshow compte 30 canons, le cartulaire carolingien de 789 compte 37 canons, le concile de Reims en 813 en compte 44, le concile de Châlons 66, le concile de Tours 51, et enfin le concile de Mayence 56. Compterait-on autant d'occurrences dans des espaces si réduits, ou tant de reprises par des collections canoniques ou d'autres conciles si le sujet était sans fondement ? Nous ne le pensons pas. Rien ne permet de le prouver définitivement, mais le faisceau d'indices accumulé jusqu'à présent laisse de moins en moins de doute quant à l'existence réelle de pratiques spectaculaires imputables à des histrions au haut Moyen Âge.

La liste des conciles pourrait d'ailleurs être encore allongée. Il suffit de se pencher sur la législation pour trouver de nouvelles occurrences d'interdiction pour les ecclésiastiques d'assister à divers types de jeux et de représentations. Ainsi, lors du concile de Paris de 829 :

Tous les Chrétiens ayant pour loi, selon les textes de l'Apôtre [*Eph* 5:8], d'éviter les vaines paroles [*stultiloquium*] et les bouffonneries [*scurrilitas*], à plus forte raison les prêtres de Dieu, qui doivent à autrui l'exemple et le fondement du salut, ont à y prendre garde. Les personnes appartenant à l'église repousseront donc les bouffonneries [*scurrilitas*], les vaines paroles [*stultiloquia*], les jeux [*jocationes*] obscènes des histrions [*histrionum*] et les autres vains amusements, à cause de

¹ ISIDORE DE SÉVILLE, *Des offices ecclésiastiques* (598-618), 2.2 [»].

² ETHERIUS DE LYON, *Collectio Vetus Gallica* (599-627), 41.29 [»].

³ La *Règle d'Aix*, ou encore concile d'Aix-la-Chapelle de 816-817, « Capitula canonum » 100 [»]. Ce concile a aussi été retenu comme *La Règle d'Aix*, car elle fait office de règle pour les chanoines.

⁴ BENOÎT LE LÉVITE, *Capitulaire* (847-852), 3.452 [»].

⁵ *Collectio XII partium* dans la version originale (1012-1022), 3.23 [»] et dans la version augmentée (1039) 3.44 [»].

⁶ YVES DE CHARTRES, *Décret* (1093), 6.3 [»].

⁷ D. 23 c. 3 [»].

l'amollissement où ils plongent l'âme chrétienne la plus vigoureuse. Il n'est donc pas convenable, et il est défendu aux prêtres de Dieu de polluer leurs yeux de spectacles [*spectaculī*] de cette sorte et d'abandonner leur esprit à ces vains, plats et honteux jeux de parole. [...]¹

L'importance accordée aux évêques ne disparaît pas non plus, comme le montre un canon du concile de Milan de 863 qui interdit aux évêques d'assister à des spectacles (*spectaculis*) et d'avoir des bouffons et des mimes (*scurra vel mimmos*).²

Si l'on continue d'élargir la documentation en allant chercher d'autres types de sources, on peut, hors de la littérature conciliaire, trouver des attestations de ces pratiques condamnées par les législateurs. Ces documents sont rares, mais existent bel et bien, comme cet extrait de l'*Exposition sur Matthieu* de Paschase Radbert (†865) :

[...] Je m'interroge sur le fait que [les clercs] ne veulent pas approfondir les sacrements mystiques de Dieu avec la même diligence avec la laquelle ils s'acharnent sur les nénes des tragédiens [*tragoediarum nenias*] et les fictions des poètes [*poetarum figmenta*], excitant les applaudissements des hommes par le théâtre des mimes [*teatralia mimorum*]. [...]³

Ce passage est-il un énième exemple de la répétition mécanique de l'interdit patristique, ou bien peut-on penser que Radbert a bien vu ce dont il parle ? Henry A. Kelly, spécialiste indiscutable de la tragédie, penche pour la première option⁴, basant essentiellement son analyse sur l'expression *tragoediarum nenias*. Cependant, si l'on choisit de s'intéresser plutôt à *teatralia mimorum* en ayant à l'esprit les multiples exemples que nous venons de citer, pouvons-nous toujours être si sûr de ce choix ? Est-il vraiment impossible que Paschase Radbert ait bien vu de ses yeux des représentations de mimes ? Ce passage ne relève d'aucun des pièges historiques que nous avons relevés jusqu'à présent. Il n'est pas une citation antique dont on pourrait remettre en cause le concret au moment de sa reprise par Paschase. Il ne tombe pas non plus dans l'extrémisme forcené qui est la marque des emplois rhétoriques et patristiques. L'étonnement dont fait preuve l'ancien abbé de Corbie répond tout à fait aux textes que nous venons d'exposer.

En étalant notre étude sur plusieurs siècles, il ne peut s'agir pour nous de simplement déterminer si, oui ou non, l'histriion a bien existé au haut Moyen Âge. Il nous faut aussi

¹ VI^e concile de Paris (829), 1.38 [»].

² Concile de Milan de 863, c. 6 [»].

³ PASCHASE RADBERT, *Exposition sur Matthieu* (860), préface au 3^e livre [»].

⁴ « He is probably drawing on anti-literary remarks of the Latin Fathers when he complains that some persons study Holy Scripture with less diligence than they labor over the carping criticism (*neniae*) of tragedies and the figments of poets [...] ». Cf. KELLY 1993 [>]. p. 57.

tenter de situer cette apparition le plus précisément possible. Nous avons précédemment émis l'hypothèse d'une fourchette basse vers le IX^e siècle, en nous fondant entre autres sur la reprise troublante par un canoniste d'un extrait de Cyprien de Carthage interdisant la communion aux acteurs. Cette hypothèse semble se confirmer si l'on regarde les dates des nombreux conciles que nous venons de citer, et l'on peut même remonter encore un peu la datation au IX^e siècles.

La fourchette basse peut d'ailleurs être encore descendue au VIII^e s. avec le capitulaire carolingien de 789 que nous avons précédemment cité, et qui propose le texte suivant :

Que les évêques, les abbés et les abbesses n'aient pas de chien de chasse, ni de faucon, ni d'épervier, ni de jongleur.¹

Regardons le texte latin :

Ut episcopi et abbates et abbatissae cupplas canum non habeant nec falcones nec accipitres nec joculariores.

Ce texte propose une des toutes premières attestations du terme *joculator*². Notre traduction en français des documents latins cache le fait que *jongleur* était jusqu'alors uniquement employé comme adjectif et jamais comme substantif : on parle de « cleric jongleur » (*clericus jocularis*) comme on parle de « cleric bouffon » (*clericus scurrilis*), mais pas de « jongleur ». Or il serait étonnant de remarquer des néologismes concernant des sujets sans prise avec le réel, le dynamisme linguistique se concentrant plutôt sur le vocabulaire contemporain du locuteur.

LES CLERCS-ACTEURS

Un dernier interdit va permettre de contester une dernière fois la thèse de la répétition mécanique des canons concernant les acteurs. Au départ, comme le rappelle le *Pénitentiel* de Théodore de Cantorbéry (†690), l'interdiction du théâtre vaut pour tous, partout, tout le temps :

Qu'on n'ose pas faire des plaisanteries [*jocationes*] et des danses [*saltationes*], du cirque, ou des chants [*cantica*] honteux et exubérants [*luxuriosa*], ou des jeux [*lusa*] diaboliques, ni dans les églises, ni dans les maisons, ni sur les places

¹ CHARLEMAGNE, *Duplex legationis edictum* ou *Troisième capitulaire* (789), 31 [►].

² Nous revenons plus en détail sur ce point p. 152.

publiques [*plateis*] ni dans aucun autre lieu ; parce que c'est une survivance des coutumes des païens.¹

Notons au passage qu'il est étonnant que trois des plus anciens documents originaux que nous ayons concernent tous la même zone anglaise : le concile de 679, tenu à Rome à propos des affaires anglaises, le pénitentiel de Théodore qui lui est presque contemporain, et le concile de Cloveshow de 747. Après la logique chronologique, nous tombons donc sur une logique géographique de production de loi concernant l'acteur².

À cette époque, on note cependant une inflexion de la législation canonique, qui concentre de plus en plus son l'arsenal juridique sur le sacré : les dimanches, les églises, et bien sûr les clercs — qu'ils assistent, ou surtout participent à la représentation. Ainsi ce canon :

Le clerc bouffon et facétieux récitant des choses honteuses [*Clericum scurrilem et uerbis turpibus iocularem*] sera destitué.³

Cet interdit est, de tous ceux qui concernent de près ou de loin les acteurs, celui qui a connu le plus de succès dans les collections canoniques. On le retrouve, entre sa première promulgation dans les *Statuts de l'Église antique* de Gennade de Marseille vers 440⁴ et son incorporation au *Décret* vers 1140, près de soixante-dix fois en sept siècles.

Comme le texte de Gennade est immédiatement repris par le concile d'Agde de 506⁵, bien des collections chronologiques le citent même deux fois : une première fois comme appartenant au IV^e concile de Carthage (nom des *Statuts* de Gennade dans la collection hispanique), et une seconde fois comme canon agathois⁶. Mais, chose plus curieuse, les collections systématiques le citent aussi plusieurs fois : trois fois dans l'*Hispana systematica* (dont deux fois à la suite)⁷, deux fois dans la *Dacheriana*⁸, la collection de Saint-Hilaire-le-

¹ THÉODORE DE CANTORBÉRY, *Pénitentiel* (668-690), 38.9 [»].

² Cette effervescence anglaise pourrait s'expliquer par le mouvement évangélisateur que connaît l'île au VII^e s. (le dernier roi païen, Arwald, meurt en 686).

³ D. 46 c. 6 [»]. — **G** : *Clericum scurrilem*.

⁴ GENNADE DE MARSEILLE, *Statuts de l'Église antique* (ou IV^e concile de Cartage selon la tradition hispanique) (475), 60 [»].

⁵ Concile d'Agde de 506 sous la présidence de CÉSAIRE D'ARLES, 70 [»].

⁶ C'est le cas dans la *Collectio Hispana*. Cf. ISIDORE DE SÉVILLE, *Collectio Hispana* (633-649), 1.15.60 [»] et 1.28.70 [»].

⁷ JULIEN DE TOLÈDE, *Hispana systematica* (675-681), 1.1.60 [»], 1.13.62 [»], 1.13.72 [»].

⁸ *Collectio Dacheriana* (début du IX^e s.), « Canonum pœnitentialum » 3.35 [»] et 3.70 [»].

Grand¹, la *Collectio XIII librorum*², le *Décret* d'Yves de Chartres³, et la *Collectio Caesaraugustana*⁴. On le retrouve aussi répété deux fois à la suite dans la *Collectio X partium*⁵.

Apparaît donc encore un nouvel argument en faveur de l'existence de nos histrions. La législation canonique couvre *grosso modo* le champ des possibles : la capacité juridique (*jus accusandi*), religieuse (communion, réconciliation) et économique (rétribution de l'acteur). Mais il ne s'agit aucunement d'un éparpillement : on voit bien avec l'extraordinaire dynamisme du dernier canon que nous avons cité que les juristes gardent bien le sens des priorités. Ce dynamisme est en effet parfaitement en phase avec l'important effort consacré par l'Église haute-médiévale à la question de la discipline de ses ambassadeurs parmi la population, les clercs. L'acharnement contre les acteurs ne prouve rien, mais l'acharnement organisé et pensé sur un sujet précis ne peut que mener à la conclusion, pensons-nous, de l'existence de ces saltimbanques.

D'ailleurs, nous avons des sources historiques relatant les pratiques interdites par le canon *Clericum scurrilem*, comme la *Vie de Charlemagne* de Notker le Bègue (†912) qui nous rapporte les pratiques jongleuresques d'un clerc de la cour de l'empereur :

L'incomparable Charles avait un clerc incomparable parmi tous à propos duquel on disait des choses que l'on ne disait de n'importe quel autre mortel, à savoir qu'il dépassait tout le monde dans son savoir des lettres séculières et divines, les cantilènes des ecclésiastiques et des jongleurs par la composition ou la modulation, en plus de la douce plénitude de sa voix et l'inestimable délectation qu'il procurait. [...] ⁶

Ceux qui s'étonneraient de l'existence de ces clercs-jongleurs doivent se rappeler que nombre de troubadours étaient aussi des clercs, à l'image d'Aimeric de Belenoi (†1242).

Aimeric de Belenoi fut du Bordelais, d'une ville forte qui a nom Lesparre ; c'était le neveu de Maître Pierre de Corbiac. Il fut clerc et se fit jongleur ; il « trouva » de bonnes chansons, belles et agréables, sur une dame de Gascogne qui se nommait Gentille de Rieux. Et pour elle il séjourna longtemps dans cette contrée. Il s'en alla ensuite en Catalogne et y demeura jusqu'à sa mort.

¹ Collection de Saint-Hilaire-le-Grand (1061-1073), 2.95 [»] et 14.153 [»].

² *Collectio XIII librorum* (Ms. Berlin, SBPK Savigny 3) (c. 1089), 6.120 [»] et 11.83 [»].

³ YVES DE CHARTRES, *Décret* (1093), 6.263 [»] et 11.79 [»].

⁴ Première version de la *Collectio Caesaraugustana* (1120) 4.109 [»] et 8.77 [»].

⁵ *Collectio X partium* (Ms. Cologne, Historisches Archiv W.Kl. fol. 199) (début du XII^e s.), 6.12.1a [»] et 6.12.2 [»].

⁶ NOTKER LE BÈGUE, *Vie de Charlemagne* (884-887), 1.33 [»].

*N'Aimerics de Belenuoi si fo de Bordales, d'un castel qui a nom Lesparra, neps de maestre Peire de Corbiac. Cel fo clerks, mas pois se fetz ioglar, e trobet bonas chanssons e bellas et avinens d'una dompna de Gascoigna, que avia nom Gentils de Rius. E per lieis estet lonc temps en aquela encontrada ; e pois s'en anet en Cataloigna, e lai estet entro q'el moric.*¹

On peut toujours apporter de nombreuses nuances pour expliquer ce cas. Par exemple qu'il existe des « ordres mineurs », qui font d'un homme un clerc sans en faire un religieux². Les chansonniers enluminés montrent pourtant clairement Aimeric comme tonsuré, ce qui lui donne droit au *privilegium fori* (i.e. le droit d'être jugé par l'Église)³, mais implique en retour le devoir de suivre le droit canon. Et ce droit stipule bien, comme nous l'avons vu, qu'il est interdit de jongler non seulement pour un évêque, un abbé ou un prêtre, mais pour tous les clercs. D'ailleurs, la représentation d'Aimeric dans le chansonnier A le montrerait en dalmatique⁴, ce qui ferait de lui un diacre⁵, et réglerait la question des ordres mineurs. D'autres pourront toujours jouer sur la différence entre jongleur et troubadour, suivant la distinction voulue par Guiraut Riquier⁶ ; mais Aimeric peut bien *trobar*, il n'en est pas moins défini ici comme *joglar*, un mot qui prend un sens tout particulier au contact de celui de *clerc* comme nous venons de le montrer.

Ce genre de cas expliquerait l'interdit du IV^e concile de Latran (1215), qui est donc tenu du vivant d'Aimeric et qui commence ainsi :

Les clercs n'exerceront pas de charges ou de commerces profanes, surtout déshonnêtes ; ils n'assisteront pas aux séances de mimes, de jongleurs et d'histrions ; ils éviteront les tavernes, si ce n'est pas nécessité lorsqu'ils sont en voyage ; ils ne joueront pas aux osselets ou aux dés et ne participeront pas à des jeux de ce genre. [...] ⁷

N'oublions pas que le concile de Latran est un concile général (aujourd'hui appelé œcuménique), qui concerne toute la chrétienté. Là encore, le nombre de canon est limité (ici

¹ Cf. ANDREA POLI, *Aimeric de Belenoi. Le poesie*, Florence, 1997, p. 110. Le texte est disponible en ligne sur rialto.unina.it [X]. Traduction : LEMAÎTRE 2002 [P], p. 69.

² « Le fait qu'il ait été clerc n'en fait pas un religieux, et recevoir les ordres mineurs, de simple tonsuré à acolythe, n'implique pas un engagement définitif, tant qu'il n'a pas reçu les ordres majeurs (à partir du sous-diaconat). Qu'il se fasse jongleur et troubadour ne va pas contre les règles de l'Église. » Cf. LEMAÎTRE 2002 [P], p. 35.

³ GÉNESTAL 1921 [P], p. 4.

⁴ « Le rédacteur de la postille suit ici la vida, “e fon clergues et amparet ben letras”, mais le vêtement représenté s'apparente plus à une dalmatique qu'à une chape » (qu'on attendrait, à cause de la postille, “I. clerego cun capa” » LEMAÎTRE & VIEILLARD 2008 [P], p. XLVI.

⁵ CAMPS 2012 [P] et CAMPS 2012 [P].

⁶ GUIRAUT RIQUIER, *Épîtres* (1274) [P].

⁷ IV^e concile de Latran (1215), c. 16 [P].

soixante-dix), et le fait que l'on prenne la peine de légiférer sur ce cas ne peut être le fait de la reconduction d'un interdit ancestral.

Mais alors qu'on pourrait penser la question du clerc-acteur traitée, Grégoire IX (†1241) décide de revenir encore sur ce sujet dans sa célèbre collection de *Décrétales*. Cet ouvrage, qui est en réalité l'œuvre du grand juriste catalan Raymond de Peñafort (†1275), va former une sorte de complément à la *Concordance* de Gratien et devenir l'une des composantes du *Corpus juris canonici* (1582), qui reste en vigueur, rappelons-le, jusqu'en 1917. Si l'on ajoute le concile général de Latran, c'est donc par trois fois que les recueils de lois les plus importants des XII^e-XIII^e s. s'attaquent à un même sujet.

Mais que dit le texte des *Décrétales* ? Faisant la liste des activités interdites aux clercs, on trouve dans la liste « être le jongleur de fait ou de dit honteux, aimer les jeux séculiers, aimer les dés [...] »¹. Or ce texte vient d'un des conciles de la prolifique l'année 813. Alors que les pères de Mayence ont déjà interdit aux clercs d'assister à des spectacles², ils reviennent sur le sujet avec le canon que nous venons de citer³ ! Quelques décennies plus tard, dans la même ville de Mayence, Raban Maur décide de reprendre ce même canon⁴, et on le retrouve par la suite dans de nombreuses collections⁵, donc celles de Benoît le Lévite⁶, Burchard de Worms⁷, Yves de Chartres⁸ et enfin de Bernard de Pavie⁹, qui est probablement la source de Raymond.

En sens inverse, il est bien entendu interdit pour tout acteur de reprendre les habits d'un clerc, comme le rappelle l'*Épitomé* de Julien :

Il n'est pas permis à un laïc, et encore moins aux hommes et aux femmes de la scène [*scenicis uiris et mulieribus*] ou aux prostitués, de revêtir la tenue des moines, des moniales ou des religieuses, ou de les imiter d'une quelconque manière, et il n'est pas non plus permis de ridiculiser quiconque avec un statut ecclésiastique. Si quelqu'un a osé aller contre cet interdit, qu'il subisse des peines corporelles, et qu'il soit condamné à l'exil. [...] ¹⁰

¹ X 3.50 [»].

² Concile de Mayence (813), 10 [»].

³ Concile de Mayence (813), 14 [»]. — **G.** : *Multa sunt*.

⁴ RABAN MAUR, *Correspondance* (847) 7.13 [»] et concile de Mayence (847), 13 [»].

⁵ *Collectio XII partium* dans la version originale (1012-1022), 3.35 [»] et dans la version augmentée (1039) 3.46 [»] — *Collectio VIII partium* (après 1100), 6.355 [»].

⁶ BENOÎT LE LÉVITE, *Capitulaire* (847-852), Add.4.46 [»].

⁷ BURCHARD DE WORMS, *Décrets* (1012-1022), 8.90 [»].

⁸ YVES DE CHARTRES, *Décret* (1093), 7.108 [»].

⁹ BERNARD DE PAVIE, *Première compilation* (1189-1191) 3.37.1 [»].

¹⁰ JULIEN, *Épitomé* (556), Const.115 kp.494 [»]. — **G.** : *Non liceat laico*.

[Due to copyright restrictions, this figure cannot be reproduced online]

[Fig. 1.2] Chansonnier K (Ms. BNF FR. 12473), f^o111 **[X]**.¹

¹ « Clerc, debout, de ³/₄, vêtu d'une tunique bleue, déclame ». LEMAÎTRE & VIEILLARD 2006 **[>]**, p. XLV et ill. 36.

[Due to copyright restrictions, this figure cannot be reproduced online]

[Fig. 1.3] Chansonnier A (Ms. VAT. LAT. 5232)¹

¹ « Un clerc portant la grande tonsure, revêtu d'une dalmatique à col droit avec un décor en forme de tau » LEMAÎTRE & VIEILLARD 2008 [➤], p. XLVI et ill. 23.

Cette loi est, comme dans les cas précédents, reprise par la *Lex Romana canonice compta*¹, puis la *Collectio canonum Anselmo dedicata*² qui s'en inspire au IX^e siècle.³ Mais si le canon continue par la suite d'être répété sous cette même forme dans les collections du Ms. VAT. LAT. 3830⁴ ou de Saint-Hilaire-le-Grand⁵, les *Capitulaires* de Benoît le Lévite vont modifier le texte :

Si quelqu'un parmi les acteurs [*scenicis*] revêtait le vêtement d'un prêtre [*sacerdotalem*], d'un moine ou d'une religieuse, ou de n'importe quel type d'ecclésiastique, qu'il subisse une punition corporelle et soit condamné à l'exil.⁶

Il serait peut-être trop rapide de faire ce lien avec les récriminations du bien nommé chanoine Rebours, « qui [était] de l'avis que les vêtements sacerdotaux de cette église ne devraient en aucune manière être utilisés à des fins autres qu'ecclésiastiques » et refusait donc de les prêter pour la représentation du *Mystère de la Passion* à Poitiers en 1534⁷. Cette affaire poitevine nous rappelle cependant qu'une fois de plus le cas est non seulement plausible, mais historiquement attesté.

Nous avons déjà fait remarquer que certaines lois connaissent des succès plus importants que d'autres. La disproportion entre le nombre d'occurrences de l'interdiction pour le clerc de faire le jongleur d'une part, et pour le laïc de revêtir pour jouer la tenue d'un ecclésiastique d'autre part offre un exemple saisissant. Si la répétition massive et régulière d'un canon tendrait au premier abord à confirmer la thèse de la copie mécanique, et par là du caractère non-signifiant de la loi, la récurrence anormalement élevée du canon *clericum scurrilem* au regard des exemples que nous avons proposés au cours de ce chapitre permet de renverser ce premier jugement. C'est justement parce que le nombre de canonistes qui ont décidé d'inclure ce canon dans leur collection est élevé que le texte de Gennade est intéressant.

¹ *Lex Romana canonice compta* (825-882), 311 [»].

² *Collectio canonum Anselmo dedicata* (fin du IX^e s.), 12.3 [»].

³ C'est donc dans l'*Épitomé* de Julien, repris ensuite par diverses collections canoniques, que l'on trouve l'origine des peines corporelles infligées aux acteurs. La remarque de K. Pennington, qui, s'interrogeant sur la présence de telles peines dans les *Constitutions* de Roger II de Sicile (†1154), en attribue la paternité au droit canon au motif que ce type de châtement est absent du corpus justinien (PENNINGTON 2006-2 [>], p. 154), n'est donc pas entièrement fondée. Cf. ROGER DE SICILE, *Constitutions* (1140), 14.1 [»].

⁴ Collection du Ms. VAT. LAT. 3830 (c. 1050), 200 [»].

⁵ Collection de Saint-Hilaire-le-Grand (1061-1073), 14.23 [»].

⁶ BENOÎT LE LÉVITE, *Capitulaire* (847-852), 1.388 [»].

⁷ Les délibérations capitulaires de Saint-Hilaire font état d'un débat entre les chanoines, dont la plupart soutiennent l'aide à la représentation du *Mystère de la Passion*, sauf le dénommé Rebours. Cf. *Mystère de la Passion*, Poitiers (1534) [»].

CONCLUSION

La documentation juridique est donc foisonnante. L'antithéâtralisme antique se redéploie constamment, multipliant les thèmes, les sources et les modes de transmission. Si certaines lois bénéficient d'une tradition ininterrompue, d'autres s'éteignent ou réapparaissent abruptement un peu partout dans l'Occident médiéval. Prenant le plus souvent leur source dans la littérature conciliaire antique, avec le temps, les canonistes hésitent cependant de moins en moins à diversifier leurs sources, utilisant ici un traité de dogmatique, là un commentaire biblique. Lentement, le Moyen Âge s'invente, *mutatis mutandis*, ses propres lois, avec ses propres mots.

Ce foisonnement ne doit pas masquer une logique d'ensemble assez nette qui révèle l'objectif des législateurs. Si l'on prend tous les documents que nous avons mentionnés jusqu'à présent, il ressort que la guerre ouverte contre toute pratique performative n'est plus véritablement la préoccupation première du matériel juridique : l'essentiel des efforts porte en effet sur les clercs, qui ne doivent ni soutenir financièrement, ni participer, ni même assister aux représentations. On trouve bien sûr des documents concernant les laïcs, comme le premier canon du synode d'Auxerre de 585, condamnant ceux qui miment la vache (certains manuscrits parlant de « vieille dame ») pendant les calendes de janvier¹. Ces cas restent néanmoins plutôt rares.

Afin de mener à bien ce projet d'imperméabilisation du sacré au théâtre, les juristes construisent une législation *ad hoc*. On filtre donc des premiers conciles ce qui répond le mieux au but que nous venons de présenter. Une fois cette première sélection effectuée, on l'ajuste ou on la complète en retournant dans le corpus romain. La création de nouveaux textes n'est souvent que la reformulation d'interdits antiques et n'est ainsi jamais fondamentalement nouvelle. Le Moyen Âge vit de son glorieux passé romain : refuser toute dimension concrète à une loi sous prétexte qu'elle n'est qu'un texte de cette époque, c'est ne pas comprendre l'époque que l'on regarde.

Par l'observation minutieuse des multiples réajustements qui nous amènent à la juridiction en matière de théâtre de la période classique du droit (milieu XII^e s.-milieu XIII^e s.), soit celle qui va rester pour les siècles qui suivront, on remarque de nombreuses réapparitions qui ne peuvent pas être dues au hasard ou à la simple répétition. Chaque innovation dans la législation donne donc deux informations : elle donne à la fois la preuve que le théâtre existe, et un *terminus post quem*. L'utilisation du terme *joculator* dans la législation médiévale, avec le capitulaire carolingien de 789, est selon nous l'un indice le plus probant pour affirmer l'existence de tels praticiens au cœur du haut-Moyen Âge.

¹ AUNACHAIRE D'AUXERRE, synode d'Auxerre (après 585), 1 [P]. On trouve parfois la leçon *vetula* (« vieille dame ») au lieu de *vitula* (« génisse »).

Mais, au juste, qu'est-ce qu'un « jongleur » dans l'esprit de ces juristes que nous lisons ? Qu'est-ce qu'un « mime » ? un « histrion » ? Désignent-ils vraiment un « acteur » ? La littérature juridique ne permet pas vraiment de répondre à cette question. Le lecteur connaît peut-être le problème suivant des *Sentences* de Pierre Lombard (†1160) « On a coutume de se poser des questions à propos de celui qui, en jouant, comme un mime, est cependant immergé pour commémorer la Trinité. »¹ Ce texte vient en fait de la *Concorde* de Gratien², qui le tient lui-même d'Augustin. L'original est donc le suivant :

Autres questions fréquentes. Faut-il reconnaître [le baptême] reçu de qui ne l'a pas reçu, si, par quelque curiosité, il a appris comment le donner ? Y a-t-il une différence, d'après l'état d'esprit de celui qui le reçoit, s'il agit avec ou sans feinte ? S'il y a feinte, y a-t-il différence entre la fausseté qui se produit dans l'Église ou dans ce qui passe pour l'Église et la plaisanterie, ce qui est le cas d'un mime ? Y a-t-il pire faute à le recevoir par feinte dans l'Église ou de le recevoir dans l'hérésie ou le schisme, mais alors sans feinte, c'est-à-dire sans hypocrisie ? Est-il pire de le recevoir dans l'hérésie par feinte ou dans un mime avec foi, à supposer qu'un acteur, en jouant, soit frappé d'un sentiment subit de piété ?³

Gratien n'est pas le premier à citer cet extrait du traité *Du baptême* : il apparaît déjà dans la collection du Ms. BNF LAT. 3858C⁴ (peu après 1050) en le combinant à un autre passage du *Baptême* d'Augustin⁵. L'idée que le mime simule une action est donc bien acquise peu après l'An mil. Mais avant ? Et pour les autres termes ?

¹ PIERRE LOMBARD, *Sentences* (1153-1159), 4.6.5 [►].

² D. 4 *De cons.* c. 31 [►].

³ AUGUSTIN D'HIPPONE, *Du baptême* (400-401) 7.53.101 [►].

⁴ *Collectio canonum* du Ms. BNF LAT. 3858C (peu après 1050) 1.405 [►].

⁵ AUGUSTIN D'HIPPONE, *Du baptême* (400-401) 7.53.102 [►].

Définitions

La définition centenaire du jongleur par Faral est restée célèbre chez les médiévistes : il est, et reste, « [celui] qui [fait] profession de divertir les hommes »¹. La formule est aussi belle que pratique, car elle laisse irrésolue l'entière du problème : en quoi cela consiste-t-il donc, au VI^e ou au X^e s., de « divertir les hommes » ? Faral n'en est pas resté au mot que nous venons de citer et, développant une définition de La Rue², continue :

Un jongleur est un être multiple : c'est un musicien, un poète, un acteur, un saltimbanque ; c'est une sorte d'intendant des plaisirs attaché à la cour des rois et des princes ; c'est un vagabond qui erre sur les routes et donne des représentations dans les villages ; c'est un vieillard qui, à l'étape, chante de « geste » aux pèlerins ; c'est le charlatan qui amuse la foule aux carrefours ; c'est l'auteur et l'acteur des « jeux » qui se jouent aux jours de fête, à la sortie de l'église ; c'est le maître de danse qui fait « caroler » et baller les jeunes gens ; c'est le « taboureur », c'est le sonneur de trompe et de « buisine » qui règle la marche des processions ; c'est le conteur, le chanteur qui égaie les festins, les noces, les veillées, c'est l'écuyer qui voltige sur les chevaux ; l'acrobate qui danse sur les mains, qui jongle avec des couteaux, qui traverse des cerceaux à la course, qui mange du feu, qui se renverse et se désarticule ; le bateleur qui parade et qui mime ; le bouffon qui niaise et dit des balourdises ; le jongleur, c'est tout cela et autre chose encore.³

Une liste ne peut être une définition, et la longueur de celle que nous venons de proposer montre à la fois la complexité de l'objet à décrire et l'embarras du chercheur devant cette complexité. Un autre grand romaniste, Ramón Menéndez Pidal, ne fait d'ailleurs pas beaucoup mieux, quelques décennies plus tard, en parlant de « tous ceux qui gagnaient leur vie en jouant devant un public, pour le divertir avec de la musique, ou avec de la littérature, ou avec de la charlatanerie, ou avec des jeux de mains, de l'acrobatie, du mime, *etc.* »⁴.

Quelques années avant le philologue espagnol, un de ses collègues italiens, lui aussi resté célèbre, a pourtant proposé une définition légèrement différente :

¹ FARAL 1910 [P], p. 2.

² « Les Jongleurs furent, dans le Moyen Âge, un ordre d'hommes qui, unissant l'art de la poésie à celui de la musique, chantaient sur différents instruments des vers de leur composition et quelquefois de celle des autres. Souvent ils accompagnaient leurs chants de gesticulations et de tours d'adresse qui pouvaient amuser les spectateurs ; de là sans doute leur nom de *Jongleors*, *Jugleours*, *Juglers* et *Jongleurs*, du mot latin *joculator*, qui vient lui-même de *jocus*. » LA RUE 1834 [P], p. 103.

³ FARAL 1910 [P], p. 2.

⁴ « Así arreglaremos la definición diciendo que juglares eran todos los que se ganaban la vida actuando ante un público, para recrearle con la música, o con la literatura, o con charlatanería, o con juegos de manos, de acrobatismo, de mímica, *etc.* ». MENÉNDEZ PIDAL 1957 [P], p. 3

Les jongleurs sont, essentiellement, des « acteurs », qui ne récitent pas, naturellement, des comédies, ou des drames à proprement parler, mais ou interprètent une action scénique avec la danse figurée (*pantomime*), ou réalisent de simples et élémentaires ébauches dialoguées ou encore des monologues qui nécessitent une récitation dialoguée et, en même temps, jouée.¹

Ce texte de Viscardi a le mérite de ne pas offrir une simple liste et avance une véritable explication plutôt qu'un catalogue d'activités diverses. Bien évidemment, en restreignant le sens à l'idée d'« acteur » il s'expose à la critique, car malgré toutes les nuances qu'il propose, il laisse de côté quelques activités difficilement classables (*e.g.* dresseur). Au moins tranche-t-il.

Notons d'ailleurs que ces quelques extraits se concentrent à chaque fois sur le mot *jongleur*, faisant fit des autres termes que l'on trouve à l'époque. On sait pourtant que le lexique est riche de mots similaires, qui eux aussi mériteraient d'être définis, comme *ménéstrel*, *troubadour* ou *trouvère*. Il faudrait non seulement définir ces mots pour eux-mêmes, mais aussi les uns par rapport aux autres, afin de reconstruire le champ sémantique dans son entièreté, comme l'a tenté Achille Jubinal :

Selon nous, les Bardes formèrent à eux seuls une institution complète. Les jongleurs, au contraire, n'auraient été qu'une fraction de la grande famille des *Trouvères*, si nombreuse au Moyen Âge, — une espèce de corollaire, une branche, si l'on veut, de la *ménéstrandie*, c'est-à-dire de la réunion en faisceau des compositeurs.²

Si le résultat est contestable, l'entreprise reste louable. L'idée d'articuler les termes entre eux est importante : il faut les replacer les uns par rapport aux autres, voir en quoi ils diffèrent et ce qu'ils ont en commun, pour finalement comprendre ce qu'ils recouvrent précisément.

Nous nous proposons donc ici de revenir sur la question lexicographique. Comme les quelques citations que nous avons proposées le montrent bien, nous sommes loin d'être les premiers à nous pencher sur cette question. Nous pensons cependant avoir rassemblé plus de matériel à analyser que nos prédécesseurs pour les quelques mots qui nous intéressent. En effet, nous ne nous proposons pas d'analyser tous les termes susceptibles de désigner les *entertainers* dont parle J. Ogilvy, qui liste volontiers les *histriones*, *scenici*, *mimi*, *poetae*, *poetae*, *tragoedi*, *comoedi*, *comici*, *scurrae*, *joculares*, *jocistae*, *joculatores*, *corauli*, *cantatores*, *thymelici*, *musici*, et

¹ « I giullari [...] sono, essenzialmente, *attori*, che non recitano, naturalmente, commedie o drammi veri e propri, ma o interpretano un'azione scenica con la danza figurata (*pantomima*), o realizzano semplici ed elementari bozzetti dialogati o anche monologhi che richiedono una recitazione declamata e, a un tempo, atteggiata. » VISCARDI 1959 [P], p. 35.

² JUBINAL 1835 [P], p. 10.

DÉFINITIONS

autres *cytharistae*¹. Sans parler des bardes, troubadours, ménestrels ou les trouvères que nous avons déjà mentionnés. Nous nous limiterons ici, par soucis de cohérence, au vocabulaire de la documentation juridique que nous avons étudiée au chapitre précédent : après avoir prouvé que ces canons parlent d'une chose bien réelle, nous nous attacherons ainsi à décrire cette chose.

Cinq mots ont donc retenu notre attention : *thymelicus*, *scaenicus*, *mimus*, *histrio* et *joculator*, que nous allons passer en revue dans l'ordre que nous venons de donner. L'idée est, pour chacun, d'en étudier l'évolution sémantique depuis l'Antiquité jusqu'au XIII^e s., voire un peu après si des documents importants se présentent. Dans la mesure où l'on observe un phénomène de convergence sémantique entre ces termes, nous avons choisi de ne pas proposer de synthèse, même succincte, à la fin de l'étude de chacun des cinq mots pour éviter d'inévitables redites. Nous réservons nos remarques pour une conclusion générale que l'on trouvera à la fin de ce chapitre.

THYMELICUS

Le mot *thymelicus*, qui ne s'est maintenu dans aucune langue romane, pose problème. C'est un emprunt au grec², lié étymologiquement au terme *θυμέλη* (*thumélé*), qui a d'abord désigné l'autel pour les sacrifices, puis plus spécifiquement l'autel de Dionysos dans le théâtre³. Comme cet autel était situé au centre de l'*ὄρχήστρα* (*orechestra*, « orchestre »), *θυμέλη* a fini par désigner le centre géométrique de tout orchestre dans le monde grec comme romain (la « thumélé »), puis a donné le mot *θυμελικός* (*thumelikós*) pour définir l'acteur de théâtre évoluant dans cet espace, par dérivation nominale en grec tardif⁴. Il se construit donc une opposition entre d'une part le *θυμελικός*, cantonné à l'orchestre et désignant le chœur ou les musiciens, et d'autre part le *σκηνικός* (*skénikós*), qui occupe la *σκηνή* (« scène »)⁵ :

[...] les théâtres grecs ont une orchestra plus vaste, une scène plus en retrait, un plateau moins large, qu'ils appellent *logeion*, parce que chez eux les acteurs tragiques et comiques jouent sur la scène, mais les autres artistes tiennent leur partie à l'orchestra : c'est pourquoi pour cette raison on distingue en grec par les

¹ OGILVY 1963 [➤], p. 604.

² *Thymelicus* est absent de la plupart des dictionnaires étymologiques. Nous ne l'avons retrouvé que dans le dictionnaire étymologique d'Alois Walde (cf. WALDE 1965, art. « thymelicus », p. 679).

³ FORMIGÉ 1944 [➤].

⁴ CHANTRAINE 1999, art. « 2 θύω », p. 431b.

⁵ « θυμελικός, ἢ, ὄν, [1] du théâtre, de la scène, scénique, Ath.699a ; DS. 4,5 ; Plut. *Fab.4 Syll.36* ; *fig. τὸ θ.* Plut. *M.853 a*, style de théâtre, *c. à d.* vulgaire || [2] *particul.* du chœur ; οἱ θυμελικοί, Plut. *Cat. mi.46*, le chœur ou les musiciens, *p. opp.* à οἱ σκηνικοί, les acteurs proprement dits. » BAILLY 2000, art. « θυμελικός », p. 947c.

noms qu'on leur donne « ceux de la scène » [*scaenici*] et « ceux de la thymélé » [*thymelici*].¹

Le problème est qu'à l'époque impériale, la différence entre la thymélé et la scène s'estompe. D'une part l'*orchestra* romaine (Fig. 2.2) ne correspond qu'à la moitié de sa version grecque (Fig. 2.1) : la thymélé comme centre géométrique d'un cercle disparaît donc. D'autre part, cette *orchestra* réduite n'est plus occupée par les musiciens et le chœur, mais par les spectateurs de marque. Dans de telles conditions, il n'est pas étonnant de voir le *scaenicus* et le *thymelicus* devenir synonymes².

Ainsi, la législation impériale *De scaenicis* du *Code théodosien* (438)³ contient deux lois envoyées à la même personne (le préfet de Rome Paulinus) et rédigées le même jour (le 24 avril 380). Alors que la première parle du retrait de l'office de la scène (*officia scaenica*) des femmes converties au christianisme⁴, la seconde parle des actrices (*thymelicae*) enlevées des villes où elles officient pour pratiquer leur art ailleurs⁵. À un moment où l'Empire vit une pénurie d'acteur⁶, il paraît évident que ces deux lois parlent des mêmes personnes : c'est bien parce que certaines actrices converties abandonnent leur métier qu'on s'arrache celles qui restent encore dans la profession. Les *thymelicae* sont bien les mêmes que celles qui ont l'office de la *scena*.

Prenons une autre loi de la même législation *De scaenicis* :

[...] les mimes [*mimae*] et les femmes qui gagnent leur vie en déshonorant leur corps ne doivent pas se servir en public de l'habit des vierges consacrées à Dieu. De plus, qu'aucune femme, aucun jeune garçon ne soit imprégné par l'association à un acteur [*thymelici*] qu'il est avéré qu'ils appartiennent à la religion chrétienne.⁷

S'il n'est pas plus recommandable de frayer avec un *thymelicus* qu'avec quelques *mimae*, c'est que ces deux termes doivent ici être compris comme désignant l'« acteur » en général, et non une de ses formes particulières.

¹ VITRUVÉ, *De l'architecture* (-25), 5.7.2 [►].

² ZUCCHELLI 1964 [►], p. 55.

³ Sur cette législation, cf. SOLER 2009 [►].

⁴ « Les femmes, nées dans une condition des plus misérables et liées aux devoirs des spectacles, doivent, si elles abandonnaient leur office de la scène [*officia scaenica*], être assignées aux services du théâtre [...] » *CTh* 15.7.4 [►].

⁵ « Quiconque, oublieux de l'honneur, a enlevé une actrice [*thymelicam*] de la Ville vénérable, a fait passer cette même actrice dans une ville éloignée ou même l'a retenue dans sa propre demeure de telle sorte qu'elle ne serve pas aux divertissements publics, doit être puni d'une amende de cinq livres d'or. » *CTh* 15.7.5 [►].

⁶ SOLER 2007 [►].

⁷ *CTh* 15.7.12.1 [►].

[Due to copyright restrictions, this figure cannot be reproduced online]

[Fig. 2.1] Théâtre grec d'Epidaure, IV^e s. av. J. C.

[Due to copyright restrictions, this figure cannot be reproduced online]

[Fig. 2.2] Théâtre romain d'Aspendos, II^e s.

Si nous nous rappelons du concile de Laodicée (320), dont nous avons cité au précédent chapitre un canon sommant les clercs de quitter les lieux où ils se trouvent avant l'entrée des *thymelici*¹, il est encore une fois clair que les pères du concile parlent des « acteurs » en général : les clercs n'ont pas plus le droit de rester s'il s'agit d'histrions ou de mimes. À l'inverse, nous ne voyons pas pour quelle raison le refus de la réconciliation pour les *scaenici* et les *histriones* avancée par un autre concile tenu à Carthage au IV^e s.² ne concernerait pas aussi les *thymelici*. Tous ces termes désignent les mêmes personnes, et l'emploi d'un mot plutôt qu'un autre révèle selon nous bien plus souvent la présence d'un substrat grec que la volonté de l'auteur de raffiner sur les diverses catégories d'acteurs.

C'est à ce même substrat grec que nous pensons donc devoir d'autres occurrences plus tardives. C'est notamment le cas de l'adjectif *thymelicus* (avec le sens large de « scénique ») dans l'*Histoire ecclésiastique* de Cassiodore (†c. 580) et d'Épiphane le Scolastique (VI^e s.), qui n'est autre qu'un abrégé en latin des travaux des auteurs hellénophones Socrate, Sozomène et Théodore³. Idem quelques siècles plus tard avec le substantif *thymelica* dans la traduction en latin par Anastase le Bibliothécaire (†880) du II^e concile de Nicée (787)⁴ — une nouvelle traduction en latin de ce concile au XVI^e siècle préférera d'ailleurs le terme *scenica*⁵.

Il n'existe cependant pas de synonymes parfaits, et *thymelicus* et *scaenicus* ne font pas exception à cette règle. Alors que le *Digeste* précise bien que « celui qui montera sur une scène, sera infâme »⁶, il exempte de la note d'infamie les *thymelici* un peu plus loin⁷ : ces

¹ « Les clercs consacrés et les clercs inférieurs ne doivent pas, lorsqu'ils assistent à des noces ou à des banquets, rester pour voir certains jeux, mais se lever et partir avant l'entrée des acteurs [*thymelici*] des jeux de noces. » Concile de Laodicé-du-Lycos (320), c. 54 [►].

² « La grâce et la réconciliation ne sont refusées ni aux acteurs [*scenicis*], ni aux histrions [*histrionibus*], ni aux autres personnes de cette catégorie, non plus qu'aux apostats convertis ou revenus à Dieu. » III^e Concile de Carthage (397), c. 35 [►] ou Concile de Carthage datant de 397 selon les *Registri ecclesiae Carthaginensis excerpta*, c. 45a+b [►].

³ « Cyrille avait vendu ce vêtement à un danseur de théâtre [*thymelicum saltatorem*], et alors que ce dernier le portait lors d'une danse, il tomba, et, contrit, il fut livré à la mort. » ÉPIPHANE LE SCOLASTIQUE & CASSIODORE, *Histoire ecclésiastique* (c. 510), 5.37 [►].

⁴ « Cela étant, il est permis à tout homme de manger pour vivre ; et pour ceux qui ont à vivre dans le mariage avec des enfants, dans la condition de laïcs, manger tous ensemble, hommes et femmes, est irréprochable, pourvu qu'ils fassent leur action de grâce à celui qui donne la nourriture, et sans bouffonneries [*thymelicas*], sans sataniques chansons [*cantantibus*], sans cithare [*citharisque*] et gesticulation [*contortionibus*] déshonnête, sur lesquelles tombe la malédiction prophétique. » II^e concile de Nicée (787), c. 22 [►].

⁵ « [...] non cum *scenicis* quibusdam [...] ». Nous donnons cette traduction de Gentien Hervet (†Reims, 1584) en note de la citation précédente dans notre répertoire.

⁶ *Dig.* 3.2.2.5 [►].

⁷ « Sabin et Cassius ont répondu qu'on ne devait point regarder les athlètes comme exerçant un art divertissant [*artem ludicram*] ; parce que leur but est de montrer leurs forces. Généralement, tout le monde s'accorde à dire que cela paraît utile, et que ni les musiciens [*thymelici*], ni les lutteurs [*xyistici*], ni les auriges [*agitatores*], ni ceux qui jettent de l'eau aux chevaux, ni enfin ceux qui remplissent quelques fonctions aux jeux sacrés ne sont infâmes [*ignominiosi habeantur*]. » *Dig.* 3.2.4.pr. [►]

derniers sont donc différents des *scaenici*. Saint Augustin (†430) opère lui aussi cette distinction dans sa *Première catéchèse*, mentionnant la haine farouche qu'entretiennent les uns envers les autres¹ — ce qui ne l'empêche pas d'utiliser l'adjectif *thymelicus* dans le sens plus large de « théâtral » à d'autres endroits². Mais si le *thymelicus* n'est pas exactement un acteur, que peut-il bien être ?

Dans le cas du *Digeste*, H. Leppin avance comme explication que le *thymelicus* désigne l'agôniste (*i.e.* le lutteur), non pas le *scaenicus* qui pratique un *artem ludicram* (*i.e.* le théâtre)³. La plupart des érudits, traducteurs⁴ ou lexicographes⁵, ont pourtant préféré jusqu'à présent le sens de « musicien de théâtre », qui selon nous convient moins. Concernant le texte de la *Première catéchèse* d'Augustin, si d'anciennes traductions parlent de « danseur »⁶, on remarque un récent phénomène d'alignement des traductions sur le sens de « musicien de théâtre »⁷. Reste que dans tous les cas que nous venons de présenter, le contexte permet difficilement de trancher pour une définition plutôt qu'une autre.

¹ « [...] si, au contraire, [la foule] se rend compte qu'ils nourrissent les uns contre les autres l'inimitié la plus farouche, tels ceux qu'on appelle les *sintae* ou bien les acteurs [*scenici*] et les musiciens de théâtre [*thymelici*], les conducteurs de chars [*aurigae*] ou les chasseurs [*venatores*], ces malheureux qu'on met aux prises, non seulement hommes contre hommes, mais aussi hommes contre fauves, alors plus elle sent ces hommes se déchaîner haineusement les uns contre les autres, plus elle les aime et leur trouve du charme. » AUGUSTIN D'HIPPONE, *La Première Catéchèse* (399-400), 16.25 [»]

² « Et pourtant, même ces spectacles, ce sont des hommes souillés et infâmes qui les donnent ; car d'honnêtes gens ne pourraient le faire. Que sont donc ces rites où la piété choisit pour ministres des êtres que l'obscénité de la thymélé [*obscentitas thymelica*] refuse à admettre chez elle ? » AUGUSTIN D'HIPPONE, *La Cité de Dieu* (413-427), 6.7 [»].

³ « Vermutlich hat also Ulpian in die hier diskutierte Aufzählung eine anderswo niedergelegte Bestimmung eingearbeitet, die feststellte, daß die Agonisten, die dem Verband bzw. den Verbänden der *thymelici* und *xystici* angehörten, von den Benachteiligungen, welche die übrigen Vertreter der *ars ludicra* zu tragen hatten, nicht betroffen sein sollten. Diese Interpretation von *thymelici* hat den Vorzug, daß sie auch die oben beobachtete leichte Redundanz in der Ausdrucksweise Ulpians erklären kann: Da die Verbindung von *xysticus* und *thymelicus*, wie es scheint, einen gleichsam technischen Sinn gewonnen hatte, ließ der Jurist sie bei der Redaktion des Abschnitts wahrscheinlich einfach stehen, obgleich er die *xystici* nach der ausdrücklichen Erwähnung der *athletae* nicht mehr hätte nennen müssen. Wenn also Angehörige besserer Familien *virtutis gratia* bei Agonen auftraten, brauchten sie auch nach römischem Recht keine Sanktionen zu fürchten. » LEPPIN 1992 [>], p. 80.

⁴ *e.g.* « [...] en sorte que ni les joueurs d'instruments, ni les lutteurs, ni les conducteurs des chevaux destinés au spectacle, [...] » (JUSTINIEN I^{er} 1803, t. 1 [>], p. 192) ou « [...] that neither musicians nor wrestlers, nor charioteers, [...] » (SCOTT 1932, t. 3 [>], p. 9).

⁵ « †Thymelicus, a, um, *adj.*, = *θυμηλικός*. I. Lit. of or belonging to the thymele or to the orchestra ; hence, *subst.* : thymelici, orum, m., *theatrical musicians* (opp. *scaenici*, actors), Vitr. 5.8 ; Dig. 3.2.4 init. » LEWIS & SHORT, art. « thymelicus ».

⁶ « les comédiens [*scenici*] et les danseurs [*thymelici*] ». AUGUSTIN D'HIPPONE 1868 [>], p. 74. On a vu *supra* qu'Épiphane et Cassiodore parlent à la fin du VI^e s. de « *thymelicum saltatorem* » (littéralement « danseur de thymélé »).

⁷ « les acteurs [*scenici*] et les musiciens de théâtre [*thymelici*] ». AUGUSTIN D'HIPPONE 1991, t. 11-1 [>], p. 136.

La seule véritable source latine écrite en faveur d'une acception musicale est en fait bien plus tardive et nous est indiquée par Albert Blaise¹ : il s'agit de l'étymologie d'Isidore de Séville (†636).

Les *thymelici* étaient cependant des musiciens qui jouaient [*praecinebant*] de l'orgue [*organis*], de la lyre [*lyris*], de la cithare [*citharis*] sur scène [*scenici*]. Ils sont appelés *thymelici*, parce qu'autrefois ils se tenaient dans l'orchestre [*orchestra*], et chantaient [*cantabant*] par-dessus une estrade [*pulpitum*] qui était appelée « thymélé ».²

Définition intéressante, mais qui ne semble pas refléter la réalité tardo-antique dans sa globalité, si l'on se rappelle qu'encore deux siècles plus tôt Salvien de Marseille (†475 ?) faisait encore référence aux paroles (*dicta*) des *thymelici*, qui (comme celles des mimes) concurrençaient celles du Christ et des Évangélistes les jours de fêtes³.

La littérature médiévale ne va pas permettre de démêler cet imbroglio linguistique, car les quelques occurrences⁴ que l'on trouve à cette époque sont la plupart du temps des reprises des textes antiques que nous venons de présenter — à de rares exceptions près⁵ il s'agit du texte du concile de Laodicée⁶, de l'*Historia* de Cassiodore et Épiphané cité par le cardinal Pierre Damien⁷, ou celui de la *Première catéchèse* d'Augustin cité par Raban Maur (†856)⁸. Ces occurrences n'apportant aucune plus-value lexicographique à la documentation antique, on ne s'étonnera donc pas de voir les médiévistes réagir en ordre dispersé, Douhet⁹ ou Nicoll¹⁰ traduisant « acteur », Ogilvy préférant « musicien »¹¹, et Dobozy restant

¹ « subst. m., musicien de théâtre (VITR. ; VLP.) : ISID. *Or.* 18, 47 - ». BLAISE 2005, art. « thymelicus ».

² ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630), 18.47 [»].

³ « Qu'est-ce que tous recherchent, le temple ou le théâtre ? Qu'aiment-ils mieux, les paroles [*dicta*] des Évangiles ou celles des acteurs [*thymelicorum*] ? Des paroles de vie ou des paroles de mort ? Des paroles du Christ ou des paroles [*uerba*] de mime [*mimi*] ? » SALVIEN DE MARSEILLE, *Du gouvernement de Dieu* (439-451), 6.7, § 37 [»].

⁴ Peter Dronke tord un peu la réalité dans un sens qui l'arrange quand il affirme qu'un « word that occurs very frequently in the contexts where churchmen express their disapproval of mime-players, clowns and actors (*mimi, scurrae, histriones*) is *thymelici*. » DRONKE 1991 [>], IV, p. 110.

⁵ e.g. RATHIER DE VÉRONE, *Praeloquia* (934-939), 5.6 [»].

⁶ Concile de Laodicé-du-Lycos (320), c. 54 [»]. — G : *Non oportet ministros*.

⁷ PIERRE DAMIEN, *Correspondance* (1060-1065), 79 [»].

⁸ RABAN MAUR, *Sur la discipline ecclésiastique* (842-847), 1. *Quomodo rudes catechizandi sint*. [»].

⁹ Cf. la traduction du canon 83 du concile tenu en 816 à Aix-la-Chapelle dans la version qu'en donnent Mansi et Migne (mais pas Werminghoff). Cf. DOUHET 1854 [>], p. 21, et le c. 83 du concile d'Aix (816-817) [»].

¹⁰ NICOLL 1931 [>], p. 147.

¹¹ OGILVY 1963 [>], p. 610.

DÉFINITIONS

perplexe¹. Le dictionnaire de latin tardif d'A. Souter s'arrête avant Isidore et ne donne de toutes les manières pas de définition satisfaisante², tandis que le dictionnaire de latin médiéval de J. F. Niermeyer avance le sens de « musicien », mais sans donner de source³.

Le recours aux glossaires hauts-médiévaux est d'une utilité assez limitée, comme l'a remarqué S. Pietrini⁴. Une glose d'un manuscrit de la bibliothèque du Vatican daté du X^e s.⁵, reprise dans un autre glossaire conservé cette fois au Mont Cassin⁶, rapproche les arts du mime et du jongleur de celui du *thymelicus*. Mais un tel rapprochement reste peu instructif : qu'ont-ils précisément en commun ? Tout ? Quelques sèmes uniquement ? Pour répondre à cette question, il faudrait d'ailleurs aussi que les définitions de *mimus* et de *jocularis* soient claires, ce qu'elles sont loin d'être, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin dans ce chapitre⁷. Tout au plus pouvons-nous déduire de ces informations que *thymelicus* appartient à un vague champ sémantique de l'amuseur public, compris de manière assez large, et qui ne peut être précisé qu'à l'aide d'autres occurrences.

Une lettre d'Yves de Chartres (†1116), envoyée peu avant sa mort à l'évêque d'Orléans, va nous donner plus d'informations :

[...] si nous usurpons les attributions d'un autre ordre, nous n'aurons le mérite ni de l'accomplissement de nos propres devoirs que nous aurons négligés, ni de l'accomplissement d'un devoir qui n'est pas le nôtre et que nous aurons usurpé : nous imiterons la démarche de ces histrions [*thymelicorum*] qui vont la tête en bas et les pieds en l'air. [...]⁸

Cette image du saltimbanque qui marche sur les mains pour désigner celui qui n'agit pas comme les autres est un *topos* de l'époque, que l'on retrouve chez d'autres auteurs comme Bernard de Clairvaux (†1153)⁹. Ce dernier utilise en revanche le terme de *joculator* (« jongleur ») et non celui de *thymelicus*, dont on a vu qu'il est très rare. Nous pensons

¹ « *Thymelicus* has been translated as 'actor' and 'musician' by various scholars. The vacillation between the two translations underscores the difficulty of pinpointing the activities of performers in medieval texts, for what we imagine occurring at a wedding feast depends heavily on how we construe these terms. » DOBOZY 2005 [➤], p. 62, n. 63.

² « *thymelica, thymelicus* (*sb.*, θυμηλικός), actress, actor (COD. THEOD. 5. 17. 7, 12; AVG. catech. rud. 16. 25). » SOUTER 1949, art. « *thymelicus* ».

³ NIERMEYER 1976 [➤], art. « *thymelicus* », p. 1028.

⁴ PIETRINI 1999 [➤], p. 86.

⁵ « *Thimelici iocularii immici* [*sic* : *mimici*] uel qui in spectaculo ludunt. » *Excerpta ex codice Vaticano 1469* (X^e s.), lettre « T » [➤➤].

⁶ *Excerpta ex codice Cassinensi 90* (X^e s.), lettre « T » [➤➤]. S. Pietrini n'a pas remarqué cette glose.

⁷ Concernant ces deux termes, cf. pp. 118 et 133.

⁸ YVES DE CHARTRES, *Correspondance* (1114), 247 (ou 248) [➤➤].

⁹ BERNARD DE CLAIRVAUX, *Correspondance* (1126), 87 [➤➤]. Cf. p. 159.

qu'Yves, qui n'est autre que le célèbre canoniste, fait ici preuve d'une certaine préciosité. Ayant croisé le mot *thymelicus* lors de ces travaux juridiques¹, il a probablement été séduit par cet hellénisme, et a donc décidé de l'adopter. Faute de définition précise, et n'ayant probablement pas consulté les travaux d'Isidore, il décide d'en faire un synonyme de *joculator*, conformément aux gloses que nous avons présentées auparavant, avec le sens de « saltimbanque ».

Mais le *thymelicus* peut-il aussi être un acteur, comme l'avance Peter Dronke² ? Cela n'est pas impossible, si l'on regarde d'autres sources, comme l'histoire de saint Genêt. Ce dernier, rendu célèbre par Rotrou, était un acteur romain qui jouait un chrétien au seuil de la mort et réclamant le baptême : ayant eu une épiphanie alors qu'il était sur scène, la fiction rejoignit la réalité quand il fut vraiment converti par le faux baptême que lui administrait un autre comédien. Clamant publiquement qu'il était désormais chrétien, « il obtint la palme du martyr en ayant la tête tranchée »³. Or, pour présenter Genêt, l'auteur de la plus ancienne *Passion* (avant le IX^e s.)⁴ parle d'un « mime de l'art de la thymélé » (*mimus temelae artis*)⁵.

Ce récit est régulièrement repris tout au long du Moyen Âge, notamment dans des recueils liturgiques qui répertorient les saints fêtés chaque jour de l'année, que l'on appelle des martyrologes. Certains d'entre eux, dits « historiques », ajoutent un court récit hagiographique pour présenter le saint célébré : à la date de saint Genêt (le 24⁶ ou le 25⁷ août), on trouve répétée l'histoire de notre comédien. Le martyrologe d'Adon de Vienne (†875), l'un des plus importants du haut Moyen Âge, propose l'histoire suivante :

À Rome, le jour de naissance de Saint Genêt, qui avant d'être martyr fut maître dans l'art de la « mimetemela » [*mimetemelae artis magister fuit*]. Un jour que l'empereur Dioclétien, qui naturellement haïssait avec force les chrétiens, était au

¹ On trouve le canon du concile de Laodicée dans une de ses collections. Cf. YVES DE CHARTRES, *Collectio tripartita* (1093-1099) A2.7.26 [»].

² « While according to Isidore of Seville a *thymelicus* was a theatre-musician, in many later references it is clear that the word was also extended to actors. » DRONKE 1991 [>], IV, p. 110.

³ USUARD, *Martyrologe* (860), 25 août (VIII kal. sept.) [»].

⁴ Cf. QUENTIN 1908 [>], p. 534. On voit en effet qu'elle mélange encore les personnages de Genêt d'Arles et de Rome. Sur Saint Genêt, cf. PANAYOTAKIS 1997 [>] et JIMÉNEZ SÁNCHEZ 2003-2004 [>] et 2007 [>].

⁵ *Passion de saint Genêt* (avant le IX^e s.), version de Monbrizio [»].

⁶ PSEUDO-JÉRÔME DE STRIDON, *Martyrologium Vetusissimum* (deuxième moitié du V^e siècle-c. 592), 24 août (IX kal. sept.) [»] — *Martyrologe lyonnais* (Ms. BNF LAT. 3879) (avant 806), 24 août (IX kal. sept.) [»] — FLORUS DE LYON, *Martyrologe*, (830-840), 24 août (IX kal. sept.) [»].

⁷ C'est la date donnée par Usuard (cf. *supra*) et Adon (cf. *infra*), mais aussi de Raban Maur. Cf. RABAN MAUR, *Martyrologe* (843-845), 25 août (VIII kal. sept.) [»]. — Attention, le texte du martyrologe attribué à Bède dans la *PL* (BÈDE LE VÉNÉRABLE 1850-4 [>], col. 1017a pour la notice hagiographique de saint Genêt) est une interpolation postérieure à la rédaction (cf. QUENTIN 1908 [>], p. 138).

DÉFINITIONS

théâtre, Genêt décida de présenter un jeu [*ludus exhibere*] sur les mystères de la foi chrétienne, pensant lui faire plaisir. Sous le regard de l'empereur et de tout le peuple, il s'allongea au milieu du théâtre simulant la maladie, et demanda pour lui le baptême. Il prononça le mime en ces termes : « ah ! mes amis, je me sens lourd, je veux me sentir plus léger... » Ceux-ci lui répondent : « comment pouvons-nous t'alléger si tu es lourd ? Est-ce que nous sommes charpentiers et nous pouvons te raboter ? » [...] ¹

Nous avons délibérément omis de traduire le terme *mimetemela* : que désigne-t-il ? Il n'y a nul doute que *mimetemela* est un mot-valise fusionnant les deux termes employés dans la *Passion* que nous avons précédemment citée : *mimus* et *thymela*. Mais quel est son sens précis ? Une interpolation commune à presque tous les manuscrits donne l'explication suivante :

qui chantaient [*cantabant*] par-dessus une estrade [*pulpitum*] qui était appelée « thymélé », et qui étaient les imitateurs des choses humaines.²

Cette glose est en fait un mélange de la définition du *thymelicus* (« qui chantaient par-dessus une estrade qui était appelée « thymélé ») et de celle du *mimus* (« qui étaient les imitateurs des choses humaines ») par Isidore de Séville (†636)³. Cette courte explication se trouve déjà dans les plus anciens manuscrits du *Martyrologe*, comme le Cod. Sang. 454 (fin IX^e s.) qui l'interpole de la manière suivante :

Romę. nat[ale] s[an]c[t]i Genesii martyris. qui prius in urbe. [blanc] *qui stantes cantabant sup[er] pulpitu[m] q[uo]d teme[le] vocabatur. & reru[m] humanaru[m] erant imitatores. teme[le] artis magister fuit.*⁴

Le copiste a-t-il compris ce qu'il écrit ? Il semble que non. Premier signe de ce trouble : la présence d'une glose qui signale des difficultés de compréhension pour les lecteurs de l'époque. Deuxième signe, plus évident : la présence d'un blanc.

Mais que mettre à la place de cet espace vide ? La leçon *mimetemelae* proposée par tous les éditeurs⁵, que l'on trouve dans certains manuscrits⁶, paraît ici fort improbable, car la glose couperait le mot en deux. Un autre manuscrit de la bibliothèque de Saint-Gall, le Cod. Sang. 455, propose la leçon *mimi* à la place du blanc. Quoique stylistiquement assez lourde,

¹ ADON DE VIENNE, *Martyrologe* (855), 25 août (VIII kal. sept.) [X].

² QUENTIN 1908 [X], p. 541.

³ ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630), 18.47 [X] et 18.49 [X].

⁴ Ms. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 454, p. 228 [X].

⁵ ADON DE VIENNE 1852 [X], p. 336 — QUENTIN 1908 [X], p. 539 — ADON DE VIENNE 1984 [X], p. 283.

⁶ e.g. le Ms. Paris BNF LAT. 5248 (XII^e s.), f^o91^v [X].

cette solution est plus satisfaisante du point de vue du sens : Genêt « fut autrefois un maître de l'art thymélique du mime » (*prius mimi [glose] teme le artis magister fuit*)¹.

Nous trouvons des similitudes avec cette leçon dans la tradition manuscrite d'un autre martyrologe, qu'Adon aurait forgé pour légitimer ses inventions² : le *Vieux Martyrologe romain*, aux notices hagiographiques beaucoup plus succinctes. Henri Quentin propose en effet la leçon *mimithemelae*³ (et non *mimethelae*, comme précédemment), et le bollandiste du XVII^e s. Rosweyde (dont le manuscrit de base reste à retrouver⁴) propose le texte suivant :

Romae Genesisii martyris, qui in urbe prius mimi. Thymelicae artis magister fuit.⁵

La ponctuation de Rosweyde est étrange, mais laisse clairement apparaître une version en deux mots, avec cette fois l'adjectif *thymelicae* qui simplifie quelque peu la compréhension du passage.

La seconde partie du mot-valise (*-temela*) est en effet aussi sujette à variation. Le Ms. Cod. Sang. 454, que nous avons déjà cité et qui contient aussi le *Vieux Martyrologe romain*, propose une nouvelle leçon intermédiaire : alors qu'il contient bien la leçon *mimithemele*, une note dans la marge corrige en *mimithemelice*⁶. Et si l'on retourne aux manuscrits du premier martyrologe que nous avons cité, on remarque que certains manuscrits qui proposent la encore la leçon *mimitemele*, mais cette fois corrigée *mimiteleme* par une seconde main⁷.

En l'absence d'étude stemmatologique fiable, et donc d'édition scientifique digne de ce nom⁸, il est difficile d'analyser cette situation. Dans la mesure où le Cod. Sang. 454, un des plus anciens manuscrits, semble proposer une leçon en deux mots, il n'est pas impossible que cette solution soit la bonne pour trois raisons. Premièrement cela rapproche le texte d'Adon du récit de la *Passion* qui lui sert de source (*mimus teme le artis*). Deuxièmement, cela permet d'expliquer l'existence du mot-valise *mimetemela*, qui n'a aucun sens, si ce n'est celui de la glose bâtarde qui lui est accolé. Troisièmement, cela permet aussi d'expliquer la présence de la glose au milieu de ce mot-valise dans certains manuscrits. L'utilisation de la graphie

¹ Ms. Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 455 (XI^e-XII^e s.), p. 373 [X].

² Il l'aurait rédigé entre la première et la seconde recension de son *Martyrologe* (Cf. QUENTIN 1908 [>], pp. 409 *et sqq.* et 649 *et sqq.*).

³ *Vieux Martyrologe romain* (après 848), 25 août (VIII kal. sept.) [»].

⁴ QUENTIN 1908 [>], pp. 412.

⁵ ADON DE VIENNE 1613 [>], p. 16.

⁶ Ms. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 454, p. 15 [X].

⁷ Ms. Paris BNF LAT. 17767 (XII^e s.), f^o87^v [X].

⁸ L'édition (pourtant récente) de Dubois et Renaud (ADON DE VIENNE 1984 [>]) n'est pas une édition critique, et ne donne même pas une liste des manuscrits. Cette édition s'appuie fortement sur les travaux de Quentin, qui propose un classement en trois familles sans expliquer cette répartition (Cf. QUENTIN 1908 [>], pp. 466-468).

mimitemelae plutôt que *mimetemelae* serait la trace de cette leçon originelle en deux mots, le *-i* étant celui du génitif du substantif *mimus*.

Mais il n'est pas impossible aussi que nous ayons là affaire au phénomène inverse. Il s'agirait alors du cas typique de la *lectio difficilior* : la bonne leçon serait bien le mot-valise *mimitemelae*, et toutes les variations des tentatives de compréhension de la part des copistes. Comment sinon expliquer que le même problème se reproduise dans deux martyrologes différents écrits par un même auteur ? La faute remonterait à Adon lui-même, qui la répéterait dans ses deux œuvres.

Dans les deux cas, il semble qu'il faille attribuer le problème au mot *thymela* ou à ses dérivés, qu'il prenne la forme *temelica* ou (plus probablement) *temela*. Comme l'ont montré les travaux de Du Ménil, certains copistes optent pour la leçon *mimicae*¹, et, plus globalement, les auteurs d'autres passions² ou d'autres notices de martyrologes³ évacuent tous le mot *thymela* de leur récit — le mot de *mimus* semble en revanche bien compris⁴. C'est donc *thymela* qui a posé problème, et qui est la cause du processus de dégradation philologique dans les martyrologes d'Adon, que cette dégradation soit intervenue avec Adon lui-même, ou après lui.

Reprenons l'histoire : un homme se présente devant un public en faisant semblant d'être malade, et échange avec d'autres comparses les répliques dialoguées que s'échangeraient des personnes réelles confrontées à la même situation. Il n'est pas de description plus claire au haut Moyen Âge du fonctionnement du théâtre. Pourtant, comme on l'a vu, certains auteurs évacuent les dérivés du terme *thymelicus* de leur notice hagiographique, alors que plusieurs copistes s'emmêlent les calames dans les leçons qu'ils proposent. Si le lien entre une pratique théâtrale et le mot *thymelicus* était évident, nous n'assisterions pas à autant de tergiversations dans les manuscrits. C'est donc que le mot pose de sérieux problèmes, et que l'occurrence que l'on trouve dans la correspondance d'Yves de Chartres est plutôt exceptionnelle.

Après l'An mil, et tout particulièrement à partir du XII^e siècle, le Moyen Âge va connaître un nouveau retour à la matière antique : on va se remettre à lire des classiques parfois oubliés (comme le *Digeste*), créer de nouvelles compilations commentées d'*auctoritates*

¹ DU MÉNIL 1864 [➤], p. 445, n. 4.

² *Passion de saint Genêt* (avant le IX^e s.), version de Surius [➤].

³ Martyrologe du Ms. BNF LAT. 3879 (avant 806), 24 août (IX kal. sept.) [➤] — FLORUS DE LYON, *Martyrologe* (830), 24 août (IX kal. sept.) [➤] — RABAN MAUR, *Martyrologe* (843-845), 25 août (VIII kal. sept.) [➤].

⁴ Contrairement à *thymela*, le mot est présent dans tous les autres récits de la vie de saint Genêt. Il est aussi présent dans les manuscrits du *Martyrologe* d'Adon que nous venons de citer, et il ne pose problème qu'au copiste du Ms. Paris BNF LAT. 17767 qui propose la leçon *ymnu[m]*. Le *n* est corrigé par un *m* suscrit pour donner *ymmu[m]*, forme à nouveau corrigée en *mymmu[m]* dans la marge. Cf. Ms. Paris BNF LAT. 17767 (XII^e s.), f^o87^v [X].

juridiques (*Décret* de Gratien) ou philosophiques (les grandes sommes scolastiques). Fatalement, les œuvres anciennes ont perdu de leur clarté, et il faut les expliquer à leurs nouveaux lecteurs : la pratique du commentaire, qui se concentrait jusqu'alors beaucoup sur la matière biblique, va s'étendre à d'autres domaines, comme le droit. On ne s'étonnera donc pas de voir se développer concomitamment des outils lexicographiques, voire encyclopédiques qui ont pour tâche d'aider les érudits qui s'attaquent avec une ardeur nouvelle à ces textes anciens.

Lors de cette quête, on va massivement se tourner vers Isidore de Séville (†636), qui devient une source centrale. Ses *Étymologies* rendent en effet facilement disponibles, parfois comme on l'a déjà vu au prix de quelques simplifications, un savoir qui serait autrement inaccessible. En dépit du fait que le sens de « musicien » qu'il propose ne convienne pas à toutes les occurrences antiques, ni même médiévales, c'est donc bien cette définition qui va s'imposer.

Confronté au canon du concile de Laodicée dans le *Décret* de Gratien¹, Rufin de Bologne cite ainsi la définition des *Étymologies* dans sa *Somme sur le Décret* (1164)², tout comme son élève Étienne de Tournai (†1203)³. Un siècle plus tôt, lors de la rédaction de son *Vocabulaire* (1053), Papias Lombard était lui aussi retourné aux *Étymologies*, et avait proposé la définition suivante :

Les *Themelici* étaient des musiciens scéniques [*musici scaenici*], qui chantaient autrefois dans l'orchestre par-dessus une estrade appelée *themele*.⁴

C'est une version abrégée de celle d'Isidore, qui retire la liste des instruments (orgue, lyre et cithare) censés être pratiqués par les *thymelici*. Notons ici que, comme chez Isidore, le texte est à l'imparfait : doit-on comprendre que cet homme n'existe plus ? La question de l'emploi des temps dans les *Étymologies* a fait couler beaucoup d'encre⁵. Bornons-nous à remarquer que la description d'un phénomène passé n'implique aucunement qu'il soit révolu, et la mention du *thymelicus* par Yves de Chartres, presque contemporain de Papias, dans un contexte médiéval (le jongleur-saltimbanque qui marche sur les mains) laisse penser que le mot qui nous intéresse a bien pu renaître de ses cendres, ne serait-ce que ponctuellement.

Alors que des lexicographes comme Osbern de Gloucester (†1200) accentuent cette première tendance de réduction de la définition isidorienne en la limitant à sa plus simple

¹ GRATIEN, *Décret* (1139-1150), D. 5 *De cons.* c. 36 [»].

² RUFIN DE BOLOGNE, *Somme sur le Décret* (1164), glose de D. 5 *De cons.* c. 36 [»].

³ Étienne recopie tout simplement la glose de Rufin. Cf. ÉTIENNE DE TOURNAI *Somme sur le Décret* (1165-1166), glose de D. 5 *De cons.* c. 36 [»].

⁴ PAPIAS LOMBARD, *Vocabulaire* (1053), T.146 [»] [X].

⁵ OGILVY 1963 [>], p. 605.

expression (« musicien scénique »¹), d'autres suivent la pente inverse et s'attardent sur la liste des instruments donnée par le lexicographe sévillan. C'est notamment le cas du grand juriste Accurse (†1259-1263) qui, commentant le *Digeste*, propose la définition suivante : « lyristes, citharèdes et flûtistes »². Bien plus tard, Simon de Hesdin (†1383) optera lui aussi pour cette solution : confronté à ce qu'il appelle (en français) un *themelice* pendant sa traduction des *Dits et faits mémorables* de Valère Maxime (I^{er} siècle), il explique que ce sont « ceulz qui estoient musicien de orgues, de harpes, des guisternes, ou autres instrumens »³. Le résultat reste le même : le *thymelicus* reste un musicien.

Le cas des *Dérivations* (1200) d'Huguccio est légèrement plus compliqué. S'il reprend bien l'étymologie d'Isidore pour *themelicus*⁴, il parle aussi d'un *emelicus*, qu'il rapproche de l'adjectif *melicus* (« muscial ») et qu'il définit comme un jongleur⁵. Dans la mesure où c'est, nous semble-t-il, la première attestation de ce mot et qu'il ressemble grandement à la graphie *themelicus* de Papias et Huguccio lui-même, nous pensons à un nouveau mot issu d'un croisement étymologique *thymelicus* × *melicus*. On le retrouve un peu plus tard dans plusieurs glossaires latin-langue vernaculaire, notamment ceux de type *Abavus*⁶ rédigés en France au cours du XIV^e s. (sous une forme *emelitus*⁷), mais pas uniquement⁸, et qui tous définissent cet *emelicus* comme un « jongleur » sans plus de précisions.

Le temps passant, on ne peut pas dire que le terme de *thymelicus* gagne en popularité. Il reste cantonné à un contexte antique, comme dans le *Fabularius* écrit à la fin du XIII^e s. par Conrad de Mure (†1281)⁹, ou dans les commentaires des textes antiques, comme ceux de Daniel Barbaro pour le *De l'architecture* de Vitruve¹⁰. Le fait qu'il ne soit pas passé dans la

¹ « Thymelicus, musicus scenicus. » OSBERN DE GLOUCESTER, *Panormia* (1150-1180), art. « Thymelicus » [P].

² « thymelici : id est citharoedi, lyristae, tibicines. » ACCURSE, *Comentaire sur le Digeste* (c. 1230), *Dig.* 3.2.4 [P] [X].

³ SIMON DE HESDIN, *Dits et faits memorables* (1375-1383), 3.7 ext.2 [P].

⁴ « musical, scénique, chanteur qui récite par-dessus une estrade. » HUGUCCIO DE PISE, *Dérivations* (1200), art. « Themele » (=T.163) [P].

⁵ HUGUCCIO DE PISE, *Dérivations* (1200), art. « Mellesse » (=M.74) [P].

⁶ Glossaire de type *Abavus* (Ms. VAT. LAT. 2748) (1330), lettre « E » [P] — Glossaire de type *Abavus* (Mss. BNF LAT. 7692 et Conches 1) (milieu du XIV^e s.), lettre « E » [P].

⁷ Du Cange lit « emelicus », mais la lecture du BNF LAT. 7692 f^o29^v [X] confirme bien la forme « emelitus » retenue dans l'édition de Mario Roques. Cf. ROQUES 1938 [P], p. 322. — DU CANGE 1883-1887, t. 3, col. 254c, art. « emelicus ». [X].

⁸ Du Cange donne aussi une autre glose que nous n'avons pas retrouvée : « Emelicus : lo jocolatore ». DU CANGE 1883-1887, t. 3, col. 254c, art. « emelicus ». [X].

⁹ CONRAD DE MURE, *Fabularius* (1273), lexicon C [P].

¹⁰ « [...] Thymelici uero cytharædi, tibicines, & huiusmodi symphoniaci apo tis thymelis dicti, quæ pars erat theatri, ubi histriones peragebant. [...] » VITRUBE, *De architectura libri decemcum commentariis Danielis Barbari*, Venise, 1567, p. 194 [attention, les éditions anciennes numérotent le chapitre 8 celui que les éditions modernes numérotent 7] [X].

langue française trahit probablement un désamour pour un mot trop complexe et mal compris.

SCAENICUS

De la même manière que le *thymelicus* tient son nom de la *thymele*, le *scaenicus* tient le sien de la *scena*. L'histoire du mot *scaenicus* garde d'ailleurs des traces de cette origine, dans la mesure où la dénomination originale est celle d'*artifex scaenicus* (« artiste de la scène »)¹ — *artifex* étant la dénomination la plus générique de l'acteur antique², apparue dès Plaute (†184 av. J. C.)³. Ce n'est que plus tard que le *scaenicus* devient un substantif à part entière⁴ qui serait, selon Valère Maxime (I^{er} siècle), l'équivalent d'*histrion* :

[...] Mais l'habitude qu'ont les hommes, quand ils ont pris des initiatives limitées, de s'appliquer avec acharnement à les poursuivre, fit qu'à ces paroles pleines de vénération pour les dieux la jeunesse ajouta des gestes, en faisant des mouvements grossiers et inorganisés pour s'amuser et cet apport donna l'occasion de faire venir d'Étrurie un meneur de jeu [*ludium*]. Le charme de la souplesse, qu'il tirait de la tradition antique des Curètes et des Lydiens dont les Toscans sont issus, flatta les Romains par l'agréable nouveauté du spectacle et comme le meneur de jeu s'appelait chez eux *hister*, on a donné à l'acteur [*scaenico*] le nom d'histrion [*histrionis*]. [...]⁵

Selon cette définition, les *scaenici* seraient donc des acteurs utilisant à la fois le geste et la voix. Si l'on en croit Cicéron⁶, la plupart d'entre eux choisissent d'ailleurs leur rôle en fonction de

¹ Cf. ZUCHELLI 1964 [➤], p. 53. Par exemple chez Sénèque : « S'il demande comme un don fort important des acteurs [*artifices scenae*], des prostituées et autres choses capables d'adoucir sa férocité, je les lui offrirai volontiers. » SÉNÈQUE, *Des bienfaits* (61-63), 7.20.3 [➤].

² Cf. ZUCHELLI 1964 [➤], p. 51.

³ « Si quelqu'un brigue la palme pour les acteurs [*histrionibus*] ou pour tout autre artiste [*artifici*] — qu'il intrigue par lettres, ou de sa propre personne, ou par personne interposée — ou si les édiles la décernent déloyalement, Jupiter a ordonné qu'on leur applique la même loi que s'ils avaient brigué malhonnêtement une magistrature pour eux ou pour autrui. » PLAUTE, *Amphytrion* (187 av. J. C.), vv. 69-74 [➤]. (Cet exemple est cité par Zucchelli.)

⁴ Par exemple chez Cicéron : « Que chacun donc connaisse ses aptitudes naturelles, qu'il juge sans complaisance ce qu'il peut avoir de bon et ce qu'il a de mauvais ; ne nous laissons pas dépasser en clairvoyance par les acteurs [*scaenici*]. » CICÉRON, *Traité des devoirs* (44 av. J. C.) 1.31 (§114) [➤], (Cet exemple est donné par Zucchelli.)

⁵ VALÈRE MAXIME, *Faits et dits mémorables* (14-37), 2.4.4 [➤].

⁶ « Ils [les *scaenici*] ne choisissent pas les pièces les meilleures, mais celles qui sont le plus dans leurs moyens : ont-ils une voix très forte, ils joueront les Epigones et Médus, s'ils triomphent par le geste, Mélanippe, Clytemnestre ; Rupilius, il m'en souvient, jouait toujours Antiope, Aesopus joue souvent Ajax. » CICÉRON, *Traité des devoirs* (44 av. J. C.) 1.31 (§114) [➤].

DÉFINITIONS

leur facilité dans l'un ou l'autre domaine, privilégiant les personnages sollicitant la compétence qu'ils maîtrisent le mieux. L'importance accordée au chant dans certains extraits¹, qui reflète une véritable tendance « musicalisante » du théâtre romain², ne doit donc pas être comprise comme exclusive de l'art du geste.

Cette large extension sémantique est probablement due à la racine *scena*, qui tend à agréger des pratiques originellement distinctes (e.g. celle du *thymelicus*) et perd de ce fait sa spécificité — l'expression assez vague *ludi scenici* (« jeux scéniques ») étant l'exemple parfait de cette évolution. La définition de la scène selon Isidore de Séville (†636) montre parfaitement ce phénomène :

La scène [*scena*] était un lieu plus bas que le théâtre [*theatrum*], elle est construite à la façon d'une maison garnie d'une estrade [*pulpitus*] ; cette estrade s'appelait l'orchestre [*orschestra*]. Là chantaient les acteurs comiques [*comici*] ou tragiques [*tragicī*] et là dansaient les histrions [*histriones*] et les mimes [*mimi*]. [...] ³

Dès lors, logiquement, la définition du *scaenicus* reflète cette diversité des arts (danse, chant, etc.) et des genres (comédie, tragédie, mime, etc.) en devenant un terme générique :

Scaenicus : celui qui joue [*agit*] dans le théâtre. Car le théâtre est en effet la scène.⁴

Bien plus qu'à un art particulier, le terme *scaenicus* va voir son destin lié à celui de *scena*, et par ricochet à celui de *theatrum* — soit à un bâtiment que ne connaissent pas nombre d'auteurs issus des parties faiblement, voire non-romanisées de l'Occident. Plus que par l'expérience théâtrale, c'est par les définitions du lexique architectural, et plus particulièrement celles d'Isidore de Séville, que les hommes du Moyen Âge comprennent donc la fonction du *scaenicus*.

Isidore semble diviser l'édifice théâtral en deux parties : d'une part la scène [*scena*], et de l'autre le théâtre [*theatrum*]⁵ (Fig. 2.3 et 2.4). C'est dans cette seconde partie, aussi appelée

¹ e.g. « Valérius passait sa vie à chanter : qu'aurait-il pu faire ? il était acteur [*scaenicus*]. » CICÉRON, *De l'orateur* (55 av. J. C.), 3.23 (§86) [►].

² Le théâtre romain privilégie la musique, et notamment le chant (*cantica*) au texte et au jeu (*diverbia*). Cf. DUPONT 1985 [►], p. 251 et MALINEAU 2002 t. 2 [►], pp. 251 et sqq.

³ ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630), 18.43 [►].

⁴ ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630), 10.S [►].

⁵ « Le théâtre est la partie qui entoure la scène, il a la forme d'un demi-cercle où tous les spectateurs sont debout. Sa forme était d'abord circulaire, comme celle de l'amphithéâtre ; par la suite le théâtre fut constitué d'un demi-amphithéâtre. Le nom de théâtre provient du spectacle, de « theoria », parce que le public qui s'y tenait debout et y contemplait les jeux, regardait. » ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630), 18.42 [►].

*cavea*¹ et qui désigne les gradins, que se tient le peuple, qui regarde en contrebas les jeux scéniques (*ludos scenicos*)². Face au public se trouve donc la *scena*, soit la partie rectiligne du bâtiment qui referme la conque formée par les gradins : c'est l'espace du jeu en général, et non pas uniquement la « scène » dans son sens moderne. Afin de désigner précisément la zone où évoluent les acteurs, Isidore parle d'*orchestra* (« orchestre ») ou de *pulpitum* (« estrade »)³ :

L'orchestre [*orchestra*] était une estrade [*pulpitum*] de la scène [*scena*], où le danseur [*saltator*] pouvait se produire [*agere*], ou deux [acteurs] pouvaient discuter [*disputare*] ensemble. Là, les poètes tragiques et comiques y montaient pour des compétitions, et pendant que ceux-ci chantaient [*canentibus*], d'autres produisaient des gestes [*gestus edebant*]. Les métiers de la scène [*officia scenica*] sont : les tragédiens [*tragoedi*], les comédiens [*comoedi*], les *thymelici*, les histrions [*histrioni*], les mimes [*mimi*] et les danseurs [*saltatores*].⁴

La *scena* est un terme faussement transparent qui ne correspond pas à celui de « scène » en français : c'est un bâtiment « en forme de maison » (*in modum domum*)⁵. Cette image est probablement inspirée du décor de la *scaenae frons* (le « mur de scène ») qui constitue le décor permanent devant lequel jouent les acteurs, fait d'une *columnatio* et de portiques, qui rappellent effectivement la façade d'une demeure romaine. Cette maison est garnie d'une terrasse (*orchestra/pulpitum*) protégée par une casquette, *i.e.* un prolongement du toit qui couvre les premiers mètres situés au pied de la façade (fig. 2.5). Si l'on en croit Lactance Placide (V-VI^e s. ?), cette casquette est aussi appelée *scena* :

La scène est un plafond [*camera*] orné de part et d'autre, qui recouvre [*inumbat*] le lieu du théâtre où sont représentés [*actitantur*] les jeux [*ludi*]. On appelle aussi *scena* des arbres repliés sur eux-mêmes, formant un épaississement voûté [*concamerata densatio*] qui peut recouvrir ceux qui sont situés en dessous. [...] ⁶

¹ Rappelons qu'en grec, le *θέατρον*, en tant que lieu d'assemblée, peut aussi désigner les gradins. Sur l'architecture du théâtre romain, cf. Pierre GROS, *L'Architecture romaine du début du III^e siècle av. J. C. à la fin du Haut-Empire*, Paris : Picard, 1996, « Les Manuels d'art et d'archéologie antiques », t. 1 (*Les monuments publics*), pp. 271 et sqq.

² « Le théâtre est ainsi nommé d'après le mot *spectaculum* [« spectacle »], du terme *θεωρία* [« spectacle »], parce que le peuple, se tenant debout et regardant en contrebas, contemplant les jeux scéniques. » ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630), 18.42 [►].

³ Rappelons qu'historiquement, l'*orchestra* et le *pulpitus* sont deux lieux différents, le premier désignant le « parterre », le second la « scène ».

⁴ ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630), 18.44 [►].

⁵ ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630), 18.43 [►].

⁶ LACTANCE PLACIDE, *Placidus libri glossarum* (V^e-VI^e siècle), lettre « S » [►].

[Due to copyright restrictions, this figure cannot be reproduced online]

[Fig. 2.3] Plan de coupe d'un théâtre romain classique. **[X]**

[Due to copyright restrictions, this figure cannot be reproduced online]

[Fig. 2.4] Théâtre romain.

[Due to copyright restrictions, this figure cannot be reproduced online]

[Fig. 2.5] Reconstitution du théâtre d'Orange (Vaucluse) **[X]**¹

¹ Gustav Friedrich HERTZBERG, *A History of all Nations*, Philadelphia : Lea Brothers and Company, 1905, t. 5 (*Imperial Rome*), fig. 5, p. 43. **[X]**

DÉFINITIONS

Cette définition végétale de la *scena*, que l'on retrouve régulièrement dans la littérature antique¹, peut paraître étonnante pour le lecteur moderne, mais est pourtant étymologiquement correcte : le mot *σκηνή*, qui peut être apparenté à *σκά* (« ombre »), est à l'origine une « construction légère qui peut être en feuillage et branches d'arbres »². Cette idée reste présente tout au long du Moyen Âge via un autre dérivé de *σκηνή* : *scenopegia*, du grec *σκηνοπηγία*, qui désigne la fête de *soukkot*, ou « fête des cabanes », pendant laquelle les Juifs vivent dans une *soukka* (« cabane ») fabriquée à partir de feuillages (fig. 2.6).

[...] La *scena* tire son nom du grec, parce qu'elle était construite comme une maison. D'où le fait que chez les Hébreux la Fête des Tabernacles [*i.e.* soukkot] était appelée *Scenopegia* d'après leur ressemblance avec les habitations.³

Les siècles passant, les auteurs auraient alors pris la définition d'Isidore au pied de la lettre, et auraient fini par concevoir la *scena* comme une véritable petite maison, comme celle peinte par Maître Orose dans le manuscrit BNF LAT. 7907a (fig. 2.7).

Il existe pourtant dès les premiers siècles des définitions alternatives, comme celle du jurisconsulte Labéon († c. 20), cité dans le *Digeste* (533) de Justinien I^{er} :

Le prêtreur ajoute : « celui qui montera sur une scène, sera infâme ». On entend ici par scène, suivant la définition de Labéon, tout endroit public ou privé, ainsi que le carrefour [*vico*], où quelqu'un gesticule ou se donne en spectacle, et où, par ailleurs, des hommes sont admis pour assister au spectacle. [...] ⁴

Cette idée, plus en phase avec notre définition (post-)moderne de la scène, ne va cependant avoir presque aucun succès, et rester confinée aux travaux de quelques juristes comme Étienne de Tournai (†1203)⁵ ou l'auteur parisien de la *Summa Lipsiensis* (1186)⁶, voire le traducteur anonyme du *Décret* au XIII^e s⁷.

¹ « Le devant du théâtre est appelé *scena* à cause de l'ombre très dense du bois ; quand les bergers, au début du printemps, y chantaient des poèmes sur des musiques variées. » CASSIODORE, *Variae* (507-511), 4.51.6 [►].

² CHANTRAINE 1999, art. « σκηνή », p. 980b.

³ ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630), 18.43 [►].

⁴ *Dig.* 3.2.2.5 [►].

⁵ ÉTIENNE DE TOURNAI, *Somme* (1165-1166), glose de D. 33 c. 2 [►].

⁶ *Summa 'Omnis qui iuste iudicat'*, sive *Lipsiensis* (1186), glose de D. 33 c. 2 [►].

⁷ La traduction du décret propose *joé en place* pour le latin *in scena lusisse*, ce qui fait plus référence au *vico* de Labéon qu'à la *domus* d'Isidore. Cf. la traduction en ancien français du *Décret* (Début XIII^e s-1280) D. 33 c. 2 [►].

[Due to copyright restrictions, this figure cannot be reproduced online]

[Fig. 2.6] British Library MS. Or 5024 f°70v **[X]**.¹

¹ Thérèse et Mendel METZGER, *La Vie juive au Moyen âge illustrée par les manuscrits hébraïques enluminés du XIII^e au XVI^e siècle*, Fribourg/Paris : Office du livre/Vilo, 1982, fig. 369.

[Due to copyright restrictions, this figure cannot be reproduced online]

[Fig. 2.7] Térence dit « de Martin Gouge », France, 1407. BNF LAT. 7907a, f°2^v **[X]**

Au Moyen Âge, l'acteur n'est donc pas compris comme étant *sur* la scène, mais *dedans*, comme nous le rappellent des passages de Cassiodore (†c. 580)¹, Rémi d'Auxerre († avant 904)², et surtout Huguccio dans ses *Dérivations* (1200) :

Scena tire son nom de *scenos*, qui signifie « ombre » ; *scene* signifie « ombre », et *scena*, « abri d'ombre, lieu ombragé dans le théâtre et recouvert de rideaux », pareil aux échoppes des marchands qui sont entourées de rideaux ou de tentures. Et d'après cela, *scena* peut venir de *scenos* qui signifie maison, parce qu'elle était construite à la façon d'une maison ; dans cet abri d'ombre se cachaient des acteurs masqués [*persone larvate*].³

Cette définition, outre sa clarté, démontre par son analogie avec les échoppes des marchands un lien concret avec une pratique contemporaine à l'auteur⁴ — soit sensiblement la même que celle d'un jeu d'Adam de la Halle (†1287), dit « de la feuillée », qui ne peut par ce titre que faire écho au double sens végétal et architectural des définitions que nous venons de passer en revue. Reste que pour Huguccio de Pise, cette maison qu'est la *scena* n'est pas le lieu du jeu, mais plutôt, comme il le précise plus loin, celui des coulisses⁵ : « à la voix du récitant [*recitator*], [les acteurs masqués] sortaient pour faire des gestes ».

Le *scaenicus* est donc celui qui occupe l'espace de la *scena* avant toute autre chose. Cette situation se manifeste notamment dans le corpus par le recours à des formules périphrastiques du type *homo scaenicus* (« l'homme de la scène »), où *scaenicus* est adjectif, comme dans cet extrait du *Code théodosien* (438) :

À l'exception des plébéiens jouant sur la scène [*plebeis scaenicis*] et qui fournissent la matière pour l'amusement du peuple en faisant d'eux-mêmes un spectacle, ainsi que des taverniers, nous accordons l'autorisation d'utiliser les sièges, de s'asseoir, et de se rassembler en public.⁶

¹ Cf. CASSIODORE, *Variae*, 4.51.6 [»]. (Cité p. 109 n. 1).

² « *Scia* est le grec pour “ombre”, d'où le sens de *scena* comme celui “d'abri couvert [*umbraculum*] où les poètes récitaient [leurs poésies]”. » RÉMI D'AUXERRE, *Commentaire sur Martianus Capella* (c. 900), 2.51.19 [»].

³ Cf. HUGUCCIO DE PISE, *Dérivations* (1200), art. « Scenon » (=S.243.4) [»].

⁴ Cf. BIGONGIARI 1946 [>], p. 211.

⁵ On retrouvera une idée similaire chez un autre italien du Nord, le juriste Accurse (†c. 1260), alors qu'il parle de marionnettes : « La *scena* est un lieu ombragé fait de rideaux ; elle est placée dans un lieu public ou privé, et on l'appelle *scena* à cause de *scenen*, qui signifie “corde”, parce que les jongleurs actionnent des chevaux avec une corde, et autres choses semblables. » ACCURSE, *Commentaire sur le Digeste* (c. 1230), Glose sur *Dig.* 3.2.2.5 [»].

Cette idée est développée par Odofrède (†1265), un élève d'Accurse : « En effet les jongleurs arrivent et mettent en place leurs rideaux dans quelque endroit ; ils ont des chevaux de bois, se tiennent à l'intérieur des rideaux et font bouger les chevaux au moyen de cordes. » ODOFRÈDE, *Commentaire sur le Digeste* (avant 1265), Glose sur *Dig.* 3.2.2.5 [»].

⁶ *CTh* 15.13.1 [»].

Les cas d'emploi de *scaenicus* comme substantif sont donc relativement rares. La répétition du canon carthaginois de 397¹, qui va traverser les siècles pour finir dans le *Décret* de Gratien, fournit l'essentiel des occurrences :

La grâce et la réconciliation ne sont refusées ni aux acteurs [*scenicis*], ni aux histrions [*histrionis*], ni aux autres personnes de cette catégorie, non plus qu'aux apostats convertis ou revenus à Dieu.²

On trouve bien sûr d'autres exemples, comme chez l'évêque anglais Aldhelm de Sherbrone (†709), qui mentionne la bouffonnerie des *scaenici* et le ridicule des histrions (*scaenicorum ludibria histironumque ridiculosa*)³, mais la fréquence est globalement assez faible.

Non seulement le mot est rare, mais dans quelques cas il ne désigne même pas le théâtre. Comment comprendre la mise en garde d'Atton de Verceil (†940) : « Qu'ils ne se réjouissent pas dans les théâtres, comme les acteurs [*scenici*].⁴ » Est-on sûr, malgré le vocabulaire employé ici, que l'on parle de théâtre ? Il faut en effet se rappeler que le *theatrum* a deux sens selon Isidore : celui de bâtiment servant aux représentations, mais aussi celui de lieu de prostitution :

Mais le théâtre [*theatrum*] et le bordel [*prostibulum*] ont le même sens, car, les jeux une fois finis, les prostituées viennent y exercer leur métier. Il est aussi appelé lupanar, parce que ces prostituées sont appelées « louve » [*lupa*] à cause de la vileté de leur corps public.⁵

Ce rapprochement ne passe bien évidemment pas inaperçu auprès des glossateurs⁶, et dans la mesure où le « *scaenicus* est celui qui pratique son art [*agit*] au théâtre, car le théâtre est en effet la scène »⁷, on peut facilement imaginer les confusions qui naissent dans la littérature

¹ Concile de Carthage datant de 397 selon les *Registri ecclesiae Carthaginensis excerpta*, c. 45a+b [»] — III^e Concile de Carthage (397), c. 35 [»].

² D. 2 *De cons.* c. 96 [»]. — **G** : *Ut scenicis*.

³ ALDHELM DE SHERBRONE, *De metris et enigmatibus ac pedum regulis* (685-705), 121 [»].

⁴ ATTON DE VERCEIL, *Sermons* (c. 940), 9 [»].

⁵ ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630), 18.42 [»].

⁶ « Lupanar : domus meretricum uel theatrum. » *Glossae nominum* (VIII^e s.), lettre « L » [»] — « *theatrum. triplace* ou lieu commun *uel prostibulum id est lupanar.* » Glossaire de type *Aalma* (Ms. BNF LAT. 13032) (1380), lettre « T » [»].

⁷ ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630), 10.S [»]. Si le verbe *ago* peut avoir le sens d'« exprimer » (notamment pour l'acteur, e.g. : *fabulam agere*, « jouer une pièce »), il a aussi le sens de « passer son temps » (*vitam agere*, « passer sa vie »).

médiévale. Rares sont ceux qui ne font pas de lien entre la *scena* et le *theatrum*¹ : la plupart des lexicographes retiennent plus² ou moins³ littéralement la définition d'Isidore, permettant par ricochet l'association de l'acteur, et surtout de l'actrice à la prostitution.

Dans le cas d'Atton, le doute est vite levé du fait du contexte⁴, et surtout de la forme *scaenici* (nominatif masculin pluriel) qui ne peut (logiquement) pas désigner une prostituée. D'autres occurrences sont cependant bien moins claires, comme dans cette lettre du pape Benoît III (†858) qui dresse un portrait de l'abbé de Saint-Maurice et beau-frère de l'empereur Lothaire II (†869) : le turbulent Hucbert (†864-866). Ce dernier est en effet décrit, à juste titre⁵, comme un dépravé, entouré de chiens errants et de *scenicis mulieribus*⁶, expression qu'à la suite d'autres⁷ nous nous proposons de traduire par « prostituées ».

Le plus souvent, il ne s'agit pas d'une confusion complète mais d'un rapprochement, la pratique du théâtre allant de pair avec celle de la prostitution, comme chez Hériger de Lobbes (†1007), qui raconte dans son *Histoire des évêques de Tongres, Maastricht et Liège* que Materne de Cologne (†344 ?) aurait converti nombre de personnes s'étant adonnées aux jeux de la scène et à la prostitution⁸. Les nombreux termes désignant l'acteur étant souvent perçus comme synonymes⁹, on ne sera pas étonné de voir des mimes accusés du même vice. Et en effet, Geoffroy de Vendôme (†1132) accuse Robert D'Arbrissel (†1117) d'avoir

¹ « Scena ubi scenici ludunt. ». *Glossarium Amplonianum primum* (VIII^e-IX^e s.), lettre « S » [►].

² « Scenicus qui in teatro agit theatrum enim scena est. » ANSILEUBUS, *Liber glossarum* (fin du VIII^e s.-début du IX^e s.), lettre « S » [►] et *Placidus codicis Parisini* (BNF NOUV. ACQ. LAT. 1298) (XI^e s.), lettre « S » [►].

³ « in scenis, id est in theatris ». RÉMI D'AUXERRE, *Commentaire sur Martianus Capella* (c. 900), 2.51.19 [►] — « Scena : theatrum ». JEAN SCOT ÉRIGÈNE, *Annotations sur Martianus Capella* (859-860), 271.14 [►]. — « Scena teatri locus aut ludus mimicus » *Excerpta ex glossis A A* (IX^e s.-X^e s.), lettre « S » [►].

⁴ « [...] Qu'ils ne se réjouissent pas dans les théâtres, comme les acteurs [*scenici*], ni dans les épithalames [*epithalamis*] ou les chansons [*cantilena*], comme les mimes ; ni lors des danses [*saltationibus*] ou du cirque [*circo*], comme les histrions [*histriones*] et les idolâtres [*idolorum cultores*]. [...] » ATTON DE VERCEIL, *Sermons* (c. 940), 9 [►].

⁵ « Hucbert était un exacteur et un véritable brigand ; en outre, il avait fait de cette abbaye une sorte de harem. » Cf. Charles-Albert CINGRIA, *La Reine Berthe*, Lausanne : L'Âge d'homme, coll. « Poche Suisse », p. 28 [X].

⁶ BENOÎT III, *Correspondance* (857), 2 [►].

⁷ BORGNET 1842 [►], p. 99.

⁸ « Il dédicaça toute suite une petite église au nom de saint Pierre, dans laquelle il convertit au Christ beaucoup de gens qui s'étaient adonnés aux jeux de la scène [*scenicis ludis*] et à la prostitution. » HÉRIGER DE LOBBES, *Histoire des évêques de Tongres, Maastricht et Liège* (972-980), 1.6 [►].

⁹ « Histrion mimus scenicus. » *Glossae codicis Sangallensis 912* (VII^e - VIII^e s.), lettre « H » [►]. — « Histriones scenice uel saltatores. » *Glossarium Amplonianum secundum* (VIII^e-IX^e s.), lettre « H » [►]. — « Histriones saltatores scenici » et « Scenici histriones ioculares », *Glossae abavus* (Mss. BNF LAT. 7690, etc.) (IX^e s.), lettres « H » [►] et « S » [►]. — « Strionicis. mimicis. » *Placidus codicis Parisini* (BNF NOUV. ACQ. LAT. 1298) (XI^e s.), lettre « S » [►].

bénéficié du soutien d'une « mime [*mima*] et femme publique »¹ lors d'une querelle concernant le siège de l'évêché d'Angers.

D'autres vont plus loin, comme Gerhoh de Reichsberg (†1169) qui parle de prostitution « à la manière d'un acteur » (*more scenico prostituit*)², ou Pierre Damien (†1072) qui vilipende les « prostituées de la scène » (*scenicis prostitutas*)³. Pierre de Blois (†c. 1203), lui, incite à chasser les « courtisanes de la scène » (*scenicae meretriculae*) et les sirènes qui mènent à la ruine⁴. Notons au passage que si cette accusation est majoritairement portée à l'encontre des femmes, les hommes peuvent aussi être victimes de cette sexualisation du vocabulaire de l'acteur. C'est notamment le cas au milieu du XIII^e s., lorsque certains manuscrits de la *Somme de pénitence* de Thomas de Chobham († c. 1235) substituent à la leçon *scaenici* celle de *scortatores* (« hommes débauchés »)⁵.

Ces quelques occurrences, si elles ne sont pas négligeables, ne doivent cependant pas laisser penser que toute acception théâtrale a complètement disparu. Ainsi, un passage des *Annales* de Lambert de Hersfeld (†c. 1085) nous explique que l'archevêque de Cologne fait croire à l'empereur Henri IV (†1106) qu'il a fait venir auprès de lui le roi d'Angleterre. Paniqué par cette nouvelle, le monarque fait route vers le Rhin :

Et donc comme le roi avait décidé d'aller à Cologne, l'air irrité et menaçant à l'encontre de l'évêché de Cologne, ce dernier, lui ayant envoyé des ambassadeurs, lui fit dire qu'il ne s'agissait que d'une histoire complètement fausse, comme une représentation scénique [*scenicis figmentis*], que ses ennemis avaient montée contre lui. [...] ⁶

Il s'agit donc d'une plaisanterie, mais pas uniquement. Lambert explique en effet ici qu'un *figmentum scenicum* consiste à faire passer pour vrai un récit qui est faux, et donc à créer une illusion de la réalité.

¹ « La légèreté et la vanité soutinrent tout, là où une comédienne et une femme publique qui vous acclamaient en caquetant eurent plus de poids que la sûreté de jugement de la foule ou l'honnêteté des clercs. » GEOFFROY DE VENDÔME, *Libelli* (1116-1118), 142 [»].

² GERHOH DE REICHSBERG, *De investigatione Antichristi* (1161-1162), 1.16 [»].

³ PIERRE DAMIEN, *De la perfection des moines* (après 1067), 11 [»].

⁴ PIERRE DE BLOIS, *Correspondance* (avant 1203), epist. 16 [»].

⁵ C'est le cas du Ms. BNF LAT. 16419, mentionné en note par Broomfield dans son édition de la *Somme* (THOMAS DE CHOBHAM 1968 [>], p. 348). Nous pensons que la bonne leçon est *scenici*, conformément à la référence qui est faite au canon du concile de Carthage. Cf. THOMAS DE CHOBHAM, *Somme de pénitence* (1215-1216), 7.2.6.2 [»].

⁶ LAMBERT DE HERSFELD, *Annales* (1078), 8 juin 1074 [»].

Quelques siècles auparavant, un autre auteur s'est attardé sur ce point. Paschase Radbert († c. 865) offre en effet une description étonnante dans son *Commentaire sur l'Évangile de Matthieu* au détour d'une comparaison :

[...] Et ainsi donc, parce que, comme les mimes, conformément à la piété tragique des jeux théâtraux, ils se flattent et veulent paraître justes devant le peuple avec l'aide du diable, quand va venir le roi des soldats, ils découvriront qu'ils n'étaient pas ceux dont ils jouaient en surface les rôles [*partes*], mais des imitateurs de la scène [*scenicorum imitatores*] de ceux dont ils tenaient l'image [*speciem*] dans le cœur. [...]¹

Nous ne nous attarderons pas sur cette définition, sur laquelle nous reviendrons au chapitre suivant², mais elle prouve que le *scaenicus* reste un acteur, ou plus précisément un *joëor*, comme le dit une traduction anonyme en Ancien Français du *Décret* de Gratien faite au XIII^e siècle³.

C'est d'ailleurs un peu plus tôt, au tout début du XIII^e s., qu'a été proposée une nouvelle définition du *scaenicus* : celle des *Derivationes* (1200) d'Huguccio.

D'où *scaenicus*, -a, -um, c'est-à-dire « ombrageux », ou « théâtral » ; ou encore « celui qui faisait des jeux et des gestes dans le théâtre ou qui récitait là des écrits ».⁴

Ce texte est en fait une version simplifiée de la compréhension isidorienne du théâtre, reprenant la séparation nette entre ceux qui pratiquent l'art du geste et ceux qui pratiquent l'art de la parole⁵. Il ne se perd cependant pas dans les détails, attribuant telle technique au tragédien plutôt qu'à l'histrion, et telle autre au mime. Le *scaenicus* parle et gesticule, mais ne fait pas les deux simultanément, conformément la définition de la *scena* par le même Huguccio :

¹ PASCHASE RADBERT, *Commentaire sur Matthieu* (860), 4, sur Mt 6:2 [P].

² Cf. chapitre 3.

³ « *Scenicis*. Grace et reconciliemenz ne soit pas veez as joeors ne a ribauz ne a tel gent, se il vuelent amender, ne a cels qui sont eissu de religion, si il reviennent arrierres. » Cf. Traduction en ancien français du *Décret* (Début XIII^e s-1280), D. 2 *De cons.* c. 96 [P]. On sait que *joeors* traduit *scenicis* et que *ribaiuz* traduit *histrionis*, car ce dernier est déjà traduit *ribaut* au canon précédent : « *Pro dilectione*. tu me demandes conseil por l'amor que tu as de moi, del ribaut et de l'enchanteor qui est entre vos et se tient encore en la desleaté de son art et ensaingne a autres la malvesité que il a aprise [...] » Cf. *Ibid.*, D. 2 *De cons.* c. 95 [P].

⁴ HUGUCCIO DE PISE, *Dérivations* (1200), art. « Scenon » (=S.243.4) [P].

⁵ Nous revenons sur ce point pp. 119-120.

DÉFINITIONS

[...] dans cet abri d'ombre se cachaient des acteurs masqués [*persone larvate*] qui, à la voix du récitant [*recitator*], sortaient pour faire des gestes.¹

Le *scaenicus* serait donc une catégorie générique qui désigne deux types distincts de praticiens : celui qui récite, et celui qui illustre ce même récit par le geste.

Plus claire et plus précise que la définition d'Isidore de Séville, pourtant largement répandue chez les lexicographes² et les glossateurs³, celle d'Huguccio va connaître un certain succès et se retrouver chez Jean de Gênes (†1298)⁴ ou Firmin le Ver (†1444)⁵. Ce qui ne veut pas dire que le texte des *Étymologies* perd toute influence, comme le montre une glose de Raoul de Presles (†1382), conseiller politique du roi Charles V et homme de lettres nous ayant laissé une traduction en ancien français de la *Cité de Dieu* de saint Augustin (†430) :

Et sont proprement ditz *a scena* qui, selon Ysodore ou XVIIIe livre des *Ethimologies*, est une petite maison ou millieu du theatre en la quele avoit un letrin où l'en lisoit les tragedies et comedies des poëttes, et y avoit gens desguisees qui faisoient les contenance de ceulx pour lesquelz l'en chantoit. Et faisoit on ces giex aussicomme tu vois que l'en fait aujourd'ui les giex des personnaiges et charivalis.⁶

Cette définition, confirmée un peu plus loin⁷, est particulièrement intéressante car elle montre que le rapprochement entre le théâtre médiéval et le vocabulaire antique se fait bien. On voit d'ailleurs Raoul de Presle massivement réinjecter un antithéâtralisme jusqu'alors plus discret dans sa traduction, n'hésitant pas à vilipender ceux qu'il appelle des *sceniciens* :

Et pour ceste cause de humaine nature et vergoingne, ces sceniciens auroient honte de faire en leurs maisons devant leurs propres meres, ces laidures tant de fais comme de diz, supposé que ce feust par maniere d'esbatement, lesquels il faisoient publiquement devant celle mere des diex, tele comme Berecinthie [*i.e.* Cybele],

¹ HUGUCCIO DE PISE, *Dérivations* (1200), art. « Scenon » (=S.243.4) [P].

² « La scène est une maison dans le théâtre construite avec une estrade [*pulpitum*] que l'on appelle orchestre [*orchestra*], où chantaient les comédiens [*comici*], les tragédiens [*tragicci*], et où dansaient les histrions [*histriones*] et les mimes [*mimi*]. La *scena* tire son nom du grec, parce qu'elle était décorée [*illustrata*] comme une maison. » PAPIAS LOMBARD, *Vocabulaire* (1053), art. « Scaena » [P] [X].

³ RUFIN DE BOLOGNE, *Somme sur le Décret* (1164), glose de D. 33 c. 2 [P].

⁴ JEAN DE GÊNES, *Catholicon* (1286), art. « Scena » [P] [X].

⁵ FIRMIN LE VER, *Dictionnaire* (1420-1440), art. « Scena » [P].

⁶ RAOUL DE PRESLES, *Cité de Dieu* (1371-1375), 1.31 (*Exposicion sur ce chapitre*) [P].

⁷ « Et en l'onneur d'elle se faisoient les giex sceniques es theatres, où il contrefaisoyent comment cel Athis se chatra, et pour quele cause, et d'autres ordures sans nombre. Et avoit là personnes desguisees en habit de hommes, et de femmes à faux visages, qui contrefaisoyent les personnages de celui qui lisoit en la scene. » *Ibid*, 2.4 (*Exposicion sur ce chapitre*) [P].

oyant et veant la tres grant multitude du pueple tant de hommes comme de femmes, qui y venoyent sans cesser.¹

Et de rappeler leur infamie² et le fait qu'ils volent l'argent des pauvres³...

MIMUS

Le *mimus* est le type d'acteur qui provoque le plus de malentendus, car d'une part il est longtemps resté sous-étudié⁴, et d'autre part il souffre de la confusion (naturelle) avec la définition contemporaine de « mime ». Cicéron (†43 av. J. C.), au détour d'un passage de son *De l'orateur* propose la définition suivante :

[...] Le mérite de ce genre de plaisanterie est de mettre en relief ce que l'on raconte, de faire ressortir le caractère, le ton, la physionomie du héros de l'histoire, à vous donner l'illusion que la scène elle-même se passe sous vos yeux. La raillerie est encore prise dans les choses, lorsqu'on présente des gens une imitation comique. Ainsi, Crassus s'écriant : « Par ta noblesse, par votre famille », qu'est-ce qui souleva les rires de l'assistance, sinon l'adresse qu'il mit à caricaturer l'air et la voix de l'adversaire ? Quand il ajouta « par tes statues » et que, le bras étendu, il copia aussi quelque chose de son geste, les rires redoublèrent. Au même genre appartient la façon dont Roscius contrefait un vieillard : « C'est pour toi, Antiphon, que je les plante ». Il ne peut dire ces mots, sans que je croie entendre la vieillesse en personne qui me parle. Mais cette sorte de plaisanterie demande à être maniée avec de grandes précautions. Laissons aux mimes « éthologues » l'imitation qui tombe dans l'outrance, comme aussi l'obscénité.⁵

Deux éléments importants se dégagent de cette description : d'une part, le mime est ici un genre théâtral parlant ; d'autre part, il existe un mime « noble », pratiqué par des grands acteurs comme Roscius, et un autre obscène. C'est pourtant ce dernier type qui va retenir

¹ RAOUL DE PRESLES, *Cité de Dieu* (1371-1375), 2.4 [»].

² « En la premiere, il demonstre ce que dit est et en la seconde, il aprouve le fait des Rommains quant à ce que il punirent et noterent d'infamie ces sceniciens, par lesquelz ces ors giex et laidures estoient exercés. » *Ibid.*, 2.27 (*Exposicion sur ce chapitre*) [»].

³ « Ces ars ilz excercerent de tant plus sagement comme ilz s'abandonnerent moins aus delices, et comme ilz refraindrent plus leur courage de couvoitier et acquerir richesses et par ycelles ars en corrumptant les meurs en ravissant les richesses des povres citoiens et les distribuant à ces vilz et ors sceniciens. » *Ibid.*, 5.12 [»].

⁴ C'était le point de vue de Florence Dupont il y a quelques années. Désormais nous possédons quelques bonnes études récentes (LÓPEZ & POCIÑA 2007 [>], pp. 301 *et sqq.*), y compris pour la période tardive comme celle de Violaine Malineau (MALINEAU 2002, t. 2 [>], pp. 278 *et sqq.*) ou de Ruth Webb (WEBB 2006 [>]).

⁵ CICÉRON, *De l'orateur* (-55), 2.59 [»].

DÉFINITIONS

l'attention de la plupart des auteurs classiques, comme Ovide (†17)¹ ou Valère Maxime (I^{er} siècle)², pour qui c'est avant tout un art honteux³. Le dernier grand grammairien de l'Antiquité, Diomède (fl. fin du IV^e s.), définit donc logiquement le mime comme « l'imitation sans révérence du discours et des gestes de quelqu'un, ou l'imitation licencieuse d'actes et de paroles honteux. »⁴

Cette double pratique, à la fois gestuelle et vocale, le mime romain la partage avec le mime grec, apparu en Grèce Dorienne plusieurs siècles plus tôt⁵. En effet, étymologiquement, le *μῖμος* est un imitateur⁶, et l'on peut évidemment tout imiter (*μιμοῦμαι*), y compris la voix⁷. Pour nommer la version muette du mime, un autre mot à donc dû être trouvé, celui de *παντομιμος/pantomimus*⁸. Pourtant, Isidore de Séville fait disparaître cette différence dans son étymologie :

Les mimes [*mimi*] sont appelés ainsi d'après la langue grecque, parce qu'ils sont les imitateurs des affaires humaines. Ils avaient en effet leurs propres auteurs, qui déclamaient [*pronuntiare*] l'histoire [*fabulam*] avant que le mime ne la représente [*agerent*]. Les histoires [*fabulae*] étaient donc composées par des poètes de manière à ce qu'elles soient parfaitement appropriées aux mouvements du corps.⁹

Il y a donc une rupture assez radicale avec toutes les définitions précédentes, qui pourrait être confirmée par d'autres occurrences tardo-antiques ne faisant référence qu'aux gesticulations du *mimus*, et non à sa voix¹⁰ et rapprochant « les mimes [*mimae*] et les femmes

¹ « Qu'eût-ce été si j'avais écrit des mimes aux plaisanteries obscènes, [...] » OVIDE, *Tristes* (8), 2.497 [»].

² VALÈRE MAXIME, *Faits et dits mémorables* (14-37), 2.6.7 [»].

³ Ruth Webb, que nous avons déjà mentionnée, donne de nombreux autres exemples dans son article sur le mime. Cf. WEBB 2006 [»].

⁴ DIOMÈDE, *Art grammatical* (370-380), *De specie poematos communis* [»].

⁵ Sur les origines du mime grec, cf. Chrysi GIANTSIOU WATRINET, *Le Mime grec antique*, Thèse de l'université d'Avignon et des pays de Vaucluse soutenue le 14 décembre 2010 [X], pp. 17-27. En langue allemande, on pourra consulter Helmut WIEMKEN, *Der griechische Mimos: Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaterans*, Brême : Schöningh Universitätsverlag, 1972.

⁶ CHANTRAINE 1999, art. « μῖμος », p. 677a.

⁷ γλώσσης αὐτῆς Φωκίδος μιμουμένω (« nous imiterons l'accent phocidien »). ESCHYLE, *Les Choéphores*, 564.

⁸ « Wesensmerkmal der mimischen Darstellung ist die Verbindung von Wort und Geste (bzw. Gesang und rhythmischer Geste). Alle lediglich auf gestisch-tänzerischen Ausdruck beschränkten Darbietungen solo auftretender Künstler fallen unter die Kategorie *Pantomimus*. Die pantomimische Darbietung bedient sich stets mythologischer, zumeist der Tragödie entstammender Themen. » WIEMKEN, *op. cit.*, p. 22.

⁹ ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630), 18.49 [»].

¹⁰ « Mais, à présent, l'on en voit beaucoup qui achètent cher la faveur du peuple, comme font les cochers, ou bien qui vivent si détestés de tout le monde, qu'ils n'arrivent pas à extorquer par leur argent les applaudissements que les mimes obtiennent par leurs gestes. » JÉRÔME DE STRIDON, *Correspondance* (385-399), 69.9 [»].

qui gagnent leur vie en déshonorant leur corps [*ludibrio corporis*] »¹. On peut donc imaginer que la définition d'Isidore reflète une évolution des pratiques, qui a vu l'art du *mimus* s'aligner sur celui du *pantomimus*.

L'idée que le mime soit l'élément d'un binôme, ayant pour fonction de traduire en geste ce qu'un autre dirait avec les mots, n'est pas étonnante, et se rapproche de la pratique de Livius Andronicus (†280 av. J. C.), telle qu'elle nous est rapportée par Valère Maxime (I^{er} siècle) :

[...] Peu à peu par la suite la technique des Jeux publics dégénéra jusqu'au genre de la *satura* dont le poète Livius, le premier, détourna les spectateurs pour les intéresser à des pièces à action et, comme il jouait lui-même l'œuvre qu'il composait et que le public le rappelait trop souvent, il avait perdu la voix : il s'adjoignit donc un jeune acteur [*pueri*] et un joueur de flûte pour l'accompagner tandis qu'il continuait son jeu de scène sans parler. [...]²

Une telle division a d'ailleurs dû exister dès le IV^e siècle avant J. C., si l'on en croit certaines représentations graphiques de scènes théâtrales. Un vase du milieu du IV^e siècle avant J. C. nous présente ainsi trois personnages, dont deux masqués, qui tous jouent de la flûte : nécessairement, ceux qui sont masqués (les acteurs) ne peuvent atteindre l'embouchure et font semblant de jouer, tandis que le troisième, placé légèrement sur le côté, joue véritablement pour doubler les premiers (cf. Fig. 2.8)³.

Cette séparation entre le corps et la voix reste présente dans la littérature médiévale. On la trouve chez le *pantomimus*, terme qui devient extrêmement rare au Moyen Âge sans disparaître complètement, et qui continue de désigner un art obscène des mouvements du corps si l'on en croit Adam de Brême (†1081)⁴. Un extrait de Paul Alvare de Cordoue (†c. 861) racontant l'épisode du Veau d'Or⁵ nous laisse penser qu'il en va de même pour le *mimus* :

[...] Les marcheurs, qui ont passé la mer à pied sec [*Ex* 14:22] ont ensuite dansé devant le veau d'or en applaudissant [*Ex* 32:6]. Et imitant les déhanchements des corps comme des mimes [*mimice fluxus corporum*], vraiment sans élever la voix, mais

¹ Cf. *CTh* 15.7.12 [»], puis *Cod.* 1.4.4 [»].

² VALÈRE MAXIME, *Faits et dits mémorables* (14-37), 2.4.4 [»].

³ KOVACS 2013 [>], p. 485.

⁴ « Quant aux mimes [*pantomimos*], qui amusent le peuple par d'obscènes mouvements du corps, ils les faisaient aussitôt chasser de sa vue. » ADAM DE BRÈME, *Histoire des archevêques de Hambourg* (c. 1075) 3.39 [»].

⁵ *Ex* 32.

DÉFINITIONS

tout bas, Israël a chanté : *Voilà vos dieux, Ô Israël ! qui vous ont tirés de la terre d'Égypte*
[Ex 32:4].¹

Décrivant les chants et les mouvements, l'auteur n'attache le terme *mimice* qu'au second. L'art du mime n'exclue donc pas la prise de parole, mais il reste perçu comme une pratique du corps avant tout.

La dimension orale de l'ancienne pratique mimique ne disparaît donc pas complètement : elle persiste du simple fait de l'inertie médiévale de la littérature antique, riche en anecdotes mentionnant les paroles de mimes. Ainsi, un passage de la *Vie des douze Césars* de Suétone rapportant l'apostrophe d'Auguste lors d'un mime par un acteur² est repris dans les *Histoires contre les païens* de Paul Orose (†c. 420)³, première histoire chrétienne *ab orbe condito usque ad dies nostros*, qui va connaître un immense succès au Moyen Âge. Cette mésaventure d'Auguste est alors répétée régulièrement, notamment à partir de la Renaissance carolingienne dans les travaux d'auteurs (qui se copient abondamment les uns les autres) comme Sedulius Scottus (†858)⁴, Fréculfe de Lisieux (†852)⁵ ou Adon de Vienne (†875)⁶. L'anecdote de Suétone continue ensuite d'être régulièrement mentionnée les siècles suivant dans d'autres chroniques ou histoires, comme celles de Landulf Sagax (fin du X^e s.)⁷ et d'Ekkehart d'Aura (†1226)⁸, ou encore les *Annales de Magdebourg* (dernier quart du XII^e s.)⁹.

Cette compréhension persistante de la pratique du mime comme un art oral se retrouve dans des dérivés médiévaux de *mimus* comme *mimaritia* et *mimilogum*. Le premier, que l'on ne retrouve que très rarement, est un produit typique de la langue latine haute-médiévale avec son suffixe *-aricius*¹⁰. La première occurrence apparaît dans un ouvrage de Pirmin de Reichenau (†758) : le *Scarapsus*, un manuel de missionnaire s'attaquant (entre autres) aux résidus de pratiques païennes.

¹ PAUL ALVARE DE CORDOUE, *Correspondance* (c. 840), 18.3 [»].

² « Durant les jeux auxquels il assistait, les mots “Ô maître juste et bon !” ayant été prononcés dans un mime, tous les spectateurs ensemble lui en firent l'application et les approuvèrent avec enthousiasme, mais lui, non content d'avoir aussitôt, par son geste et par son regard, mis fin à ces adulations indécentes, les blâma encore le lendemain dans un édit tout à fait sévère. » SUÉTONE, *La Vie des douze Césars* (121), Auguste : 53.1 [»]. — **G** : *Nam cum eo*.

³ PAUL OROSE, *Histoires contre les païens* (416-418), 6.22.4 [»].

⁴ SEDULIUS SCOTTUS, *Collectaneum miscellaneum Sedulii Scotti* (milieu du IX^e s.), 22.50 [»].

⁵ FRÉCULFE DE LISIEUX, *Chronique* (avant 853), Tomus posterior, 1.4 [»].

⁶ ADON DE VIENNE, *Chronique des six Ages du Monde* (avant 875), 5^e âge [»].

⁷ LANDULF SAGAX, *Supplément à l'Histoire de Paul Diacre* (c. 1000), 7.121 [»].

⁸ EKKEHART D'AURA, *Chronique universelle* (1106), 1.42/32 [»].

⁹ *Annales Magdeburgenses* (dernier quart du XII^e s.), *Auguste* [»].

¹⁰ THOMAS 1904 [>], p. 65.

[Due to copyright restrictions, this figure cannot be reproduced online]

[Fig. 2.8] Bari, Coll. Contessa Malaguzzi-Valeri 52 (c. 360-350 av. J. C.)

[...] Qu'aucun des chrétiens n'ait la présomption de faire des danses [*balationes*], des chants [*cantationes*], des danses [*saltationes*], des jeux [*jocus*] et des moqueries [*lusa*] diaboliques, ni dans une église, ni dans une maison, ni sur une place, ni dans aucun lieu. Qu'il ne profère pas des paroles de mimes [*mimaritias*], ni des paroles [*verba*] honteuses, amoureuses, exubérantes. [...]¹

Bien des philologues ont compris ces *mimaritiae* comme un mouvement du corps², probablement influencés par la définition de Du Cange (qui y voit des « gestes du mime ou de la prostituée »)³, et peut-être par le sens contemporain de « mime ». Il nous semble cependant, tout comme Cesareo⁴, que ces *mimaritiae* sont bien plus des paroles, comme le suggère le verbe *proféro* (« proférer »), ainsi que le contexte syntaxique qui aligne différents types de paroles (*verba*).

Un autre mot reprend ce sens de « parole mimique ». Prêchant dans les Pyrénées auprès des Vascons, Amand de Maastricht (†c. 679) est interrompu par un homme *quem vulgo vocant mimilogum* — le tour *quod vulgo vocant* désignant ici un changement de registre plus qu'un changement de langue⁵.

Alors qu'il prêchait la parole de Dieu et annonçait le statut de l'évangile, un homme frivole autant que trompeur et par-dessus tout orgueilleux, provoquant le rire par des paroles moqueuses, que l'on appelle vulgairement « mimilogue », se levant devant le ministre commença à distraire le serviteur du Christ.⁶

Milon de Saint-Amand (†c. 872), remaniant cette *Vita prima* d'Amand, n'utilise pas le terme de *mimilogus*⁷, préférant celui de *mimus*⁸. D'autres auteurs revenant sur la vie de ce saint optent à nouveau pour *mimilogus* — comme Hériger de Lobbes (†1007)⁹ ou Hélinand de

¹ PIRMIN DE REICHENAU, *Extraits de l'unique livre canonique* (710-724), col. 1041 [►].

² « *Mimaritiae* sono chiamati i gesti mimici, e il giuoco è detto *mimia*. » STOPPATO 1887 [►], p. 34.

³ C'est la définition de DU CANGE : *Meretricii seu mimici gestus* (« geste de la prostituée ou du mime »). Cf. DU CANGE 1883-1887, art. « *Mimaritiae* » [X].

⁴ « le cose dette da' mimi si chiamavan *mimilogus* e *mimaritiae*. » CESAREO 1899 [►], p. 32.

⁵ UYTFANGHE 1989 [►], p. 44.

⁶ *Vita Amandi episcopi prima* (avant 871), 20 [►].

⁷ Concernant l'éventuel emploi d'une majuscule, nous suivons ici l'avis de Corinna Bottiglieri : « così è scritto nei codici ; non è chiaro se Milone intende come nome proprio il *mimilogus* della prosa o semplicemente "mimo", per cui non si segue Traube, che scrive *Mimumum*. » MILON DE SAINT-AMAND 2006 [►], p. 170.

⁸ « L'un d'eux, un oisif, faible d'esprit, trompeur et fier, / Hideux et impur, murmurant des bouffonneries insultantes, / Que le peuple appelait du nom de "mimmus" » MILON DE SAINT-AMAND, *Vita Amandi episcopi* (845-870), 4.1.2 [►].

⁹ HÉRIGER DE LOBBES, *Gestes des évêques de Tongres, de Maastricht et de Liège* (972-980), 1.37 [►].

Froidmont (†1237 ?)¹, qui partagent une source commune différente de la *Vita prima* et de la *Vita* de Milon². Un peu plus tard, Jacques de Voragine (†1298) préférera quant à lui *joculator* (« jongleur »)³. Le mimilogue est donc un être doué de parole, tout comme le mime et le jongleur dont il est manifestement pensé comme l'équivalent.

Mais avant de disparaître et d'être remplacé par *joculator*⁴ comme chez Jacques de Voragine, le terme de *mimilogus* persiste longtemps dans le vocabulaire médiéval (contrairement aux *mimaritias*). Il continue donc d'être employé ici, dans un poème d'Odon de Cluny (†942)⁵, ou là, dans une chronique écrite par Eberhard de Watten (†1124 ?)⁶. On ne s'étonne donc pas de le trouver dans les *Dérivations* (1200) d'Huguccio de Pise :

[1] Le mime [*mimus*], c'est-à-dire le jongleur [*joculator*] et surtout l'imitateur des affaires humaines comme autrefois il l'était pendant la récitation des comédies, parce que ce que le lecteur [*recitator*] disait par la bouche, les mimes le représentaient [*exprimebant*] par le mouvement du corps. De cela vient la mime [*mima*], c'est-à-dire la jongleresse [*joculatrix*].

[2] Il est composé de *pan*, c'est-à-dire « tout », et on dit donc « un pantomime », c'est-à-dire par tout jongleur, et de là « une pantomime », c'est-à-dire par toute jongleresse.

[3] et avec *logos*, c'est-à-dire « la parole » [*sermo*], on appelle « mimilogue » celui qui instruit [*docet*] les mimes, soit qu'il parle [*i.e.* avec la voix], soit qu'il parle par des gestes [*mimis loquens*], et de là « mimilogie ».⁷

Trois points doivent ici retenir notre attention. Premièrement, en définissant aussi *pantomimus*, Huguccio complète les *Étymologies* d'Isidore de Séville (†636), qui ne traitent que du *mimus*, et le *Vocabulaire* (1053) de Papias Lombard, qui aborde, lui, le cas du *mimus* et du *mimilogus*⁸. Deuxièmement, il ne s'en tient pas au simple ordre alphabétique mais utilise une nomenclature nouvelle qui classe le lexique par radicaux : il regroupe ainsi des termes qui autrement auraient été éparpillés (*mimus* et *mimilogus* sous *M*, *pantomimus* sous *P*). Troisièmement, il récupère les anciennes définitions sans pour autant complètement s'y tenir, et ne s'interdit pas quelques développements nouveaux.

¹ HÉLINAND DE FROIDMONT, *Chronicon* (1211-1223), 660 [P].

² Nous déduisons cette idée d'une remarque de Giovanni Paolo Maggioni : « Qui il mimo si dilania con le proprie mani e non con i denti. » Cf. MAGGIONI 2001 [P], p. 76, n. 50.

³ JACQUES DE VORAGINE, *La Légende dorée* (1260-1298), 41 [P].

⁴ Rappelons que le *mimilogue* que l'on trouve au XVIII^e s. est un emprunt (cf. FEW 6², p. 95a, art. « mimus », III.2). Cf. UYTFANGHE 1989 [P], p. 44.

⁵ ODON DE CLUNY, *Occupatio* (avant 942), 2, v. 517 [P].

⁶ EBERHARD DE WATTEN, *Chronique de Watten* (dernière décennie du XI^e s), 1 [P].

⁷ HUGUCCIO DE PISE, *Dérivations* (1200), « Mimus » (=M.105) [P].

⁸ PAPIAS LOMBARD, *Vocabulaire* (1053), art. « Mimilogus » [P] [X].

DÉFINITIONS

L'attitude d'Huguccio est en fait ici assez classique : il reprend ce qui existait avant lui, n'hésitant pas à citer *stricto sensu* les travaux qu'il juge digne de foi, et à développer là où il estime que des précisions sont nécessaires (il ajoute ainsi *pantomimus*). Il rechigne à changer les informations qu'il trouve dans des travaux antérieurs, qu'il se borne à paraphraser lorsque les formulations de plusieurs sources divergent. Il n'hésite par contre pas à ajouter des précisions de son cru à ses sources lorsqu'il l'estime nécessaire, ce qui rend ses définitions particulièrement intéressantes. S'il recopie donc presque mot pour mot la définition du *mimus* par Isidore, qui fait autorité, il ne peut faire de même pour *pantomimus* et *mimilogus*, qui sont absents des *Étymologies*. Regardons de plus près ces deux dernières entrées.

Pour le premier terme, Huguccio explicite les gloses hautes-médiévales, qui toutes tournent autour de l'idée du pantomime comme catégorie cadre permettant de désigner tous les autres types de jongleurs¹. Il n'en reste cependant pas à ces vieilles définitions, et, chose inédite, développe cette idée en identifiant le préfixe *pan-* (« tout ») comme moteur de la dérivation sémantique. Pour le second terme, *mimilogus*, Huguccio base encore une fois son explication sur les mêmes glossaires hauts-médiévaux², comme Papias avant lui³, et donne la définition suivante : *qui mimos docet*. Cette dernière glose est cependant aussi obscure que brève : comment comprendre le verbe *docere* ? Le lexicographe donne une piste en ajoutant alors une explication dans un latin sibyllin : *vel loquitur, vel mimis loquens*, que nous avons choisi de traduire « soit qu'il parle [avec la voix], soit qu'il parle par des gestes ».

Si, dans l'imaginaire chrétien, le mime enseigne quelque chose, il s'agit certainement du vice⁴, il est donc difficile de l'imaginer enseignant. On pourrait donc suivre une piste donnée par Du Cange, qui propose *ostendere* comme synonyme à *docere*⁵, et déduire que ce verbe signifie ici « mettre en scène », conformément à différentes occurrences antiques⁶. Il semble cependant plus prudent de comprendre « enseigner », comme Firmin le Ver (†1444),

¹ « Pantomimus summus iocularis qui omni ludus nouit. » *Glossae codicis Sangallensis 912* (VII^e - VIII^e s.), lettre « P » [P] — « Pantomima omnium artium lusor » *Glossarium Amplonianum secundum* (VIII^e-IX^e s.), lettre « P » [P] — « Pantomimus istrio », *Glossae Juvenalianae* (X^e s.), lettre « P » [P] — « Pantomimus dicitur totus iocularis » AYNARD DE SAINT-ÈVRE, *Excerpta ex glossis Aynardi* (1969), lettre « P » [P].

² « Mimilogus : qui mimos docet » *Glossae codicis Sangallensis 912* (VII^e - VIII^e s.), lettre « M » [M] — « Mimolagus : qui mimos docet » *Glossae codicis Vaticani 3321* (milieu du VIII^e s.), lettre « M » [M] — « Mimilogus qui minus docet. » *Glossarium Amplonianum secundum* (VIII^e-IX^e s.), lettre « M » [M] — « Mimilogus qui minus docet. » *Glossarium Amplonianum primum* (VIII^e-IX^e s.), lettre « M » [M].

³ PAPIAS LOMBARD, *Vocabulaire* (1053), art. « Mimilogus » [M] [X].

⁴ « Et ne parlons pas des mimes, qui offrent l'enseignement de toutes les corruptions ! Ils enseignent l'adultère en le jouant et, par leurs imitations, ils instruisent à passer à l'acte. » LACTANCE, *Institutions divines* (305-313), 6.20.30 [P] ; repris dans l'*Épitomé* (320), 58.6 [P].

⁵ « Docere : ostendere » DU CANGE 1883-1887, t. 3, col. 153c, art. « Docere » [X].

⁶ « *Fabulam docere* : représenter ou répéter une pièce ». Cf. GAFFIOT 2000, art. « doceo ». « In partic.: *fabulam*, like the Gr. διδάσκειν, qs. *to teach a play to the actors, to rehearse; hence, to produce, exhibit on the stage* ». LEWIS & SHORT, art. « doceo ».

qui définit le *mimilogus* comme « le maistre jougleur qui aprent et enseigne autruy » dans son dictionnaire latin-français¹.

Mais quand Huguccio dit *mimis loquens* (littéralement « parlant à travers des mimes »), parle-t-il de l'art du mime (il parle avec des gestes) ou de ses praticiens (il fait parler d'autres acteurs) ? Dans le premier cas on reste proche de la définition du mime par Isidore (il est celui qui représente « par le mouvement du corps »). Dans le second cas, la traduction de *docere* par « mettre en scène » redevient intéressante, et confirmerait l'hypothèse d'un mimilogue chef de troupe², que l'on pourrait rapprocher de l'archimime antique³.

Quoi qu'il en soit, une chose est certaine : dans la littérature lexicographique, la « mimilogie », soit « le langage (*locutio*) des mimes » selon Jean de Gênes (†1298)⁴, comprend la parole à partir d'Huguccio. Or on a vu que, selon les différents auteurs des *Vitae* de saint Amand tout du moins, *mimilogus* et *mimus* étaient interchangeable : ce dernier pratique-t-il donc lui aussi un art oral, contrairement à ce qu'explique la définition d'Isidore ? Un examen rapide des sources permet de répondre rapidement : oui. Très tôt, les auteurs rapportent les plaisanteries des mimes, comme Notker le Bègue (†912) dans la *Vie de Charlemagne* :

À l'une de ces occasions, un des bouffons [*scurris*] demanda plaisamment [*joculariter*] : « Ô, bienheureux Louis, qui a pu vêtir tant de gens en une seule journée ! Par Jésus Christ, personne en Europe n'a vêtu plus de gens aujourd'hui, sauf Atton. » Quand l'empereur lui demanda comment il eût été possible que celui-ci en vêtît plus, le mime [*mimus*], se réjouissant d'avoir attiré sur lui l'attention de l'empereur, dit en plaisantant : « aujourd'hui, il a distribué un grand nombre de vêtements neufs ». L'empereur, avec l'expression la plus douce possible sur son visage, prit cela pour la plaisanterie et l'impertinence que c'était, entra dans l'église avec une humble dévotion, et s'y comporta avec un tel respect qu'il sembla que Notre Seigneur Jésus-Christ fut devant les yeux de son corps.⁵

Le mime est donc le stéréotype du bouffon médiéval, tel que nous l'imaginons parfois aujourd'hui : un trublion pratiquant le mot d'esprit, en dehors de tout cadre proprement performatif, selon les possibilités qui se présente à lui. Comme le rappelle Sextus Amaricius

¹ FIRMIN LE VER, *Dictionnaire* (1420-1440), art. « Mimus » [P].

² Lucia Lazzerini parle d'un *capo-mimo*. Cf. LAZZERINI 1977 [P], p. 144.

³ « On ignore si la structure traditionnelle des troupes de théâtre, qui transparait dans les pièces de Plaute et de Térence évolua par la suite. La fonction de l'archimime est fort mal connue et ses attestations sont peu nombreuses. Ce personnage semble-t-il dirigeait une troupe d'acteurs libres et salariés, ou d'origine servile, qu'il exploitait lui-même ou louait à un autre propriétaire. » HUGONOT 2004-1 [P], p. 222, n. 36.

⁴ « Unde hoc *mimilogium* : locutio mimi. » JEAN DE GÊNES, *Catholicon* (1286), art. « Mimilogus » [P] [X].

⁵ NOTKER LE BÈGUE, *Vie de Charlemagne* (884-887), 2.21 [P].

DÉFINITIONS

dans un de ses sermons (c. 1100), ces plaisanteries peuvent bien évidemment être intéressées :

Pourquoi devrais-je mentionner les mimes présents, qui s'enrichissent par une louange mensongère [*ficta laude*] ? Par leurs paroles plaisantes [*verba jocosa*], ils dérobent leurs seigneurs [...]¹

Nous avons déjà fait remarquer ailleurs que l'argent est le nerf de la guerre pour une Église qui cherche à prévenir la dilapidation de ses biens pour des œuvres douteuses, si ce n'est immorales². On sait en effet que le don de vêtements³, mais pas uniquement⁴, en récompense à ces railleries est un lieu commun du Moyen Âge (ou tout du moins de la littérature médiévale), et que nombre de princes se sont refusés à cette pratique⁵. On ne peut ainsi pas exclure que le mime décrit par Notker espérait bien obtenir quelque chose de son mot d'esprit, bien au contraire.

Les récits de ces plaisanteries pullulent. Alors qu'il raconte l'histoire du monastère de Saint-Évroult dans sa célèbre *Histoire ecclésiastique*, Orderic Vital (†1143 ?) décrit le cas de mimes qui se moquent ouvertement de reliques⁶ et, comme le *mimus* ayant interrompu saint

¹ SEXTUS AMARCIUS, *Sermons* (c. 1100), 1.5 v.382 [»].

² GABAY 2012 [>].

³ « Nous avons vu jadis certains princes récompenser dès le premier mot ces histrions, assurément ministres du diable, en leur donnant, après les avoir portés seulement pendant sept jours, des vêtements longuement conçus, ouvragés très habilement de diverses représentations de fleurs, pour lesquels ils avaient peut-être dilapidé vingt ou trente marcs d'argent. » RIGORD, *Histoire de Philippe Auguste* (1186-1209), 52 [»].

⁴ Outre Philippe Auguste, que nous avons cité *supra*, l'empereur Henri III s'était refusé à donner quoi que ce soit aux histrions et jongleurs venus pour son mariage avec Agnès d'Aquitaine à Ingelheim. Cf. FARAL 1910 [>], p. 62. Notons que Faral ne donne que deux sources, mais elles sont bien plus nombreuses. On trouve donc : *Annales d'Hildesheim* (X^e s.-XII^e s.), 1044 [»] — HERMANN CONTRACT, *Chronique* (1054), 1043 [»] — EKKEHART D'AURA, *Chronique de Wurtzbourg* (1057-1099), Henri, §5 [»] — EKKEHART D'AURA, *Chronique universelle* (1106-1125), 1044 [»] — OTTON DE FREISING, *Chronique* (1146-1223), 6.32 [»] — ANNALISTA SAXO, *Annales de Saxe* (1148-1152), 1045 [»] — JEAN DE VIKTRING, *Livre des histoires vraies* (1341-1347), 1 (*Rec C2*) [»] et 1.5 (*Rec D*) [»]. — **G** : *Heinricus*.

⁵ Pas tous... Henri V, à l'occasion de son mariage avec Mathilde en 1114, recouvre les histrions et jongleurs de cadeaux. Cf. EKKEHART D'AURA, *Chronique universelle* (1106), 1114 [»]. — Dans sa *Vision*, Marcus de Ratisbonne décrit Tondale de la manière suivante : « Quand on lui parlait de faire quelque chose pour son salut, il rejetait la Sainte Église, et ne voulait nullement entendre parler des pauvres disciples de Dieu, mais aux jongleurs et aux ménestrels il donnait largement. » MARCUS DE RATISBONNE, *La Vision de Tondale* (1149), 3 [»].

⁶ « Il arriva qu'un certain mime dit à Hugues en riant : "Seigneur duc, savez-vous bien ce qu'ont fait le chancelier Herluin et le chambellan Raoul ? Ils ont exhumé en Normandie les corps de quelques paysans, et dans leur fâcheuse erreur, croyant que c'étaient de saintes reliques, ils les ont placés dans votre chapelle, et les transportent respectueusement en France." » ORDERIC VITAL, *Histoire ecclésiastique* (1114-1142), 6.10 [»].

Amand, meurent de leur effronterie : ils sont foudroyés¹. Ce personnage de bouffon semble être non seulement une figure repoussoir de la culture de l'époque, mais l'inverse d'un autre personnage qui lui aussi se caractérise par son utilisation du verbe : le prêtre. Dans une de ses lettres, Jean de Salisbury (†1180) n'hésite ainsi pas à jouer de ce parallèle, expliquant que le mime ne pourrait dire la même chose qu'un ecclésiastique sans en rougir².

Il ne faut cependant pas cantonner les mimes à des pratiques condamnées par la morale de leur époque. Widukind de Corvey (†c. 980) nous les présente sous un autre jour dans son *Histoire de Saxe*, au détour du récit de la bataille d'Eresburg (915) :

Ils donnèrent à l'heure même le combat et firent un si horrible carnage des Français, que les mimes déclamaient [*a mimis declamaretur*] : « Où trouvera-t-on une fosse assez profonde pour donner la sépulture à tant de morts ? »³

Ce passage, repris de nombreuses fois durant les siècles qui suivent⁴, montre cette fois le mime racontant quelques exploits militaires, perpétuant la mémoire des héros qui deviendront la matière des chansons de geste selon la célèbre théorie du développement continu de Bédier⁵. Si le mime pratique un art oral, ce qu'il dit n'est donc pas uniquement condamnable, contrairement à ce que pourrait laisser croire une littérature fortement marquée par l'antithéâtralisme chrétien, mais peut au contraire être valorisé, car il remplit une fonction importante.

Il est difficile de savoir à partir du seul texte de Widukind si la déclamation dont il parle doit être comprise comme parlée ou chantée. En se tournant vers des sources plus tardives, on trouve aisément des traces du mime musicien jouant de la cithare, comme dans la chronique de Guillaume de Malmesbury (†c. 1143)⁶. Un contemporain de Guillaume,

¹ « Mais à la première veille de la nuit, lorsque le repos du sommeil accable les mortels, le Tout-Puissant tonna épouvantablement du haut du ciel ; il lança la foudre au milieu des plus affreux éclairs, et frappa le jongleur avec ses camarades et les autres misérables qui avaient mal parlé des saintes reliques. » *Ibid.*

² « Combien est vraie l'assertion de prêtres, selon laquelle ils prêchent ce que le mime ou l'histrion ne peuvent dire sans un sentiment de honte ! » JEAN DE SALISBURY, *Lettres* (1166), 174 [»].

³ WIDUKIND DE CORVEY, *Histoire de Saxe* (c. 967-973), 1.23 (Anno 915) [»]. — **G** : *Mimis declamaretur*.

⁴ Cf. SIGEBERT DE GEMBOUX, *Chronique* (1083-1112), 918 [»] — EKKEHART D'AURA, *Chronique universelle* (1106), *De origine Saxonum* [»] — VINCENT DE BEAUVAIS, *Miroir historial* (milieu du XIII^e s.), 25.62 [»].

⁵ Joseph BÉDIER, *Les Légendes épiques : recherches sur la formation des chansons de geste*, Paris : H. Champion, 1908-1912. Sur les théories de J. Bédier sur les légendes épiques et le jongleur, cf. Alain CORBELLARI, *Joseph Bédier : écrivain et philologue*, Genève : Droz, 1997, coll. « Publications romanes et françaises » (220), pp. 340 et 362.

⁶ « Analf, qui présentait l'imminence du danger, décida astucieusement de se faire espion et, mettant de côté ses insignes de roi, prit dans ses mains une cithare et se dirigea vers la tente de notre roi. Là, chantant sur le pas de la porte, faisant parfois résonner dans une douce confusion les cordes, il fut facilement reçu, prétendant être un mime qui gagnait sa vie au moyen de cet art. » GUILLAUME DE MALMESBURY, *Les Faits des rois d'Angleterre* (1125), 2.131 [»].

DÉFINITIONS

Bérenger de Poitiers, accuse dans son *Apologie contre saint Bernard* (peu après 1140) le célèbre abbé de Clairvaux d'avoir composé des chansonnettes de mimes (*cantiunculas mimicas*) dans sa jeunesse :

Ce qui serait en droit de nous surprendre c'est que la parole, au contraire, fût tarie chez toi, quand nous savons que ta verve enfantine se déployait déjà chansonnettes de mimes et en refrains de carrefours.¹

Cette idée que le mime chante des cantilènes ou des épithalames² que désapprouverait bien évidemment un homme sérieux³ traverse toute la littérature médiévale.

Mais si le mime peut déclamer ou chanter, il ne faut pas considérer cette pratique comme excluant l'utilisation du corps. Edgar d'Angleterre (†975) dans sa lettre à saint Dunstan, archevêque de Cantorbéry, reprise plus tard par Aelred de Rievaulx (†1166)⁴, explique que notre bateleur sait chanter (*cantare*), mais aussi danser (*saltare*) :

Je dis et je répète que ce sur quoi se lamente l'homme bon, l'homme mauvais en rit ! Je le dis avec affliction, si cela peut encore être dit, qu'ils plongent dans la gloutonnerie et l'ébriété, dans le stupre et la luxure, de sorte que dorénavant les maisons des clercs sont considérées comme des lupanars pour prostitués, des lieux de rencontre pour les histrions [*histrionum*]. Là, on joue aux dés [*aleae*], on danse [*saltus*] et on chante [*cantus*] ; là, les vigiles s'éternisent jusqu'au milieu de la nuit dans une clameur effroyable. Voilà, voilà comment le patrimoine du roi et, ce qui est plus grave, l'aumône des pauvres sont dilapidés ! [...] [Tout cela,] les soldats le hurlent, la plèbe le murmure, les mimes [*mimi*] le chantent [*cantant*] et le dansent [*saltant*] — et vous, vous le négligez, vous le préservez, vous feignez de ne pas les savoir !⁵

Notons déjà la référence à une pratique polémique des mimes, dénonçant les excès de leur temps, qui continuera de faire florès au cours des siècles suivants, notamment sur les échafauds de la fin du Moyen Âge⁶. Mais surtout, comme l'a fort bien remarqué Jack Ogilvy, le mime ne pratique pas n'importe quelle danse : le geste n'est pas ici sa propre finalité,

¹ BÉRENGER DE POITIERS, *Apologie contre saint Bernard* (peu après 1140), 1 [►].

² « Qu'ils ne se réjouissent pas dans les théâtres, comme les acteurs ; ni dans les épithalames ou les cantilènes, comme les mimes. » ATTON DE VERCEIL, *Sermons* (c. 940), 9 [►].

³ « [...] une cantilène voluptueuse récréée n'importe quel mime lascif, alors qu'elle résonne désagréablement dans les oreilles d'un homme sérieux. » GUITMOND D'AVERSA, *De la vérité du Corps et du Sang de Jésus-Christ dans l'Eucharistie*. (1073-1075), 1 [►].

⁴ AELRED DE RIEVAULX, *Généalogie des rois d'Angleterre* (1153-1154), *Sermo regis Edgari ad clerum* [►].

⁵ EDGAR D'ANGLETERRE, *Lettre à Dunstan* (961-969), 2 [►].

⁶ Cf. BOUHAÏK-GIRONÈS & LAVÉANT 2008 [►].

comme dans une danse codifiée du type de la carole ou de l'estampie, mais il est un moyen de signifier. Le mime emploie donc un langage gestuel qui représente (*act out*) sous une forme probablement stylisée les frasques des clercs débauchés¹. Liutprand de Crémone (†c. 972) nous donne à voir les gestes qui peuvent se cacher derrière la description d'Edgar :

Tout compte fait, il me semblait plus sage de faire mon entrée à la manière d'un histrion ou d'un mime [*histrionum mimorumve*], qui charment facilement les foules par le rire en se recouvrant de diverses couleurs. Je fis donc rire non seulement les autres, mais aussi moi-même, lorsque je fus vu, imitant [*imitari*] l'empereur avec mes pieds et le peuple ordinaire avec ma tête. En effet, quelle comédie [*comoedia*], quel mime [*mimus*] peut être meilleur ?²

Il n'est pas ici question qu'un corps en mime un autre : chaque membre semble s'autonomiser, et transforme le mime, à la manière de l'homme-orchestre, en homme-troupe, capable simultanément de représenter à lui tout seul plusieurs personnages. Notons aussi l'utilisation de couleurs, qui rappellent la description des « fards multicolores » utilisés par les histrions selon les lettres de Sidoine Apollinaire (†486)³, ou le rouge et le bleu qui recouvrent le visage des hypocrites selon les *Étymologies* d'Isidore de Séville⁴.

Mais la description de mime la plus précise nous est donnée par la célèbre épitaphe du mime Vitalis :

[...] Par les mouvements du corps et les mots, j'étais agréable [à tous] même avec mes vêtements tragiques, réjouissant de différentes manières les cœurs tristes. Je forgeais [*finegebam*] des visages, les manières d'être [*habitus*] ou de parler [*verba*], afin que tu croies que plusieurs personnes parlaient par une seule bouche. Celui en effet que notre représentation [*imago*] copiait [*geminabat*] frémissait de se voir dans mes visages [*vultus*]. Ô, combien de fois une femme se voyant imitée par mes gestes devenait toute rouge et embarrassée [*muta*] ! Ainsi, autant d'apparences [*formae*] prenant vie dans notre corps étaient emportées avec moi en ce jour terrible.⁵

¹ « Perhaps *saltare* may mean merely dance (the ballet of the fat clerk and the farmer's daughter), but it may mean act out (probably by highly stylized gestures). The middle Ages seem to have had no very good term for this idea. Isidore's *exprimere* is rather awkward. Consequently, *saltare* may have been used in a broader meaning than *dance* is today. But however we interpret *saltare*, we can hardly escape the implication of dramatic action. » OGILVY 1963 [➤], pp. 613-614.

² LIUTPRAND DE CRÉMONE, *Antapodosis (Histoire des rois et des empereurs de l'Europe)* (958-962), 3 [➤].

³ SIDOINE APOLLINAIRE, *Correspondance* (469), 2.2.6 [➤].

⁴ ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630), 10. « H » [➤].

⁵ *Epitaphum Vitalis mimi* (c. 850 ?) [➤].

DÉFINITIONS

La datation de ce texte reste problématique, et celle proposée par Georges Gougenheim (début du IX^e siècle) n'est en rien définitive¹. Rappelons en effet que cette épitaphe a été retrouvée à Rome, dans les pavements et la façade de l'église Saint Sébastien : outre des arguments paléographiques pouvant plaider pour le V^e siècle, et les arguments linguistiques pour le II^e siècle², la localisation de ce texte dans l'épicentre culturel de l'Occident doit nous forcer à juger ce document avec précaution. L'Antiquité plongeant au plus profond des racines de la Ville éternelle, et la mémoire de pratiques anciennes y ayant perduré plus longtemps que partout ailleurs en Occident, une telle description du mime, fortement empreinte de classicisme, aurait pu être produite à tout moment. À la lumière des documents que nous avons présentés précédemment, nous pouvons néanmoins affirmer que, du point de vue de l'histoire du théâtre, une attribution de ce texte à la Renaissance carolingienne est tout à fait plausible, sans être certaine.

Avec l'épitaphe de Vitalis il ne s'agit plus d'une pratique mimique stylisée, comme chez Edgar ou Liutprand, mais réaliste. Ce cas est indirectement évoqué dans les *Sentences* de Pierre Lombard (†1160), qui revient sur le problème du mime qui simule la réalité au détour d'une question sur le baptême :

On a aussi coutume de se poser des questions à propos de celui qui, en jouant comme un mime [*iocans sicut mimus*], est cependant immergé pour commémorer la Trinité.³

Pierre, en parlant de coutume, fait ici référence à la littérature juridique. Vers l'An mil, l'auteur de la collection canonique du BNF LAT. 3858c⁴, puis à sa suite Yves de Chartres⁵ et quelques autres⁶ jusqu'à Gratien dans son *Décret* (c. 1150)⁷ reprennent tous un extrait des *Sept livres sur le Baptême* de saint Augustin (†430), qui sert justement de réponse à Pierre Lombard :

Là où il n'y aurait pas de société de pareils croyants et où celui qui recevrait le baptême n'aurait pas cette foi, là où tout serait jeu [*ludicre*], mime [*mimice*] et plaisanterie [*joculariter*], faudrait-il approuver un baptême donné dans ces conditions ?⁸

¹ GOUGENHEIM 1950 [>].

² MALINEAU 2002, t. 2 [>], p. 285.

³ PIERRE LOMBARD, *Sentences* (1153-1159), 4.6.5 [>>]. — **G** : *Solet etiam*.

⁴ Collection canonique du BNF LAT. 3858C (peu après 1050), 1.405 [>>].

⁵ YVES DE CHARTRES, *Décret* (après 1093), 1.162 [>>] — YVES DE CHARTRES, *Collectio Tripartita* (1093-fin XI^e siècle), B1.6 [>>].

⁶ Collection canonique du BNF Arsenal. 713 (1108), 104a [>>] — *Collectio Britannica* (après 1089), 5.6 [>>].

⁷ D. 4 *De cons.* c. 31 [>>].

⁸ AUGUSTIN D'HIPPONE, *Sept livres sur le baptême* (400-401), 7.53 (§102) [>>].

Les *Sentences* de Pierre étant un des manuels universitaires les plus diffusés, on ne s'étonnera pas de voir ressurgir cette question jusque dans des sermons espagnols prononcés au XII^e s. dans la province de León¹.

Si ce n'est le cas de saint Genêt, vraiment converti par un faux baptême, il est difficile ici de dire si le problème s'est concrètement posé une fois, faute de documents. Dans des sociétés encore largement païennes où les adultes sont baptisés après un long catéchuménat lors de la veillée pascale, la question du baptême par jeu reste plausible. Mais avec la christianisation de l'Europe et le développement progressif du baptême *quam primum*, la question devient avant tout théorique. Elle reste néanmoins posée pendant longtemps, les *Sentences* de Pierre demeurant un travail de référence abondamment commenté par les universitaires du Moyen Âge, comme Thomas d'Aquin (†1274) :

Ici, il se demande s'il faut en rebaptiser certains en raison d'une carence de ce qui est nécessaire au baptême. Premièrement, en raison d'une carence de la forme. Deuxièmement, en raison de l'incertitude de l'ablution baptismale, à cet endroit : « De plus, il faut savoir que dans le cas de ceux pour lesquels il n'existe aucune indication de la part des proches, des domestiques ou des voisins, montrant par qui ils ont été baptisés, il faut faire en sorte qu'ils renaissent pour ne pas périr. » Troisièmement, en raison d'une carence de l'intention, en cet endroit : « On a aussi coutume de se poser des questions à propos de celui qui, en jouant, comme un mime, est cependant immergé pour commémorer la Trinité. »²

Thomas n'oppose pas au baptême mimique des reproches quant à la forme, mais concernant le fond (*l'intentio*) : c'est donc qu'en apparence, la cérémonie doit être sensiblement identique à celle donnée par un prêtre.

À l'aune de ces dernières définitions, il n'est pas étonnant de retrouver une équivalence entre le mime et les « jeux de personnages » médiévaux, telle que la propose Raoul de Presles (†1382) :

Des laidures qui se faisoient en l'onneur de celle dieuesse parle assés ordenement et honteusement Juvenal en son secont livre•, et de ces laidures mesmes• parle Valerius Maximus en son secont livre,• qui dit que si comme Caton regardoit ces giex faire à celle Flore que faisoit faire •j• appelé Mecius, qui estoit edile•, le pueple ot vergongne de requerir que les jougleurs et jouglerresces, qui estoient appelez *mimi*, saillissent avant en place•, qui estoient ceulz qui contrefaisoyent les

¹ MARTIN DE LEÓN, *Sermons* (1185-1203), 4 [P].

² THOMAS D'AQUIN, *Commentaires sur les Sentences* (1252-1356), 4.6.1.pr. [P].

DÉFINITIONS

tragedies et comedies et les chançons qui se chantoient es theatres, que nous appellons aujourd'ui giex de personnages¹.

Presque au même moment, un autre lettré, Simon de Hesdin (†1383), s'attaque à la traduction de Valère Maxime (I^{er} siècle) : arrivé au passage auquel Raoul fait allusion², Simon opte lui aussi pour une traduction de *mima* par jongleresse³.

Confronté une nouvelle fois à un *mimus*⁴, Raoul de Presles utilise encore le terme de jongleur⁵, tout en proposant une nouvelle définition plus concise : ceux qui « dient aucunes foys choses toutes contraires à ce de quoy il parlent »⁶. Le *jongleur* comme traduction de *mimus* s'impose donc lentement, point qui se trouve confirmé par la littérature lexicographique. Firmin le Ver (†1444) glose *mimus* par « à savoir *joculator*, jongleur », précisant qu'il est celui qui est capable de changer les choses humaines (*mutator rerum humanarum*)⁷. Encore plus tard Robert Estienne reprend une expression déjà utilisée par Raoul, celle de « contrefaire » : « *Mimus* : Qui contrefait toutes gestes et contenance. »⁸

HISTRIO

L'histrion est le dernier mot venant de l'Antiquité et désignant l'acteur que nous aimerions aborder dans ce chapitre. Partons de la définition proposée par Isidore de Séville (†636) :

Les histrions sont ceux qui imitaient [*exprimebant*] les gestes des femmes impudiques revêtus d'habits féminins. Ils racontaient [*demonstrabant*] aussi,

¹ RAOUL DE PRESLES, *Cité de Dieu* (1371-1375), 2.4 [*Exposicion sur ce chapitre*] [»].

² « Le même Caton assistant aux Jeux Floraux organisés par Messius pendant son édilité, le peuple n'osa pas demander aux mimes [*mimæ*] de se mettre nues sur la scène. » VALÈRE MAXIME, *Faits et dits mémorables* (14-37), 2.10.8 [»].

³ « Quant Messius edile [...] faisoit les jeux de la dieuesse Flore et Caton y fu venu pour les resgarder, le peuple ot grant vergoingne et n'osa requerre que les jongleresses se despoulassent. » SIMON DE HESDIN, *Dits et faits mémorables de Valère Maxime* (1375-1383), 2.10.7 [»].

⁴ « Ainsi, conclut-il, nous serons à même de savoir quel dieu nous devons invoquer et appeler à notre secours et à cause de quoi nous devons le faire, pour ne pas nous méprendre, selon l'habitude des mimes [*mimi*], en demandant de l'eau à Liber et du vin aux Nymphes. » AUGUSTIN, *Cité de Dieu* (413-427), 4.22 [»].

⁵ « Et par ce, si comme il dit, pourrons savoir quel dieu et pour quele cause nous le pourrons appeler et prier, afin que nous ne faisons ainsi que seulent faire les jongleurs, et que nous ne demandons à Liber, qui est dieu de vin, yauve, et vin des nymphes, deesses des yaues. » RAOUL DE PRESLES, *Cité de Dieu* (1371-1375), 4.22 [»].

⁶ RAOUL DE PRESLES, *Cité de Dieu* (1371-1375), 4.22 [*Exposicion sur ce chapitre*] [»].

⁷ FIRMIN LE VER, *Dictionnaire* (1420-1440), art. « Mimus » [»].

⁸ Robert ESTIENNE, *Dictionarium latinogallicum* (1552) art. « Mimus ». Cf. ESTIENNE 1552 [»].

cependant, des histoires et les choses passées [*res gestas*] en dansant. Ils sont aussi appelés histrions, soit parce que ce type [d'acteur] provient d'Istrie, soit parce qu'ils présentaient des fables entremêlées de faits historiques, et sont de ce fait des *historions*.¹

Comme on l'a déjà dit, l'utilisation de l'imparfait a fait couler beaucoup d'encre, certains ayant tenté de démontrer par le passage ponctuel au présent qu'Isidore parle bien d'une pratique encore vivante à son époque, ce que d'autres ont contesté². Une chose est néanmoins certaine : cette description est bien, comme nous allons le voir, ancrée dans la réalité antique.

Passons sur l'étymologie étrusque³, déjà mentionnée par Tite-Live (†17)⁴ et Valère Maxime (I^{er} siècle)⁵, pour nous arrêter sur un point essentiel : à aucun moment, il n'est fait mention de la voix de l'histrion. Rien d'étonnant à cela : de nombreux documents tardifs en font de même⁶. Comme le rappelle Augustin (†430), l'art histrionique est avant tout un art du geste :

[...] Certains mouvements des mains signifient bien des choses ; les acteurs, par des mouvements de tous leurs membres, donnent certains signes aux spectateurs initiés, et c'est en quelque sorte à leurs regards qu'ils parlent ; les étendards et les enseignes militaires qui font pénétrer par les yeux la volonté des chefs. Et tous ces signes-là sont comme des mots visibles. [...] ⁷

Cette importance du geste, on la retrouve chez un autre type d'acteur : le pantomime, qui, selon Sidoine Apollinaire (†486), se caractérise par « une bouche close et des gestes parlants »⁸ — soit notre définition actuelle du mime. Or selon Bruno Zucchelli, l'histrion tend justement avec le temps à perdre sa dimension générique pour se spécialiser, et devenir

¹ ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630), 18.48 [»].

² « Reich, followed by Nicoll and Hunningher, tries to deduce the continuance of actors in Spain from the tenses of Isidore's verbs. I agree with Butler that the argument is feeble. » OGILVY 1963 [>], p. 605.

³ Cf. ZUCHELLI 1964 [>], pp. 29 *et sqq.*

⁴ TITE-LIVE, *L'Histoire de Rome depuis sa fondation* (-27/-25), 7.2.6 [»].

⁵ VALÈRE MAXIME, *Faits et dits mémorables* (14-37), 2.4.4 [»].

⁶ E.g. Jérôme de Stridon : « Et de même que sur une scène de théâtre un seul et même histrion tantôt, robuste, incarne glorieusement Hercule, tantôt, lascif, s'amollit en Vénus, tantôt, agité, se trémousse en Cybèle, ainsi, nous (alors que si nous n'étions pas du monde, nous serions haïs du monde), nous avons autant de masques et de figurations que de péchés. » JÉRÔME DE STRIDON, *Correspondance* (385-399), 43.2 [»].

⁷ AUGUSTIN D'HIPPONE, *De la doctrine chrétienne* (397-426), 2.3 [»].

⁸ « En ta présence, Caramallus ou Phabaton, à la bouche close et aux gestes parlants, seront obscurs au moins une fois, au cours de la représentation, dans leurs signes de tête, leur jeu de jambes, de genoux, de mains, dans leurs contorsions, [...] ». SIDOINE APOLLINAIRE, *Poèmes* (c. 469), 23, vv. 268 *et sqq.* [»].

un équivalent du pantomime vers la fin de l'Antiquité¹ — ce que confirment d'ailleurs de nombreuses gloses².

Mais les deux termes d'*histrion* et de *pantomimus* partagent plus que le fait d'être muets. Les deux peuvent aussi désigner un praticien de la danse. Ainsi, le *pantomimus* est généralement désigné comme danseur (*saltator/ὄρχηστής*)³, ce que l'*histrion* est historiquement⁴, comme l'explique Ambroise de Milan (†397), dissertant sur la danse de David devant Miḥal⁵ :

[...] David a chanté pour que nous suspendions nos harpes aux saules [Ps 136 (137):2]. Il a chanté, et il a dansé [*saltavit*] devant l'arche du Seigneur, non pour folâtrer mais par religion. Donc ce qui est indiqué, ce ne sont pas les bonds d'un corps infléchi en contorsions histrioniques [*histrionicis*], mais l'agilité d'un esprit éveillé, d'un corps consacré. [...]⁶

Ce passage du *Commentaire sur saint Luc* prend cependant en partie le contre-pied de la description de la danse histrionique par Augustin⁷ : alors que ce dernier, comme plus tard Isidore, insiste sur la capacité signifiante du geste, Ambroise semble la lui retirer et ne voir ici que des gesticulations désordonnées. Or ce passage va connaître un certain succès tout au long du Moyen Âge⁸ en étant repris dans un autre commentaire de l'Évangile de Luc, écrit par Bède le Vénérable (†735)⁹, puis dans les commentaires de l'Évangile de Matthieu de

¹ « Quel che risulta chiaro da questi fatti e ne è l'incontestabile presupposto è che in quest'epoca il nostro termine non designa più l'attore d'ogni genere di spettacolo teatrale, come nell'età classica, ma è venuto ad indicare specificamente il pantomimo. » ZUCCHELLI 1964 [➤], p. 32.

² « *Histrion παντομιμος* », *Glossa latino-graeca* (Ms. BNF LAT. 7651) (IX^e siècle), lettre « H » [➤] — « *Pantomimus istrion* », *Glossae Juvenalianae* (X^e s.), lettre « P » [➤].

³ MALINEAU 2002, t. 2 [➤], p. 301.

⁴ ZUCCHELLI 1964 [➤], pp. 12 et 33.

⁵ Cf. *1Ch* 15:29 : *cumque pervenisset arca foederis Domini usque ad civitatem David Michol filia Saul prospiciens per fenestram vidit regem David saltantem atque ludentem et despexit eum in corde suo*. (« Et l'arche de l'alliance du Seigneur étant arrivée jusqu'à la ville de David, Miḥal, fille de Saül, regardant par la fenêtre, vit le roi David qui sautait et qui dansait, et elle le dédaigna en son cœur. »)

⁶ AMBROISE DE MILAN, *Sur saint Luc* (377-389), 6.5 [➤]. Nous mettons « histrioniques » pour traduire le latin *histrionicis*, plutôt que « de saltimbanque » dans l'original.

⁷ En plus de l'extrait de *La Doctrine chrétienne* cité *supra*, donnons un autre exemple attestant de la cohérence de cette vision : « Dans la danse d'un histrion [*histrione saltante*], dont tous les mouvements ont un sens pour les spectateurs attentifs, en plus du plaisir que provoque, par l'harmonie dont nous parlons, le mouvement rythmique des membres, on découvre encore de la raison par le fait que cette danse, indépendamment du plaisir sensible, a un sens et un symbolisme clairs. » AUGUSTIN D'HIPPONE, *De l'ordre* (386), 2.11 [➤].

⁸ **G** : *Histrionicis motis sinuati*.

⁹ « Avec le mot « danse » [*saltatio*] on ne désigne pas les rotations d'un corps infléchi en contorsions histrioniques, mais la dévotion d'un cœur énergique et l'agilité religieuse des membres [du corps]. » BÈDE LE VÉNÉRABLE, *Sur saint Luc* (709-716), 2.7 [➤].

Raban Maur (†856)¹ et de Sedulius Scottus (†858)², et peut-être encore laisser des traces que nous observerons par la suite.

Autre caractéristique du geste histrionnesque, toujours selon Ambroise : son pas cadencé.

Il en est aussi qui, en marchant lentement, imitent les gestes des histrions et pour ainsi dire certains porteurs de procession et les mouvements des statues qui branlent, en sorte que chaque fois qu'ils franchissent un pas, ils paraissent observer certaines cadences.³

Cette démarche est interdite aux clercs, comme le rappelleront successivement Jean, « Homme de Dieu » et abbé de San-Benigno de Fruttuaria dans le Piémont (†c. 1050)⁴, puis Guichard de Pontigny (†1181)⁵ et Vincent de Beauvais (†1264)⁶ qui tous reprennent le texte d'Ambroise.

Au milieu de toutes ces références au corps de l'histrion, que penser de la remarque sur leurs « paroles » (*verba*) excitant le rire, décrites par Paulin d'Aquilée (†802) dans son *Livre d'exhortations* (le premier miroir des princes du Moyen Âge)⁷ ? Nous avons déjà vu dans la définition de la *scena* par Isidore de Séville (†636) qu'il y aurait une claire séparation entre d'une part les comédiens et les tragédiens, qui chantent, et d'autre part les mimes et les histrions, qui, eux, dansent⁸.

Commençons par rappeler qu'Isidore n'a pas complètement l'esprit de système : dans les définitions relatives à chacun des types de comédiens que nous venons de citer, si les tragédiens « représentaient par le chant » (*carmine concinebant*)⁹ et les mimes « représentaient par les gestes » (*agerent*)¹⁰, les comédiens, eux, « chantaient par les paroles et les gestes » (*dictis atque gestu cantabant*)¹¹, ce qui est contradictoire avec la définition de la *scena*. Deuxièmement,

¹ RABAN MAUR, *Sur saint Matthieu* (821-822), 4.107 [»].

² SEDULIUS SCOTTUS, *Sur saint Matthieu* (840-874), 2 sur Mt 11:16 [»].

³ AMBROISE DE MILAN, *Traité des devoirs* (c. 388), 1.18.73. [»]. — **G** : *Histrionicos gestus*.

⁴ JEAN DE FRUTTUARIA, *Traité du règlement de la vie et de la discipline des mœurs* (avant 1050), 2 §6 [»].

⁵ GUICHARD DE PONTINGY, *Statut du chapitre primatial saint Jean de Lyon* (1166-1181), *Aliae auctoritates* [»].

⁶ VINCENT DE BEAUVAIS, *Miroir historial* (milieu du XIII^e s.), 18.34 [»].

⁷ Paulin parle de « celui chez qui les paroles [*verba*] des misérables histrions n'excitent pas le rire » PAULIN D'AQUILÉE, *Livre d'exhortations* (795), 16, §36 [»].

⁸ « La *scena* était un lieu plus bas que le théâtre, elle est construite à la façon d'une maison garnie d'une estrade [*pulpitum*] ; cette estrade s'appelait l'orchestre [*orchestra*]. Là chantaient [*cantabant*] les acteurs comiques [*comici*] ou tragiques [*tragic*] et là dansaient [*saltabant*] les histrions [*histriones*] et les mimes [*mimi*]. [...] » ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630), 18.43 [»].

⁹ ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630), 18.45 [»].

¹⁰ ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630), 18.49 [»].

¹¹ ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630), 18.46 [»].

nous avons déjà vu que les définitions d'Isidore, comme celle du mime¹, ne reflètent pas toujours la réalité : il existe souvent de nombreux contre-exemples à ce qui est trop souvent compris comme des vérités par les lecteurs (modernes) des *Étymologies*.

En effet, dès l'Antiquité, l'*histrion* se caractérise par l'utilisation du geste et de la parole. Cicéron insiste bien sur l'attention portée par les histrions au timbre de leur voix comme à leur attitude², et Augustin d'Hippone nous les présente dansant, mais aussi chantant pour quelque Dieu païen lors des « jeux scéniques » (*ludi scaenici*)³. Il y a une inertie de la langue qui fait que, malgré l'évolution sémantique d'*histrion*, qui tend à le confiner à une pratique muette, le sens ancien désignant l'acteur « en général » persiste malgré tout. Cette résilience est d'ailleurs soutenue au Moyen Âge par la circulation massive et la réactivation récurrente de textes comme ceux d'Augustin, qui utilisent régulièrement ce sens premier d'un *histrion* devenu archaïque⁴.

On trouve des traces de ce phénomène dans les glossaires médiévaux. Si ces derniers rapprochent l'*histrion* du *pantomimus*⁵ ou du *saltator*⁶ (qui sont tous les deux muets), ils le rapprochent aussi du *mimus*⁷, parfois sous la forme d'une simple équation « *Histrion* : *mimus* »⁸. Or on a vu que le mime pratique de manière indifférenciée la danse et le chant : on peut donc en déduire que l'histrion a aussi une pratique orale. Il est en revanche difficile de savoir si ce sens d'acteur « en général », qui parle et gesticule, s'est perdu avant de réapparaître au Moyen Âge, ou s'est maintenu à travers les siècles sans disparaître.

¹ Cf. p. 119.

² « Mais quelles difficultés déjà cela seul présente, l'art frivole du comédien [*histrionum*], à la scène, nous le montre. Tous les acteurs passent leur vie à surveiller leur articulation, leur timbre, leurs attitudes ; et cependant, nous le savons, bien rares ont toujours été ceux que nous jugeons supportables ! » CICÉRON, *De l'orateur* (-55), 1.5 §18 [►].

³ « Et c'est dans ces jeux que les plus vils histrions chantaient, mimaient, apaisaient [*cantabant agebant placebant*] Jupiter, corrupteur de la chasteté. » AUGUSTIN D'HIPPONE, *Cité de Dieu* (413-427), 4.26 [►]. — « Mais qu'on nous montre, qu'on nous désigne des lieux consacrés de longue date à ces réunions intimes, des lieux où des histrions ne jouent pas de pièces avec des paroles et des gestes obscènes, [...] » AUGUSTIN D'HIPPONE, *Cité de Dieu* (413-427), 2.6 [►].

⁴ Les textes d'Augustin cités juste *supra* sont repris, entre autres, quelques siècles plus tard. Cf. *Contre les philosophes* (VI^e s.), 1 ll. 921 *et sq.* [►] et 2 ll.430 *et sq.* [►].

⁵ « *Histrion παντομιμος* », *Glossa latino-graeca* (Ms. BNF LAT. 7651) (IX^e siècle), lettre « H » [►] — « *Pantomimus istrion* », *Glossae Juvenalianae* (X^e s.), lettre « P » [►].

⁶ « *Histriones saltatores uel praesiti meretricum*. » *Glossarium Amplonianum primum* (VIII^e-IX^e s.), lettre « H » [►] — « *Histriones saltatores*. » *Glossae codicis Vaticani 3321* (milieu du VIII^e s.), lettre « H » [►] — « *Saltatores histriones scenici* [...] *Sambucus histrion saltator*. » *Glossae abavus* (Mss. BNF LAT. 7690, *etc.*) (IX^e s.), lettre « S » [►].

⁷ « *Histrion mimo scenicus*. » Cf. *Glossae codicis Sangallensis 912* (VII^e - VIII^e s.), lettre « H » [►] — « *Histrion simulator mimus*. » Cf. *Glossae nominum* (VIII^e siècle), lettre « H » [►] — « *Atellanus uel mimus histrion*. » Cf. *Glossarium Amplonianum primum* (VIII^e-IX^e s.), lettre « A » [►].

⁸ *Glossarium Amplonianum secundum* (VIII^e-IX^e s.), lettre « H » [►] — « *Strionicis. mimicis*. » *Placidus codicis Parisini* (BNF NOUV. ACQ. LAT. 1298) (XI^e s.), lettre « S » [►].

Toujours est-il que la mémoire d'un histrion qui parle s'est conservée jusqu'au haut Moyen Âge, tout du moins si l'on en croit Sedulius Scotus (†858) :

En effet, dans les temps anciens, il était interdit aux comédiens et aux histrions [*comoedi et histriones*] qui voulaient insulter quiconque au théâtre de le faire visage nu, mais ils agissaient avec honte et malhonnêteté sous les masques de personnes respectables [*sub personis spectabilium*].¹

Cette idée de la parole débridée de l'histrion est un leitmotiv médiéval que l'on retrouve souvent, au détour d'une phrase. Liutprand de Crémone († c. 972) rapporte ainsi dans sa *Chronique du règne d'Otton* une lettre envoyée au pape Jean XII (†964) par l'empereur lors de son arrivée à Rome pour le concile de 963² :

Arrivant à Rome pour le service de Dieu, pendant que nous interrogeons vos fils, à savoir les évêques romains, les cardinaux, les prêtres et les diacres, en plus du peuple, à propos de votre absence et de la raison de votre refus de nous voir, nous qui sommes les défenseurs de votre Église et de votre personne, ils dévoilèrent de telles obscénités que si elles avaient été prononcées par un histrion [*histrionibus*], elles nous mettraient encore dans l'embarras.³

Si selon Jean de Salisbury (†1180) les mimes ne peuvent dire le bien⁴, les histrions ne se gênent donc pas pour dire le mal.

Outre l'insulte, l'art indigne de l'histrion peut prendre plusieurs autres formes. On trouve bien sûr le mensonge, comme nous le rappelle le cinquième prieur de la Grande Chartreuse, Guigues I^{er} (†1136), dans sa vie d'Hugues de Grenoble (†1132)⁵. Un contemporain de Guigues, Orderic Vital (†1143 ?), s'attarde lui sur les plaisanteries des histrions⁶, dont le but est bien évidemment de provoquer le rire comme le rappelle Pierre Damien (†1072) :

¹ SEDULIUS SCOTTUS, *Commentaire sur l'Ars major de Donat* (milieu du IX^e s.), Pars.2 *De personis pronominum* [»].

² Les éditeurs du concile ont d'ailleurs souvent ajouté cette lettre. Cf. Concile de Rome (963), *Litterae synodi ad Iohannem XII papam* [»].

³ LIUTPRAND DE CRÉMONE, *Chronique du règne de l'empereur Otton le Grand* (960-964), 12 [»].

⁴ « Combien est vraie l'assertion de prêtres, selon laquelle ils prêchent ce que le mime ou l'histrion ne peuvent dire sans un sentiment de honte ! » JEAN DE SALISBURY, *Lettres* (1166), 174 [»].

⁵ « L'évêque éloignait de sa table, et même de ses cours, les histrions, vases de perdition et instruments de mensonge [*falsitatis*] ; il éloignait aussi les guerriers, agents de vol, de meurtre et de toute espèce de cruauté ; il éloignait aussi les chevaliers [...] » GUIGUES I^{er} LE CHARTREUX, *Vie de saint Hugues, évêque de Grenoble* (1128-1136), 5.19 [»].

⁶ « C'était un prince entreprenant et brave, enjoué jusqu'à l'excès, et même surpassant par ses plaisanteries les histrions les plus facétieux. » ORDERIC VITAL, *Histoire ecclésiastique* (1114-1142), 10.20 [»].

DÉFINITIONS

Mais comme le Seigneur dit : *Bienheureux ceux qui pleurent, parce qu'ils seront consolés* [Mt 5:5]. Quel jugement menace ceux qui n'insistent pas sur les pleurs, mais de plus s'abandonnent au fou rire et au rire vain, à la manière des histrions ?¹

Quoique vain, ce rire n'en est pas moins offensif. Dès le milieu du IX^e siècle, on voit le pape Nicolas I^{er} (†867) s'élever contre les histrions se faisant applaudir aux dépens d'un prêtre dans une lettre à l'empereur Michel III² — nouvelle preuve, au passage, que les histrions pratiquaient très tôt la satire³.

À rebours de cette vision négative, on découvre aussi l'histrion qui rapporte (*decantat*) les faits héroïques des grands personnages, comme l'explique Pierre Damien dans une autre lettre⁴. Un bon siècle plus tard, Pierre de Blois († c. 1203) se fait plus précis dans un célèbre passage sur les récitations des aventures des chevaliers de la Table ronde :

Souvent, dans les tragédies et les autres compositions des poètes [*tragoediis et aliis carminibus poetarum*], ainsi que dans les chansons des jongleurs [*joculatorum cantilenis*], on trouve décrit un homme prudent, gracieux, fort, et aimable et obligeant en tout. Ensuite sont racontés les souffrances et les préjudices qui lui sont cruellement infligés, comme dans les fables des histrions [*histriones*] sur Arthur, Gauvain et Tristan, dont ceux qui les écoutent ont le cœur bouleversé et fondent en larmes.⁵

Cette description positive de l'histrion reste cependant rare.

Pierre Abélard (†1142), revenant sur ces récitations d'histoires les soirs de fête, présente des histrions par les bouches et les gestes desquels les âmes (ainsi que les caisses de l'Église...) se retrouvent pillées⁶. Cette plainte est une antienne de la patristique, qui, dès Jonas

¹ PIERRE DAMIEN, *Correspondance* (1060-1065), 138.4 [►].

² « [...] on fit un spectacle [*fit plausus*] du prêtre du Seigneur avec des bouffons [*scurris*] et des histrions [*histrionibus*]. » NICOLAS I^{er}, *Correspondance* (865-866), 88 [►].

³ C'est la théorie de Jack Ogilvy, à laquelle nous souscrivons. OGILVY 1963 [>], p. 612.

⁴ « Mais pauvre de moi ! il y a entre moi et Don Leone la même différence qu'entre le fort David et un histrion extravagant ; à savoir que l'un a accompli de grandes choses par sa force, et l'autre se contente de célébrer par la voix les faits héroïques du premier. » PIERRE DAMIEN, *Sur la sainte simplicité* [=lettre 117] (après 1064), 7 [PL] ou §19 [éd. Blum] [►].

⁵ PIERRE DE BLOIS, *Sur la confession sacramentelle* (fin du XII^e s.), Coll. 1088 et sqq. [►].

⁶ « Que sont en effet de tels histrions, sauf les hérauts, et comme je l'ai tellement dit, les apôtres du démon, par la bouche ou le geste desquels les âmes misérables ne cessent d'être pillées ? » PIERRE ABÉLARD, *Théologie chrétienne* (1112-1125), 2.129 [►].

d'Orléans (†c. 841)¹ et le VI^e concile de Paris (829)², s'élève contre les repas égayés de danses et de plaisanteries obscènes faites par les histrions. Le II^e concile de Chalon (813) va aussi dans ce sens en rappelant d'une part que « les prêtres doivent s'abstenir de tous les divertissements des oreilles et des yeux », et d'autre part que les histrions font évidemment partie de ces divertissements³.

À l'instar du mime⁴, l'histrion médiéval ne pratique donc pas un art uniquement oral, mais aussi corporel. Mais pratique-t-il les deux en même temps ? Dans son prologue à la *Cena Cypriani*, récit d'un banquet pendant lequel le roi Joël invite les personnages les plus importants de l'Ancien Testament, Jean Diacre (†880) parle de chanter (*cantare*) et de danser (*saltare*)⁵ son texte :

Vous qui désirez me voir, moi, Jean, danser
 Vous devez maintenant m'écouter chanter, et me regarder me moquer
 Je vais jouer une satire, tirée des Saintes Écritures,
 De sorte que le ventre de Codrus éclate [de rire]. Vous, mes amis, applaudissez⁶

Si l'histrion n'est pas ici nommé, on peut imaginer que c'est sa pratique qui est décrite dans ce passage. V. de Barthelomaies y a vu la description d'une « gran pantomima »⁷ (*i.e.* avec voix *et* geste) — jugement Ch. Modesto a remis en question, argumentant que la danse et le chant peuvent être ici compris comme deux activités séparées⁸.

Il nous reste bien des descriptions plus précises (mais aussi plus tardives) de chants accompagnés de gestes par les histrions, comme celle d'Aelred de Rievaulx (†c. 1166) qui

¹ « Mais aujourd'hui, c'est à peine si certains prennent leur repas sans médisance, sans querelle, sans offenser autrui, sans danse d'histrions et sans plaisanteries obscènes, conversations indécentes, sans bouffonneries et autres vanités sans nombre, qui, en lui ôtant la vigueur de sa nature, amollissent l'esprit chrétien. » Cf. JONAS D'ORLÉANS, *Instructions des laïcs* (820-829), 1.20 [►] — JONAS D'ORLÉANS, *Le Métier de roi* (831), 11 [►]. — **G** : *Histrionum obscoenas*.

² VI^e Concile de Paris (829), 1.38 [►] et 2.7[=61] [►].

³ II^e concile de Chalon (813), 9 [►].

⁴ Rappelons ici le texte, déjà cité p. 129, du roi Edgar d'Angleterre : « les soldats dénoncent ces choses, le peuple les murmure, et les mimes les dansent et les chantent [...] » EDGAR D'ANGLETERRE, *Lettre à Dunstan* (961-969), *Leges ecclesiasticae*. §2 [►].

⁵ Rappelons que « danse » est d'origine germanique. Le latin parle de « saltation » (*saltatio*), terme utilisé notamment dans la bible (cf. l'épisode de la Danse de David (2S 6:12-23) ou Lc 7:32).

⁶ JEAN DIACRE, *La Cène de Cyprien* (876-877), prolog. vv. 1-4 [►].

⁷ DE BARTHELOMAIES 1924 [►], 174.

⁸ « Trotzdem scheint es legitim, hier zunächst Bedenken anzumelden: wenn Johannes diejenigen, die ihn tanzen sehen wollen, auffordert, ihm beim Singen zuzuhören, so muß das noch nicht unbedingt bedeuten, daß er wirklich auch tanzt. Sein Gesang könnte auch als "Ersatzprogramm" anstelle des geforderten Tanzes verstanden werden. Direkt versprochen wird nur ein gesungener Vortrag; zunächst ist nur die Rezeptionsart "audire" angesprochen. » MODESTO 1992 [►], 214.

DÉFINITIONS

s'attarde sur ce point au détour d'une réflexion sur le dévoiement du chant des clercs dans son *Miroir de la charité* :

On voit parfois quelqu'un expirer l'air la bouche ouverte, comme s'il avait le souffle coupé : il ne chante plus mais c'est comme s'il voulait faire peur au silence par une ridicule syncope de la voix ; ou bien on imite l'agonie des mourants ou les soupirs des grands malades. Pendant tout ce temps, tout le corps s'agite en gestes d'histrions [*histrionicis gestibus*], les lèvres se tordent, on roule les yeux, on joue des épaules, tandis qu'à chacune des notes répond une flexion des doigts.¹

Cette gestuelle histrionnesque ne touche pas que les chanteurs, mais aussi les prédicateurs si l'on en croit Thomas de Chobham (†c. 1235) :

Il est absolument nécessaire [que le prêcheur] reste modéré dans son visage et ses mouvements, et bien sûr qu'il n'ait pas le regard enflammé et des mains vagabondes à la manière des combattants et des gesticulateurs. [...] Il est donc évident que ceux qui font de tels gestes alors qu'ils prêchent ont la réputation d'être des fous, et passent plus pour des histrions que pour des prédicateurs.²

Si Ch. Modesto peut avoir raison dans le cas précis de Jean Diacre, le geste et la voix ne sont pas toujours dissociés dans la pratique de l'histrion.

Concernant la danse (*saltatio*) proprement dite, de nombreux documents l'associent à l'histrion. Nous avons déjà vu le texte d'Atton de Verceil (†940)³, dont on peut sérieusement mettre en doute l'historicité. Reste que l'association entre l'histrion et la danse revient régulièrement, comme dans la correspondance de Pierre Damien (†1072)⁴ ou les sermons d'Alexandre d'Ashby (†1208 ?)⁵, qui tous les deux parlent de la « saltation » de l'histrion. Alors que Stépelin de Saint-Trond met par écrit les miracles de Trudon de Hapsengouw (†693) au milieu du XI^e s., il raconte l'histoire d'un homme qui, pour s'être parjuré, subit le châtement suivant :

¹ AELRED DE RIEVAULX, *Miroir de charité* (c. 1140), 2.23 [»].

² THOMAS DE CHOBHAM, *Somme sur l'art de la prédication* (1210-1221), 7.2.4 [»].

³ « [...] Qu'ils ne se réjouissent pas dans les théâtres, comme les acteurs [*scenici*], ni dans les épithalames [*epithalamiis*] ou les chansons [*cantilenaë*], comme les mimes ; ni lors des danses [*saltationibus*] ou du cirque [*circo*], comme les histrions [*histriones*] et les idolâtres [*idolorum cultores*]. [...] » ATTON DE VERCEIL, *Sermons* (c. 940), 9 [»].

⁴ « Et celui qui avait refusé de prendre du plaisir là où parfois les instruments des psaumes sont grattés, comment aurait-il pu trouver le calme là où les jeux [*ludicra*] et les danses [*saltationes*] des histrions résonnent ? » PIERRE DAMIEN, *Sur la perfection des moines* [=lettre 153] (après 1067), 23 [PL] ou §84 [éd. Blum] [»].

⁵ ALEXANDRE D'ASHBY, *Sermons* (avant 1208), 21 [»].

Après qu'il prononça son parjure, il n'arrivait plus à se tenir tranquille comme il en avait l'habitude avant : il se frappait la poitrine sans cesse avec les mains, et, dansant à la façon d'un histrion [*instar histrionum saltans*], sa bouche crachait continuellement des éructations déshonnêtes.¹

Ce dernier texte sous-entend que la danse de l'histrion n'apparaît pas comme chorégraphiée, ni même organisée, mais plutôt comme une gesticulation peu recommandable — elle se rapproche en cela de celle de David qui n'inspira que mépris à son épouse Miḥal².

Cette gestuelle débridée, presque animale, nous amène à une autre activité histrionnesque, celle de dresseur. Très tôt, si l'on en croit la *Vita* (IX^e s.) de saint Didier de Cahors (†654), le mime de l'histrion et le jeu du singe font partie de la vie de palais.³ Peut-on imaginer que le premier s'occupe du second ? Il est permis de le penser, si l'on en croit des documents de cette même époque, comme le récit de Grégoire le Grand (†604) qui raconte une anecdote de la vie de Boniface de Ferentino (VI^e s.) :

Donc après avoir célébré la messe solennelle, il vient à la table de Fortunat, mais avant qu'il ait dit un hymne à Dieu, voici que se présenta à la porte un de ceux qui gagnent leur vie en jouant [*quidam ludendi arte solent uictum quaerere*] avec un singe, qui donna aussitôt un coup de cymbales.⁴

Comme le fait justement remarquer Vincenzo De Bartholomaeis⁵, cet être n'est pas nommé. Il est donc intéressant de voir que les auteurs qui ont repris cet *exemplum* y ont reconnu *a posteriori* soit un jongleur (*joculator*) comme Gerhoh de Reichersberg (†1169)⁶, soit un histrion (*histrion*) comme Étienne de Bourbon (†1261)⁷ ou Domenico Cavalca (†1342)⁸.

Le *Pénitentiel* (c. 1210) de Robert de Flamborough précise ainsi que les histrions sont ceux qui font des choses honteuses de leur corps, mais aussi qui dressent des singes et des

¹ STÉPELIN DE SAINT-TROND, *Miracles de Trudon de Haspengouw* (1055), 2.87 [»].

² 2S 6:16 : « Et quand l'arche du Seigneur fut entrée en la cité de David, Miḥal, fille de Saül, regardant par la fenêtre, vit le roi David et sautant et dansant devant le Seigneur [*subsilientem atque saltantem coram Domino*] ; et elle le méprisa en son cœur ».

³ « [...] il n'y avait pas de singe qui jouait, d'histrion qui mimait et de bouffon qui provoquait le rire [*caccenum*], mais le calme, la gravité et la patience occupaient tout. » *Vie de saint Didier de Cahors* (c. 800), 26 [»].

⁴ GRÉGOIRE LE GRAND, *Dialogues* (593-594), 1.9 [»].

⁵ DE BARTHOLOMAEIS 1928 [>], p. 44.

⁶ GERHOH DE REICHERSBERG, *L'Édifce de Dieu* (1126), 161 [»].

⁷ ÉTIENNE DE BOURBON, *Traité des diverses matières à prêcher* (1250-1261), 1.7.2 [»].

⁸ « Onde narra santo Gregorio che avendo lo santissimo Bonifazio vescovo di Ferenti detto la messa inn-una certa solennità e volendo poi benedire la mensa, venne uno giullaro con una scimmia e incominciò a sonare suoi cembali per avere mangiare ». DOMENICO CAVALCA, *Pungilingua* (avant 1342), 26. Cité par MORETTI 2007 [>], p. 58.

DÉFINITIONS

ours¹. On trouve régulièrement d'autres anecdotes sur ces dresseurs tout au long du XIII^e s., que ce soit dans le *Livre de la nature des choses* d'Alexandre Neckham (†1217)² ou des recueils d'*exempla* comme celui du BNF LAT. 16515 qui nous dit que

L'histrion fait danser son singe pendant les jours de fête plus que les autres jours :
de même le diable fait danser les femmes et boire les hommes.³

On voit bien que cette dernière citation n'est pas uniquement descriptive : c'est un texte doublement à charge. Non seulement l'histrion s'amuse pendant les jours de fêtes, mais il utilise pour cela un animal qui n'a pas bonne presse au Moyen Âge : le singe, *figura diaboli*⁴. Que reproche-t-on donc à ce dernier ? Écoutons les griefs d'Alain de Lille (†1202) :

O surprenants prodiges de la peinture, voici qu'accède à l'être
ce qui ne saurait être ! Et la peinture singeant la vérité, [*picturaque simia veri*]
jouant d'un art nouveau transforme en choses les simulacres [*umbraculum*]
des choses, et change en vérité toute chose mensongère.⁵

Alexandre Neckham, selon qui le singe est capable d'imiter les gestes et les traits du visage des hommes⁶, décrit lui de faux tournois où deux primates se battent, montés sur des chiens en guise de cheval⁷. Le singe est ainsi une sorte de double animal de l'histrion, par sa capacité d'imitation perverse qui *bestourne* la réalité.

L'idée que la particularité de l'histrion est de produire une copie dégradée de la réalité est en effet ancienne. On la trouve déjà en filigrane au IX^e s. dans un commentaire de Martianus Capella (V^e s.) par Jean Scot Érigène (†c. 876) :

¹ ROBERT DE FLAMBOROUGH, *Pénitentiel* (1208-1213), 3.172 [►].

² « Il y avait un histrion [*histrion*] d'un âge déjà assez avancé, qui avait pris l'habitude d'emmener avec lui un singe danseur [*simiam saltatricem*] pour alléger sa pauvreté avec l'art mimique. » ALEXANDRE NECKAM, *Livre de la nature des choses* (1180), 129 [►].

³ *Exempla varia* [Ms. BNF LAT. 16515] (XIII^e s.), 204 [►].

⁴ Cf. JANSON 1952 [►]. Cette image uniquement négative du singe vient d'être nuancée par Amandine Gaudron (GAUDRON 2014 [►]).

⁵ ALAIN DE LILLE, *Anticlaudian* (1182-1183), 1 vv. 122-125 [►]. Nous utilisons la traduction d'ECO 1997 [►], moins littérale mais plus claire, et non celle de Fl. Rouillé (ALAIN DE LILLE 2007, t. 2 [►], p. 383) que l'on trouvera dans la documentation.

⁶ « Non seulement le singe fait semblant [*mentiens*] d'être un homme par les gestes et les traits du visage, mais il se donne aussi du mal pour l'imiter [*imitari*] dans beaucoup de choses. » ALEXANDRE NECKAM, *Livre de la nature des choses* (1180), 129 [►].

⁷ Pour mettre en scène ces faux combats, « le zèle d'un histrion l'incita à emmener deux singes à des exercices militaires, que l'on appelle vulgairement "tournois", afin qu'une observation fréquente diminue le travail d'apprentissage. Il instruisit peu après deux chiens, que montaient les singes ». ALEXANDRE NECKAM, *Livre de la nature des choses* (1180), 129 [►].

Une certaine Satyre, qui fut ou sa nourrice, ou son éducatrice (ses écrits ne sont pas clairs sur ce point), lui donna son nom de « Capella », car il était lascif, du fait de sa pétulance poétique, et instable, alors qu'il aurait dû être un philosophe. Comme il croyait l'être, alors qu'il ne l'était pas, car il mélangeait les choses fausses avec les raisonnements justes de la philosophie, il prit le nom d'un acteur [*histrion*].¹

Nous en arrivons donc, après l'histrion-gesticulateur, l'histrion-chanteur, l'histrion-danseur et l'histrion-dresseur, à l'histrion-acteur. Nous reviendrons au chapitre suivant sur une série de documents importants de la période haute-médiévale² : bornons-nous à faire remarquer que plusieurs textes contemporains développent, et précisent même amplement ce qui ne reste qu'une rapide comparaison chez Jean Scott Érigène.

Le XII^e s. voit les définitions se multiplier. Jean de Salisbury (†1180) revient plusieurs fois sur ce problème dans un livre considéré comme l'un des premiers ouvrages de philosophie politique, le *Polycratique*³.

Quoi, en effet, de plus honteux que de transformer son visage, de changer d'habit, d'étudier la gestuelle comme le fait l'histrion séducteur, et non pas tant de regarder un autre [qui joue], que de jouer soi-même le rôle d'un acteur ?⁴

Il existe de nombreux autres documents qui tous vont dans le même sens. Hilderbert de Lavardin (†1133), évêque du Mans puis archevêque de Tours du XII^e s., parle dans ses sermons d'un homme qui, comme le Christ, « prend alternativement des formes (*species*) différentes »⁵ — image reprise dans les sermons du Pseudo-Augustin belgicus du XII^e s.⁶ Arnaud, abbé de Bonneval dans le diocèse de Chartres (†1156), parle, lui, de « simulation de

¹ JEAN SCOT ÉRIGÈNE, *Commentaire sur Martianus Capella* (c. 859), incipit [»].

² Cf. p. 182.

³ Outre celle que nous citons *infra*, la plus célèbre est la suivante : « Autrefois, par leurs gestes et l'art de leurs paroles, les histrions représentaient de feintes histoires à la vue du public ; on les rencontre ainsi chez Plaute et chez Ménandre, et leur art a rendu célèbre notre Térence. » JEAN DE SALISBURY, *Polycratique* (1159), 3.5 [»].

⁴ JEAN DE SALISBURY, *Polycratique* (1159), 3.5 [»].

⁵ « Et Christ, en effet Dieu et homme, agissait tantôt de manière à apparaître comme un vrai homme, tantôt de manière à apparaître comme un vrai Dieu, parce qu'il prenait alternativement différentes formes (*species*) à la manière des histrions. » HILDEBERT DE LAVARDIN, *Sermons* (avant 1133) 14 [»].

⁶ « Mes frères, voilà donc Notre Sauveur, Christ, homme et Dieu, qui apparaît aujourd'hui, venant non seulement avec du vin et de l'huile, mais aussi habillé de pourpre et avec une bourse. En effet, il voulait faire ces choses dans lesquelles il apparaît homme, jouant presque à la manière des histrions et en prenant [*transformans*] alternativement différentes formes [*species*]. » PSEUDO-AUGUSTIN BELGICUS, *Sermons* (après 1168), 20.3 [»].

DÉFINITIONS

personnages (*personarum*) au moyen d'illusions trompeuses »¹. Raoul de Longchamp (†1215) d'un « représentant (*repraesentator*) des gestes (*gestus*) des hommes »².

C'est sur cette définition de l'histrion comme un homme qui change d'apparence pour raconter des histoires que les juristes du XII^e s. vont jeter leur dévolu. Alors que le canoniste Paucapalea (c. 1150)³ utilise encore la définition d'Isidore, tout comme le lexicographe Papias dans son *Vocabulaire* (1053)⁴, Rufin de Bologne propose la définition suivante dans son commentaire au *Décret* (1164) :

les histrions proprement dits désignent ceux qui font des représentations par la transformation de leur visage ou de leurs habits et d'autres images provoquant le rire, et de cette façon font presque une histoire par leur propre corps. [...] ⁵

Alors que les commentateurs du *Décret* n'hésitent pas à se copier les uns les autres, il semble cette fois qu'ils n'aient pas été complètement convaincus par cette nouvelle définition, qu'ils vont tous s'attacher à reformuler.

Ainsi, Étienne de Tournai (†1203), un élève de Rufin, va raccourcir le texte de son maître :

[...] les histrions proprement dits sont ceux qui représentaient les histoires des autres par la transformation de leur visage et le mouvement de leur corps. Ainsi, « histoire » veut dire faire « faire des gestes » [*gerere*], et donc on appelle les histoires *res gestae*.⁶

L'histrion ne suscite plus le rire, et la référence au changement de vêtements disparaît au profit des mouvements du corps. Étienne développe par ailleurs le commentaire de Rufin un peu plus loin, isolant une catégorie particulière d'histrion : celle des « funambules » (*funambulî*), « qui tournent leur corps en dérision » (*qui ludibrium corporis sui faciunt*)⁷.

Il est intéressant de noter qu'un être aussi protéiforme que l'histrion, dont nous avons vu la large palette des compétences, se trouve confiné à une définition si restreinte : il n'est

¹ « Au paradis, il n'y avait ni mime, ni histrion. On se récréait de manière simple, et aucune simulation de personnages (*personarum*) avec des illusions trompeuses n'exprimait de scènes comiques. » ARNAUD DE BONNEVAL, *Traité de l'ouvrage des six jours* (avant 1156), [col. 1538 dans la *PL*] [►].

² RAOUL DE LONGCHAMP, *Commentaire sur l'Anticlaudian d'Alain de Lille* (c. 1212), 3.33 [►]. Pour le texte que Raoul commente, cf. ALAIN DE LILLE, *Anticlaudian* (1182-1183), 3, vv. 31-44 [►].

³ PAUCAPALEA, *Somme* (1144-1155), D. 86 c. 7 [►].

⁴ PAPIAS LOMBARD, *Vocabulaire* (1053), art. « Histrion » [►].

⁵ RUFIN DE BOLOGNE, *Commentaire sur le Décret* (1164), D. 86 c. 7 [►].

⁶ ÉTIENNE DE TOURNAI, *Commentaire sur le Décret* (1165-1166), D. 86 c. 7 [►].

⁷ ÉTIENNE DE TOURNAI, *Commentaire sur le Décret* (1165-1166), C.4 q.1 c.1 [►].

plus fait (explicitement) mention ni de danse, ni de chant, ni même de la parole. L'absence de cette dernière pourrait d'ailleurs faire suspecter que si la lettre d'Isidore n'a pas été conservée, le fond l'ait été : Rufin et Étienne ne feraient que reformuler la définition de l'évêque de Séville, pour qui l'histriion a comme principale caractéristique d'être muet. Le personnage ainsi décrit serait donc celui de l'Antiquité (d'où l'utilisation de l'imparfait), et donc un être de papier. Mais nous pensons qu'il n'en est rien.

Prenons l'auteur de la *Somme colonaise* (1169), qui décide de mélanger les deux définitions d'Étienne, expliquant que les histrions sont ceux qui « par les transformations de leurs membres et de leur visage exhibent le ridicule de leur corps »¹. Comme le lecteur l'aura sûrement remarqué, il utilise le présent là où ses prédécesseurs employaient l'imparfait. Il semble donc que nous parlions bien de pratiques contemporaines à l'auteur. Ce changement de temps se trouve d'ailleurs confirmé dans un autre commentaire, conservé dans un manuscrit de la bibliothèque universitaire de Leipzig, écrit une vingtaine d'années après celui d'Étienne et qui reprend le texte de ce dernier, à une nuance près : une nouvelle fois, la glose est au présent.² Cette évolution est définitivement entérinée par un autre canoniste, Huguccio de Ferrare, qui termine son commentaire encore quelques années plus tard et propose la définition suivante :

On appelle histrions ceux qui tournent leur corps en dérision et représentent les histoires [*gestus*] des autres par la gesticulation, le mouvement du corps et la transformation du visage.³

La *Glossa ordinaria* de Jean le Teutonique (†1245), probablement le commentaire le plus important du *Décret*, ne prendra quant à elle plus la peine de définir l'histriion⁴. La pratique que recouvre ce terme serait-elle désormais considérée comme comprise de tous ?

Presque au même moment, cette définition se trouve pourtant reprise hors du corpus juridique, comme chez Thomas de Chobham (†c. 1235) :

Il faut noter qu'il y a trois sortes d'histrions : les uns transforment et transfigurent leur corps par des danses honteuses ou par des gestes honteux, ou en mettant honteusement leur corps à nu ou en revêtant d'horribles déguisements : tous ceux-là sont damnables s'ils ne quittent pas leur métier.⁵

¹ *Summa 'Elegantius in iure divino' seu Coloniensis* (1169), 1.86 [»].

² *Somme lipsienne* (1186), D. 86 c. 7 [»].

³ HUGUCCIO DE FERRARE, *Somme* (1187-1190), D. 86 c. 7 [»].

⁴ JEAN LE TEUTONIQUE, *Glossa ordinaria* (1215-1217), D. 86 c. 7 [»].

⁵ THOMAS DE CHOBHAM, *Somme sur la pénitence* (1215-1216), 6.4.2 [»].

DÉFINITIONS

Nul doute que la description de ce premier type d'histrion, ainsi que sa classification comme la pire des trois, doit beaucoup à la littérature juridique. Quelques années auparavant, Pierre le Chantre (†1197) nous donnait quelques éclaircissements sur les possibles « déguisements » dont parle Thomas. Rappelant les interdits qui s'imposent aux clercs, il précise :

L'apparat royal, l'habit histrionnesque, le luxe prostitutionnel ne leur convient pas. Pourquoi donc se font-il raser et couper les cheveux, pour simuler la jeunesse des prétendants ? Pourquoi se mettent-ils des *sabeli* [des postiches ?] à la place de leur barbe, et des queues de bêtes répugnantes, ou des peaux d'animaux sur leur visage ou sur leur cou ? Pourquoi se présentent-ils avec des barbes artificielles ou masquées ou semblables à des chèvres ?¹

Si la première phrase laisse penser qu'il s'agit ici d'une diatribe inspirée de la patristique, plusieurs détails concrets, comme la barbe rasée (que l'on retrouve déjà un siècle et demi plus tôt chez Raoul... Glaber)², l'utilisation de queues d'animaux (que l'on retrouve à la même époque chez le bavarois Fromond de Tegernsée³) ou l'utilisation de *sabeli*, nous fait finalement pencher pour la description d'une pratique contemporaine de l'auteur.

Mais reprenons le texte de Thomas de Chobham :

Il y a d'autres histrions qui ne font rien mais qui agissent en curieux : n'ayant pas de domicile certain, ils fréquentent l'une après l'autre les cours des grands seigneurs ; ils tiennent des propos calomnieux et débitent des ignominies sur le compte des absents : ceux-là sont damnables parce que l'Apôtre défend de prendre sa nourriture avec de tels gens : on les appelle bouffons ou mages parce qu'ils ne sont utiles à rien d'autre qu'à dévorer et à médire.

Il est une troisième espèce d'histrion : ceux qui ont des instruments de musique pour délecter les hommes. Mais de ceux-là, il faut distinguer deux catégories : les uns, en effet, fréquentent les beuveries publiques et les assemblées licencieuses, pour y chanter de lascives cantilènes ; et ceux-là sont damnables comme tous ceux qui poussent les hommes à la lascivité. Mais il en est d'autres qu'on appelle jongleurs qui chantent les gestes des Princes et les vies des Saints, et qui apportent ainsi aux hommes des consolations dans leurs maladies ou dans leurs angoisses, enfin qui ne commettent pas d'innombrables turpitudes comme le font les danseurs et les danseuses et d'autres qui jouent en présentant des tableaux

¹ PIERRE LE CHANTRE, *Verbe abrégé (textus conflatus)* (1191-1192), 1.83 [►], qui est la version remaniée de PIERRE LE CHANTRE, *Verbe abrégé (version brève)* (1191-1192), 85 [►]

² « Leurs cheveux ne descendaient qu'à mi-tête : ils se rasaient la barbe comme des histrions, portaient des bottes et des chaussures indécentes [...] » RAOUL GLABER, *Histoires* (1030-1047), 3.9 [►].

³ « Si je me faisais pendre à la ceinture des queues d'animaux / Gesticulant avec mes mains, restant mobile, debout sur mes pieds » FROMOND DE TEGERNSÉE, *Poematica* (avant 1008), 20 [numérotation de la *PL*] [►].

déshonnêtes et font voir des sortes de fantômes par des incantations ou de quelque autre façon.¹

Les histrions collectionnent les vices et ne sont pas recommandables. Selon l'anti-Pape Anaclet II (†1138) ils seraient portés sur la boisson². Erich Auerbach a déjà rappelé qu'avant le XII^e s., la plupart des jongleurs étaient probablement illettrés³, ce que confirment Jean d'Afflighem (†1121)⁴ et Pierre le Vénérable (†1156)⁵. Ils sont aussi coupables d'« effémination et de luxure » selon Pierre le Chantre (†1197)⁶ — une accusation vieille de plusieurs siècles⁷ qui trouve sa source dans un interdit deutéronomique⁸. Sans oublier les insultes et les moqueries dont ils sont coutumiers, comme nous avons eu l'occasion de le montrer auparavant. Mais certains d'entre eux méritent d'être sauvés : les musiciens.

Ce choix de Thomas est particulièrement intéressant : si l'on reconnaît dans sa longue description une partie des pratiques que nous avons identifiées au cours de notre enquête, la seule activité de l'histrion qui puisse être sauvée est précisément celle que nous n'avons pas encore abordée, celle de musicien. Deux explications peuvent être trouvées à cette absence. Au niveau théorique, la musique est une activité licite qui avait tout intérêt à rester (dans les textes) à distance de l'histrion. Au niveau pratique, inutile d'être musicien pour comprendre que la caractéristique première de l'histrion, la gesticulation, est passablement incompatible avec l'utilisation d'un instrument.

¹ THOMAS DE CHOBHAM, *Somme sur la pénitence* (1215-1216), 6.4.2 [»].

² « Il éructait insolemment contre l'Église romaine, à laquelle il était lié par serment, comme s'il était ivre et assoiffé de vin, à la manière des histrions. » ANACLET (ANTIPAPE), *Correspondance* (1130), 40 [»].

³ S'interrogeant sur l'absence de texte vernaculaire, Auerbach développe : « Zunächst könnte man vermuten, daß die Überlieferung im wesentlichen noch mündlich geschah, weil die Dichter und Vortragenden nicht schreiben konnten, und gewiß ist selbst im 12. Jahrhundert, und sogar noch später, vieles gedichtet und gesungen worden, was niemals aufgeschrieben wurde; es gab sicher noch viele Analphabeten unter den Jongleuren, und es ist kaum anzunehmen, daß schon in so früher Zeit die *scholae mimorum* existierten, von denen Leon Gautier spricht. » Il précise néanmoins en note « Das braucht aber nicht ausnahmslos zu gelten. » AUERBACH 1958 [>], p. 218.

⁴ « La musique est un des sept arts qui sont appelés libéraux, et, comme les autres, elle trouve sa source dans la nature ; ainsi, les jongleurs et les histrions, qui sont complètement illettrés, nous composons parfois des chansons agréables. » JEAN D'AFFLIGHEM, *De la musique* (1100-1121), 2 [»].

⁵ « Mais peut-être tu vas m'opposer [l'exemple] des histrions ou des mimes illettrés de notre époque, qui ont pris l'habitude de tromper les yeux de ceux qui regardent avec des tours de magie. » PIERRE LE VÉNÉRABLE, *Traité contre les Juifs* (1143-1144), 4 [»].

⁶ PIERRE LE CHANTRE, *Verbe abrégé (version brève)* (c. 1191), 85 [»] et *Verbe abrégé (textus conflatus)* (c. 1191), 1.83 [»].

⁷ « Les histrions sont ceux qui imitaient [*exprimebant*] les gestes des femmes impudiques revêtus d'habits féminins. » ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630), 18.48 [»].

⁸ *Dt* 22:5 : *Non induetur mulier veste virili, nec vir utetur veste feminea : abominabilis enim apud Deum est qui facit haec.* (« Une femme ne prendra pas un habit d'homme, et un homme ne prendra pas un habit de femme, car celui qui le fait est abominable devant Dieu. ») Sur la question du travestissement, cf. R. Clark et C. Sponsler (CLARK & SPONSLER 1997 [>]).

DÉFINITIONS

Reprenant la question des chants efféminés « à la manière des histrions », déjà abordée un demi-siècle plus tôt par *Instituts des chapitres généraux de Cîteaux* (1134) de Rainart¹, Pierre le Chantre (†1197) ajoute cependant une nuance intéressante :

L'histrion est à proprement parler celui qui tourne son propre corps en dérision par quelques gestes. Mais le sens ne doit-il pas être étendu à ceux qui récitent sans geste des chants énormes ou efféminés ?²

Au XII^e s., l'idée d'une pratique histrionnesque *sans geste* semble ne pas être évidente. Pierre se pose néanmoins la question de l'élargissement de la définition, preuve que cette question terminologique est ouverte.

Et en effet, on retrouve régulièrement à cette époque du tournant XII^e/XIII^e s. une réflexion sur la nature de l'*histrion*. Si l'on reprend le commentaire du *Décret* (1164) par Rufin, le début de la glose précise bien que si la définition est celle des « histrions proprement dits », le canon concerne bien « tous les jongleurs »³. Guillaume d'Auxerre (†1231), prenant le sens inverse, nous explique lui que :

Un histrion est à proprement parler celui qui provoque le rire par ses gesticulations de son corps (d'où [le terme] *historia rerum*, c'est-à-dire une narration de gestes [au sens de « chanson de geste »]. Mais dans un sens plus large, histrion est le nom du jongleur qui, par la musique de ses instruments ou d'une autre manière, provoque la volupté et la joie de ce monde et peut donc entraîner le vice.⁴

Mais si ce n'est au départ que « dans un sens plus large » que l'histrion désigne un instrumentiste, cette évolution finit par rentrer dans la langue courante. Proposant encore une nouvelle description, Antoine d'Asti (†c. 1330) parle d'un gesticulateur comme d'un instrumentiste, sans avoir à justifier l'extension sémantique du terme⁵.

¹ « Les hommes doivent chanter avec une voix virile, et non avec une voix aiguë à la manière des femmes, ou, comme on dit vulgairement, avec une fausse voix, comme s'ils imitaient la lascivité des histrions. » RAINARD DE CÎTEAUX, *Instituts des Chapitres généraux de Cîteaux* (1134), 71 [»].

² PIERRE LE CHANTRE, *Somme des sacrements et des conseils des âmes* (après 1187), livre des cas de conscience 50.343 [»].

³ RUFIN DE BOLOGNE, *Commentaire sur le Décret* (1164), D. 86 c. 7 [»].

⁴ GUILLAUME D'AUXERRE, *Somme dorée* (1215-1229), 24.3 [»].

⁵ « On appelle histrion celui qui cherche à provoquer le rire ou la joie inepte par un quelconque instrument ou la gesticulation du corps. » ANTOINE D'ASTI, *Somme des cas de conscience* (1317), 5.26.6 [»].

JOCULATOR

Il nous reste donc, *last but not least*, à étudier le dernier des mots qui a retenu notre attention : le « jongleur » (*joculator*). Le lecteur attentif aura déjà remarqué qu'il est assez rare dans la documentation que nous avons rassemblée, et nous avons déjà eu l'occasion de dire qu'il est un néologisme médiéval. Cela n'est cependant pas tout à fait exact, et Gaston Paris n'a pas complètement raison de dire que « nous ne le trouvons pas expressément mentionné avant le IX^e siècle »¹.

En regardant attentivement le corpus classique, on trouve rapidement quelques occurrences qui infirment cette idée. En effet, dès la période républicaine, le terme de *joculator* est utilisé par Cicéron (†43 av. J. C.) dans une lettre à Atticus², puis, plusieurs siècles plus tard, dans les *Conférences* de Jean Cassien (†c. 435)³. Il semble en revanche qu'il faille rejeter l'occurrence du *Mathesis* de Firmicus Maternus (IV^e siècle) que citent Reich⁴, Chambers⁵, Faral⁶ ou quelques dictionnaires⁷, car leur source est probablement le dictionnaire de Du Cange⁸, qui se base sur un *recentior*⁹ donnant un passage¹⁰ absent des éditions récentes, qui y voient une interpolation¹¹.

De ce bref aperçu, il ressort deux points simples. Premièrement, l'occurrence cicéronienne est un hapax. Deuxièmement, seul l'extrait (rappelons-le, contestable) de

¹ PARIS 1914 [➤], p. 36.

² *Et erat primi libri sermo non alienus a Scaeuolae studiis, reliqui libri τεχνολογίαν habent, ut scis. Huic ioculatorem senem illum, ut noras, interesse sane nolui.* (« D'ailleurs la conversation du premier livre n'était pas étrangère aux études de Scévola, tandis que les autres livres contiennent, comme tu le sais, une discussion technique. Je n'ai pas voulu, bien sûr, y faire participer ce vieillard ami de la plaisanterie que tu as connu. ») CICÉRON, *Lettres à Atticus* (-54), 4.16.3 [➤].

³ « Il y a chez les démons autant d'inclinations diverses que chez les hommes, nous en avons des preuves non douteuses. Quelques-uns, que le populaire appelle « Vagabonds » sont trompeurs et bouffons [*seductores et ioculatores*]. Ils se tiennent assidûment en des endroits déterminés ou sur les chemins. Mais ils n'aiment pas à tourmenter les passants qu'ils réussissent à tromper ; contents de rire et de se moquer, ils s'appliquent à fatiguer plutôt qu'à nuire. » JEAN CASSIEN, *Conférences* (426-430), 7.32 [➤].

⁴ REICH 1903, t. 2 [➤], p. 807.

⁵ CHAMBERS 1903, t. 2 [➤], p. 230.

⁶ FARAL 1910 [➤], p. 2.

⁷ Par exemple le LEWIS & SHORT, art. « *joculator* ».

⁸ Il est quasiment certains que Reich et Chambers citent Du Cange, car ils donnent la même citation : *Histriones faciet, pantomimos, ac scaenicos Joculatores*. Cf. DU CANGE 1883-1887, t. 4, col. 422b, art. « *joculator* » [X]. Faral a dû par la suite retourner à la source, car sa citation est plus longue.

⁹ FIRMICUS MATERNUS 1533 [➤], p. 229 [X]. Sur l'histoire des éditions de ce texte, cf. l'édition de Pierre Monat (FIRMICUS MATERNUS 1992 [➤], pp. 31-32).

¹⁰ *Decima nona pars canceris si in horosc. fuerit inventa, histriones faciet, pantomimos, ac scaenicos ioculatores.* FIRMICUS MATERNUS, *Mathesis* (c. 330), 8.22 [➤].

¹¹ Cf. les éditions de W. Kroll & F. Skutsch (FIRMICUS MATERNUS 1913 [➤], p. 327), ou celle de P. Monat (FIRMICUS MATERNUS 1992 [➤], p. 284).

DÉFINITIONS

Firmicus Maternus rattache assez clairement le *joculator* au lexique du théâtre (raison de plus pour douter de son authenticité) : nous nous rangeons donc derrière É. Faral pour qui l'existence « d'un état, d'une profession » de *joculator* pendant l'Antiquité est plus qu'improbable¹. Ces deux observations permettent d'expliquer pourquoi le jongleur est absent des études sur le vocabulaire du théâtre antique faites au Moyen Âge² comme de nos jours³.

Le mot *joculator* est un dérivé de *joculor* (« plaisanter »), auquel on a ajouté le suffixe nominalisant *-ator* (« (celui) qui plaisante »). On le trouve pourtant dès 506 dans les canons d'un concile tenu à Agde :

Le clerc bouffon et facétieux récitant des choses honteuses [*Clericum scurrilem et uerbis turpibus ioculatorem*] sera destitué.⁴

D'une part, rappelons-nous que les *Conférences* de Jean Cassien, qui proposent une des plus anciennes occurrences, ont été écrites à Marseille (où Jean vivait depuis 415), et que les Pères assemblés à Agde sont titulaires d'évêchés gaulois (essentiellement de Narbonnaise et d'Aquitaine)⁵ : on peut imaginer que *joculator* est relativement dynamique dans la langue orale du sud de la Gaule à la fin du V^e s. D'autre part, rappelons aussi que le latin ne connaît qu'une classe nominale, et que les mots en *-ator* peuvent être utilisés indifféremment comme adjectif ou substantif en latin comme en ancien français⁶.

Les Pères rassemblés à Agde n'inventent pas ce canon : ils le reprennent des *Statuts de l'Église antique* de Gennade de Marseille (†c. 496). Gennade n'a cependant pas utilisé le terme *joculatorem* mais *jocularem*⁷. Le passage du second, un mot ancien et bien connu, au premier, récent et donc beaucoup plus rare, suppose une bonne raison. S'il est difficile d'identifier cette dernière, on peut imaginer qu'outre la question du dynamisme linguistique, *jocularis* qualifie la plupart du temps un inanimé (un discours, un chant) alors que *joculator* ne laisse aucun doute sur son caractère humain.

¹ Point déjà noté par É. Faral (FARAL 1910 [P], p. 2 n. 3).

² Nous pensons bien sûr ici aux *Étymologies* d'Isidore (ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630) [P]). Remarquons au passage que le *Vocabulaire* de Papias ou le *Dictionnaire* de Firmin le Ver ne proposent pas non plus d'entrée *joculator*.

³ ZUCHELLI 1964 [P].

⁴ CÉSAIRE D'ARLES, concile d'Agde (506), 70 [P]. — G : *clericum scurrilem*.

⁵ Ce qui ne veut pas dire qu'ils soient tous originaires de Gaule : Césaire d'Arles est né à Chalon-sur-Saône, Quintien de Rodez est africain, Lizier de Couserans vient d'Ibérie, Heraclien de Toulouse et Sophronius d'Agde sont probablement, étant donné leurs noms, d'origine orientale.

⁶ KIRCHER-DURAND 1989 [P] et COLOMBAT 1992 [P] pour la latin ; *DEAFél*, vol. « J-K » (=fascicules J1-J4-5/K), 2004-2008, article « jogler 1 », coll. 402 [X] et 407 [X] pour l'ancien français.

⁷ GENNADE DE MARSEILLE, *Statuts de l'Église antique* (ou IV^e concile de Carthage selon la tradition hispanique) (475), 60 [P].

Cette subtilité que nous venons de présenter n'a cependant pas dû paraître comme insurmontable. À la lecture d'Éloi de Noyon (†659), on se rend compte qu'il continue plusieurs siècles après le concile d'Agde d'utiliser *jocularis* comme un substantif :

Et quand tu auras parlé avec les savants et tu auras eu de bons sujets de discussion avec tes ministres, que les jongleurs se taisent [*ioculares taceant*], parce qu'il t'est nécessaire de renfermer le savoir dans le siège de ton cœur, plutôt que d'écouter quelqu'un qui fait des discours insensés et fous, car là où le vrai savoir demeure, là Dieu a fait sa maison.¹

Cet emploi comme substantif de *jocularis* est toujours attesté au début du IX^e s., que ce soit chez Agobard de Lyon (†840)² ou dans plusieurs glossaires³, et encore au début du XIII^e s. dans certains manuscrits de Lambert d'Ardres (†1227)⁴. On le trouve d'ailleurs toujours en ancien français (*jogler* et non *jolgleor*) et dans toutes les autres langues romanes du sud de la Romania⁵.

Au XIII^e s., le mot *joculator* est pourtant bien attesté depuis longtemps. On le trouve en effet déjà dans le *Troisième capitulaire* de Charlemagne (789) :

Que les évêques, les abbés et les abbesses n'aient pas de chien de chasse, ni de faucon, ni d'épervier, ni de jongleur [*joculatores*].⁶

On retrouve quelques années plus tard le mot *joculator* dans un autre document juridique, un canon du concile tenu à Mayence en 813⁷, rapidement et amplement repris à travers les

¹ ÉLOI DE NOYON, *Sermo ad regem* (c. 645), 3 [P].

² « Il rassasie et soule les histrions, les mimes et les jongleurs [*ioculares*] les plus honteux et vains, alors que les pauvres de l'Église périssent, torturés par la faim. » AGOBARD DE LYON, *Administration des biens ecclésiastiques* (823-824), 30 [P].

³ « Pantomimus summus iocularis qui omni ludus nouit. » *Glossae codicis Sangallensis 912* (VII^e - VIII^e s.), lettre « P » [P] — « Scenici histriones ioculares », *Glossae abavus* (Mss. BNF LAT. 7690, etc.) (IX^e s.), « S » [P]. — « Thimelici iocularii immici [*sic* : mimici] uel qui in spectaculo ludunt. » *Excerpta ex codice Vaticano 1469* (X^e s.), lettre « T » [P]. — « Thimelici iocularii mimici uel qui in spectaculo ludunt » *Excerpta ex codice Cassinensi 90* (X^e s.), lettre « T » [P]. — « Pantomimus dicitur totus iocularis » AYNARD DE SAINT-ÈVRE, *Excerpta ex glossis Aynardi* (969), lettre « P » [P]. — « Mimi. ioculares. grc » *Placidus codicis Parisini* (BNF NOUV. ACQ. LAT. 1298) (XI^e s.), lettre « H » [P].

⁴ LAMBERT D'ARDRES, *Histoire des comtes de Guînes et des seigneurs d'Ardres* (1203), 91 [P] dans l'édition donnée par Ménilglaise (LAMBERT D'ARDRES 1855 [P], p. 201, n. 7).

⁵ « Wie das verbum JOCULARI is auch das adj., JOCULARIS in halbgelehrter form als subst. ins rom. übergegangen. Es lebt besonders in Südfrankreich, während im norden die ablt. auf -ATOR vom verbum aus häufiger ist. Aus dem apr. entlehnt kat. *joglar*, sp. *juglar*, pg. *jogral*, it. *giullare*. » *Ibid.*, « jocularis », p. 42 [X].

⁶ CHARLEMAGNE, *Duplex legationis edictum* ou *Troisième capitulaire* (789), 31 [P].

⁷ Concile de Mayence (813), 14 [P].

siècles¹ jusqu'à finir dans les *Décrétales* de Grégoire IX (†1241)². On le retrouve aussi dans la littérature exégétique, comme chez Rémi d'Auxerre (†908)³.

On remarque cependant rapidement que l'on a affaire à un nouveau faux départ : les occurrences sont assez rares au IX^e s., mais aussi au X^e s., si l'on excepte les différentes collections canoniques qui reprennent le canon d'Agde. Jusqu'au XI^e s., c'est surtout l'adjectif *jocularis* qui est utilisé, souvent dans un contexte qui laisse présager de l'avenir. Ainsi cette histoire racontée par Grégoire de Tours (†594) :

En entendant ces paroles, un des serviteurs se dit en lui-même : « J'ignore si ces grappes sont consacrées ou non à ce saint, je sais seulement que la résolution de mon esprit est d'en manger. » Aussitôt il tendit la main et se mit à couper la queue d'une grappe, et soudain sa main droite adhérent au berceau devint raide, et son bras se dessécha. C'était le mime [*mimus*] du roi, qui l'égayait d'ordinaire par des propos plaisants [*verba jocularia*]. Mais les éclats de rire [*cacinnus*] et le prestige de son art ne lui furent d'aucune utilité ; et, contraint par la douleur, il se mit à élever la voix, et à dire : « Secourez, braves gens, un malheureux, aidez un opprimé, soulevez celui qui est suspendu, et implorez la puissance du saint pontife Martin pour moi, que cet accident torture, que cette plaie désole, qui pour avoir cueilli suis démembré. »⁴

L'adjectif *jocularis* est ici directement rattaché à la pratique du mime, et permet de caractériser la capacité de ce dernier à provoquer le rire. Nous avons pris la peine de longuement citer Grégoire, dont le récit illustre non seulement la vision négative du mime, mais aussi des *verba jocularia* dont il s'est fait le spécialiste. Les mots plaisants prononcés provoquent en effet des éclats de rire (*cachini*) or, comme l'explique Jacques Le Goff, c'est justement « le rire accompagné de ricanements et de tressautements (*subsannatio, risus cum cachinis*), le rire excessif, le rire briseur de silence qui est condamné sans appel » par les règles du haut Moyen Âge⁵, époque où le modèle monastique du « rire réprimé et étouffé » domine⁶.

La *jocularitas* est en effet l'art de provoquer le rire, comme le rappelle cette définition de saint Jérôme (†420) tirée de son *Commentaire sur l'Épître aux Éphésiens* :

¹ RABAN MAUR, *Correspondance* (847), 7.13 [»] et concile de Mayence (847), 13 [»]. — G : *multa sunt*.

² X 3.50.1 [»].

³ « Tu donnes à l'œuvre de l'homme, quand tu te plais à lui donner par cela même qu'il est pécheur. Car, qui donne au chasseur ou au jongleur [*joculatori*] pour l'art qu'il exerce ne donne pas à l'œuvre de Dieu, mais à l'œuvre de l'homme. » RÉMI D'AUXERRE, *Commentaire sur les Psaumes* (c. 900), Ps 102 [»].

⁴ GRÉGOIRE DE TOURS, *Miracles de saint Martin* (573-574), 4.7 [»].

⁵ LE GOFF 1990 [>], p. 101.

⁶ LE GOFF 1989 [>], p. 12.

la bouffonnerie [*scurrilitas*] provient d'un esprit prudent et réfléchi qui recherche des paroles railleuses, rustiques, honteuses, complaisantes, que nous pouvons aussi appeler *jocularitas*, et qui ont pour but de provoquer le rire [*risum*] chez les auditeurs.¹

Et de préciser que « les saints hommes doivent rejeter » cette pratique. Le jongleur est donc né sous une mauvaise étoile, et va y rester : on trouve cette définition dans les commentaires de la même épître par Raban Maur (†856)², Sedulius Scottus (†858)³ ou Atton de Verceil (†960)⁴, mais aussi dans des ouvrages disciplinaires comme ceux de Jonas d'Orléans (†c. 843)⁵ ou d'Amalaire de Metz (†850)⁶. À la fin du IX^e s., lorsque Notker le Bègue (†912) décrit l'art d'un clerc, il distingue clairement cantilènes ecclésiastiques et « jongleresques » :

L'incomparable Charles avait un clerc incomparable parmi tous à propos duquel on disait des choses que l'on ne disait de n'importe quel autre mortel, à savoir qu'il dépassait tout le monde dans son savoir des lettres séculières et divines, les cantilènes des ecclésiastiques et des jongleurs [*cantileneque aecclesiasticae vel iocularis*] par la composition ou la modulation, en plus de la douce plénitude de sa voix et l'inestimable délectation qu'il procurait. [...] ⁷

On voit cependant dans ce dernier extrait que le rejet monastique de toute *jocularitas* n'a pas tenu (si tant est qu'il ait tenu à un moment), car c'est non seulement un clerc qui chante les cantilènes jongleresques (Richter dit « séculier »⁸), mais un clerc de cour de Charlemagne, dont on a vu qu'elle fut la première à condamner les jongleurs.

C'est surtout dans la seconde moitié du XI^e s. que les références au *joculator* se multiplient. Une des premières occurrences de cette époque, tirée du traité *De la musique* (1030-1050) du Pseudo-Odon de Cluny, montre parfaitement le passage de l'adjectif *jocularis* au substantif *joculator* :

Or nous savons par expérience que la plupart de ceux dont l'esprit corrompu dirige leurs voix de cette manière ne chantent pas selon la règle de vérité, mais

¹ JÉRÔME DE STRIDON, *Commentaire de l'Épître de saint Paul aux Éphésiens* (370-420), *Eph* 5:3-4 [►]. — **G** : *Quam nos jocularitatem*.

² RABAN MAUR, *Commentaires sur toutes les Épîtres de S. Paul* (840-841), 17.5 [►].

³ SEDULIUS SCOTTUS, *Commentaires sur toutes les Épîtres de S. Paul* (840-874), *Eph* 5:4 [►].

⁴ ATTON DE VERCEIL, *Commentaire des Épîtres de Paul* (924-960), *Eph* 5 [►].

⁵ JONAS D'ORLÉANS, *Instructions pour les laïcs* (820-829), 3.9 [►].

⁶ AMALAIRE DE METZ, *Livre des offices ecclésiastiques* (823-835), 1.1 [►].

⁷ NOTKER LE BÈGUE, *Vie de Charlemagne* (884-887), 1.33 [►].

⁸ RICHTER 1994-2 [►], p. 142. Notker, qui utilise *saecularis* un peu avant, dit pourtant bien *iocularis*.

DÉFINITIONS

suivent plutôt leur propre caprice, pour acquérir une vaine gloire. C'est d'eux qu'on a dit que l'ignorance de la musique fait d'un chantre un jongleur [*ignorata musica de cantore jocularorem facit*]. C'est pourquoi saint Isidore pose cet axiome, que Dieu n'est pas glorifié par des voix semblables.¹

De la « cantilène jongleresque » on passe au « chant du jongleur » — un chant par ailleurs bien plus contestable que Notker le laisse penser.

À partir de ce moment, on trouve le *joculator* dans tous les types de documents, qu'ils soient des récits historiques, comme la *Chronique de Novalaise*², ou des ouvrages lexicographiques, comme ceux de Papias Lombard qui définit l'histrion³ et le mime⁴ comme des *joculatores*. Mais Papias ne consacre cependant toujours pas d'entrée à *joculator*, tout comme Osbern de Gloucestre (†1200)⁵, Jean de Gênes (†1298)⁶ ou Firmin le Ver (†1444)⁷. À l'époque de ce dernier, cela fait pourtant longtemps que le rapport de force s'est inversé : *histrion* n'est plus que difficilement compréhensible, et la manière la plus efficace de faire comprendre au lecteur ce que le terme veut dire est d'expliquer que c'est un équivalent du *jongleur*. C'est ce que démontre la traduction de l'*Histoire romaine* de Tite-Live par Pierre Bersuire (†1362) :

Comme doncques par longue acoustumance il devenissent maistre l'en appella ceulx nouveaux qui plus artificieusement faisoient la besoingne istrions pour ce que en la langue tuscanne l'en appelloit les iougleur ystres.⁸

Un contemporain de Pierre, Simon de Hesdin (†1383), fait de même dans sa traduction des *Faits et dis mémorables* de Valère Maxime, expliquant qu'« on bailla a tels jongleurs ou joueurs nom *histrion* et encores les nomme on ainsi en latin. »⁹

¹ PSEUDO-ODON DE CLUNY, *Sur la musique* (1030), col. 784 [►].

² *Chronique de Novalaise* (milieu du XII^e s.), 3.10 [►], 3.14 [►], et 5.45 [►].

³ PAPIAS LOMBARD, *Vocabulaire* (1053), art. « Histrion » [►].

⁴ PAPIAS LOMBARD, *Vocabulaire* (1053), art. « Mimus » [►].

⁵ OSBERN DE GLOUCESTER, *Panormia* (1150-1180) [►].

⁶ JEAN DE GÊNES, *Catholicon* (1286) [►].

⁷ FIRMIN LE VER, *Dictionnaire* (1420-1440) [►].

⁸ PIERRE BERSUIRE, *Livre de Tytus Livius de hystoire roumaine* (après 1358), 7.2 [►].

⁹ SIMON DE HESDIN, *Dits et faits mémorables de Valère Maxime* (1375-1383), 2.4.4 [►].

En effet, c'est bien le terme de *joculator* qui va passer en français (*jogleor, jougleur, jongleur*)¹ et pas le terme *histrion*². Comment expliquer que, contre toute attente, ce soit le mot le moins présent de notre corpus qui se soit imposé ? Une des théories qui permet d'expliquer ce type cette situation est de postuler l'existence d'un doublet lexical entre un mot savant hérité du latin classique (*histrion*) et un mot populaire hérité du latin vulgaire (*joculator*). Le premier se serait maintenu dans la littérature écrite, mais son emploi dans la langue parlée aurait décliné au profit du second.

Des données linguistiques nous forcent néanmoins à nuancer cette première hypothèse : si le mot avait été hérité du latin, sa forme vernaculaire devrait garder les traces d'une évolution phonétique classique depuis *joculator*. Siècle après siècle, le mot se serait lentement déformé, en suivant les mêmes règles que tous les autres mots présentant des caractéristiques semblables. Mais le résultat (*jogleor*) est une forme assez inattendue : s'il n'a pas subi les modifications que l'on attendrait, c'est donc qu'il aurait été réintroduit après que celles-ci ont eu lieu. Faral³, suivi en cela par Gamillscheg⁴, utilise l'absence de spirantisation puis l'effacement de *-c-* intervocalique devant *-u-* pour défendre une réintroduction dans la langue latine vers le VIII^e siècle, mais Zink date cependant cette évolution des IV^e -V^e siècles⁵, ce qui nous amènerait à une datation un peu plus haute, qui pourrait correspondre au passage de *jocularis* à *joculator* dans les canons du concile d'Agde de 506. D'autres arguments phonétiques ont été avancés, qui n'ont pas permis d'affiner la chronologie⁶, mais tous les linguistes en restent à l'idée d'un emprunt semi-savant au latin⁷ relativement ancien.

¹ « Il est pourtant vrai que la désignation *histrion*, qui ne vit pas dans les langues rom. malgré sa forte présence en mlt., correspond souvent à *jogler/jogleor*. » *Dictionnaire étymologique de l'ancien Français*, Max Niemeyer : Tübingen, vol. « J-K » (=fascicules J1-J4-5/K), 2004-2008, article « jogler », p. 398.

² Pierre Bersuire (†1362), dans sa traduction en ancien français de l'*Histoire romaine* de Tite-Live est le premier à parler d'*istrions*. En dehors de toutes considérations phonétiques, le contexte de la traduction du latin vers le français plaide évidemment en faveur de l'emprunt. Cf. PIERRE BERSUIRE, *Livre de Tityus Livius de hystoire roumaine* (après 1358), 7.2 [►].

³ « Leur nom, sous la forme française de *jogleor* ou sous celle de *jogler* n'a pas été hérité directement par le gallo-roman du vieux fonds de la langue latine. C'est un mot d'emprunt dont on peut approximativement déterminer l'âge. On doit d'abord noter que le *c* des formes latines *joculator* et *jocularis* est simplement passé à *g* et que, contrairement à la règle générale, il ne s'est pas résolu en *yod*. Il fallait donc que, au moment où la langue populaire s'empara du terme, l'évolution du *c* devant une consonne fût un phénomène déjà accompli. À elle seule, l'indication est assez précise pour permettre d'affirmer que les mots *jogler* et *jogleor* n'ont pu entrer dans l'usage vulgaire qu'au début, ou au plus tôt, du VIII^e siècle, c'est-à-dire à l'extrême fin de la période mérovingienne. » FARAL 1910 [►], p. 3.

⁴ « 16. Jh, ist Abl. vom Stamm von jongleur „Gaukler“, afrz. 12. Jh., Nom *joglere*, Acc. *jogleor* „Spielmann“, aus lat. (*joculator, jocularore*) „Spaßmacher“, das im 8. Jh. aus dem Lateinischen in die Umgangssprache drang. » GAMILLSCHEG 1969, art. « jongler », p. 548.

⁵ ZINK 1999, p. 111.

⁶ « L'emprunt est ancien : le mot a été exposé à la syncope, mais *-cl-* n'a subi que la sonorisation de l'occlusive (= *-gl-*). » *DEAFél*, vol. « J-K » (=fascicules J1-J4-5/K), 2004-2008, article « jogler 1 », col. 398 [X].

⁷ « Lt JOCULARI in halbgelehrter form im gallorom. » *FEW* 5, art. « joculari », p. 42 [X].

DÉFINITIONS

Ancien et très apprécié : le choix d'un dérivé de *joculari* (*joculator* ou *jocularis*) plutôt que d'*histrion* est en effet commun à toutes les langues romanes. Une explication possible à ce changement lexical généralisé que nous voudrions proposer est la suivante : le glissement vers un autre terme au sens similaire a été le moyen d'éviter un mot trop connoté par les diatribes des Pères de l'Église. C'est là un phénomène linguistique connu, dont l'exemple le plus fameux est celui du remplacement en français de *senestre* par *gauche*, le premier étant justement trop « sinistre ». L'éviction d'*histrion* de la langue postule donc à la fois une équivalence de dénotation et une différence de connotation.

L'idée que l'on puisse légitimer une pratique par une simple réorganisation du lexique trouve sa confirmation avec un texte du XIII^e s. Dans sa célèbre *supplicatio* (1274) au roi Alphonse X, Guiraut Riquier se plaint que la mauvaise réputation de certains *joglars* rejailit sur toute la profession de la manière suivante :

[...] vous trouverez parmi les jongleurs des types bien divers, les uns bons, les autres médiocres ou bien vils et infâmes, de sorte que les meilleurs en éprouvent un tel dommage et une telle honte que chacun d'eux s'éloigne de leur compagnie quand il peut. En effet, j'entends nommer par le même nom le jongleur vil et le jongleur de valeur, et cela n'est pas juste, car ainsi aucun d'eux ne reçoit de nom conforme à ce qu'il fait pour vivre dans la société. [...] Et si vous voulez objecter que ce serait une besogne fastidieuse de donner à tous, séparément, un nom, je vous prie d'intervenir en particulier en faveur de ceux qui ont un vrai talent poétique et qui font des *vers*, des chansons et d'autres belles poésies qui dureront toujours, à cause du profit et des enseignements pleins de sagesse qu'on peut en tirer, afin qu'ils n'aient pas de nom en commun avec les jongleurs [...]¹

Et de conclure : « donnez-leur un nom qui vous paraisse vraiment leur convenir ». Dans sa réponse², Alphonse X accède à la demande de Guiraut Riquier, en distinguant notamment les troubadours des jongleurs, mais aussi les jongleurs des bouffons³.

On peut donc penser que la multiplication des termes (apparemment) synonymes dans les canons ecclésiastiques, comme celui du concile de Latran IV qui condamne les clercs assistant aux « séances de mimes (*mimis*), de jongleurs (*joculatoribus*) et d'histrions (*histrionibus*)

¹ GUIRAUT RIQUIER, *Épîtres* (1274), *Supplicatio* vv. 660-673 et 712-727 [►].

² Rappelons ici que la distinction entre troubadours et jongleurs n'est pas le fait de Guiraut, qui demande juste de clarifier le lexique, mais à la réponse que lui fait le roi Alphonse X, contrairement à ce que l'on peut lire parfois (cf. LUC 1999 [►], p. 31).

³ « [...] nous reconnaissons que, si c'était possible, l'on devrait préciser les types en donnant à chacun d'eux un nom si clair qu'il pourrait être entendu sans plus, comme c'est le cas pour les artisans et les autres classes. » GUIRAUT RIQUIER, *Épîtres* (1274), *Declaratio* vv. 100-105 [►].

[...] »¹, n'est pas que le fait d'un emploi « conjonctif »². Ces listes servent plutôt à court-circuiter une certaine inventivité lexicographique qui vise à contourner la loi, et à dégager certaines pratiques de l'interdit sur des critères purement linguistiques.

Lorsque le texte est trop ancien pour contenir le terme de *joculator*, le commentateur se charge de prévenir une lecture trop souple. C'est la raison pour laquelle Rufin de Bologne précise dans son commentaire au *Décret* (1164) que

Cela doit être compris comme concernant tous les jongleurs, bien que les histrions proprement dits désignent ceux qui font des représentations par la transformation de leur visage ou de leurs habits et d'autres images provoquant le rire, et de cette façon font presque une histoire par leur propre corps.³

Quel que soit le nom et quelle que soit la pratique, il est interdit de donner de l'argent à ces personnes. Cette solution radicale ne tient cependant pas : les joueurs de cithare ou de lyre ne sont déjà plus concernés selon Huguccio de Ferrare⁴.

Cette dernière exemption se trouve déjà chez Pierre le Chantre (†1197), qui considère que le jongleur-chanteur est épargné :

De même, une petite précision à ce qui a été dit *supra* à propos des jongleurs. Certains gagnent ce dont ils ont besoin par la moquerie et l'obscénité de leur corps, et déforment l'image de Dieu. Les concernant, ce que nous avons dit reste vrai. Mais s'ils chantent avec des instruments, ou s'ils chantent des chansons de gestes pour donner du plaisir, voire peut-être pour éduquer, ils sont presque excusés.⁵

Comme Pierre le précise ailleurs (une génération avant Thomas de Chobham, †c. 1235), « les joueurs d'instruments de musique, qui chassent la tristesse et l'ennui, et excitent la dévotion et non la lasciveté » sont nécessaires⁶.

Mais ces raffinements à la marge ne sont en fait que les prolégomènes à un renversement complet du système : de paria, le jongleur devient un être acceptable, puis finalement un modèle. Au XIII^e s., on peut aussi bien trouver un cardinal se vantant d'être

¹ « Les clercs [...] n'assisteront pas aux séances de mimes (*mimis*), de jongleurs (*joculatoribus*) et d'histrions (*histrionibus*) [...] » IV^e concile de Latran (1215), c. 16 [P].

² CHAMBERS 1903, t. 2 [P], p. 232.

³ RUFIN DE BOLOGNE, *Commentaire sur le Décret* (1164), D. 86 c. 7 [P].

⁴ HUGUCCIO DE FERRARE, *Somme* (1187-1190), D. 86 c. 7 [P].

⁵ PIERRE LE CHANTRE, *Somme des sacrements et des conseils des âmes* (après 1187), livre des cas de conscience 2.211 [P].

⁶ PIERRE LE CHANTRE, *Verbe abrégé (version brève)* (c. 1191), 84 [P].

DÉFINITIONS

aussi bon chanteur et vielleur qu'un jongleur¹, voire des religieux qui se qualifient eux-mêmes de jongleur. On aura bien sûr reconnu dans ce dernier cas les franciscains, qui « [chantent] les “Louanges du Seigneur” comme de vrais jongleurs de Dieu »², à l'image de Frère Genièvre (XIII^e s.), un des premiers compagnons de saint François, qui « tient des propos brûlants d'amour divin »³. Mais, comme le remarque J. Le Goff,

il précise qu'il est jongleur « de bouche », c'est-à-dire qu'il évite lui aussi la gesticulation, mais considère que sa prédication, par son caractère narratif et populaire, relève du métier salvateur de jongleur⁴

C'est à ce prix que le clerc peut s'identifier au jongleur — et si saint François exécute bien parfois quelques gestes en priant (il frappe sa poitrine du poing), Thomas de Celano (†c. 1265) nous précise qu'il le fait quand il est seul en forêt⁵.

Il est donc important de distinguer le « jongleur franciscain » du « jongleur cistercien » tel que peut l'être saint Bernard (†1153) :

Car, en vérité, que semblons-nous faire d'autre aux yeux des gens du siècle que de jouer, puisque ce qu'ils convoitent en ce monde, nous, au contraire, nous le fuyons, et ce qu'ils fuient, nous le convoitons, à la façon des jongleurs et des acrobates, qui se tiennent, la tête en bas et les pieds en l'air, à l'encontre de ce qui est naturel aux hommes, ou marchent sur les mains et ainsi attirent à eux tous les regards ?⁶

Si une telle comparaison marque encore une fois une rupture dans l'imaginaire médiéval en présentant une image positive du jongleur, le parallèle qui est ici établi est uniquement d'ordre symbolique, et n'a donc qu'une portée limitée : si François chante vraiment, Bernard, lui, n'a jamais marché sur ses mains. Il en va de même pour la description par Nicolas de Biard (XIII^e s.) des confesseurs de la foi comme des jongleurs faisant rire Dieu et

¹ « [...] Si tu veux manger, je te donnerai l'amour de Dieu, pour ton chant et ta musique cependant, je ne te donnerai rien, parce que je sais chanter et jouer de la vielle aussi bien que toi. [...] » Cf. SALIMBENE DE ADAM, *Chronique* (1287), 1249 [►].

² *Compilation d'Assise* (1247-1260), 83 [►].

³ *Vie de sainte Claire* (1256), 51 [►].

⁴ LE GOFF 2005, p. 127.

⁵ « Mais, priant dans la forêt et en solitaire, il remplissait les bois de ses gémissements, arrosait les lieux de ses larmes, frappait son torse des mains, et, atteignant quelque lieu secret, il parlait verbalement souvent avec son Seigneur. » THOMAS DE CELANO, *Seconde Vie de saint François* (1246-1247), 56.95 [►].

⁶ BERNARD DE CLAIRVAUX, *Correspondance* (1126), 87 [►].

les saints¹. L'opposition entre le chanteur et les autres types de jongleurs reste fondamentale : on ne se dit pas « acrobate de Dieu ».

Il semble que le jongleur agrège autour de son nom les pratiques positives. Les *Sept Parties* (c. 1260) du roi Alphonse X de Castille (†1284), nous parlent des récits de guerres chantés par les *juglares* aux chevaliers la veille d'un jour de combat, dans le but d'affermir l'esprit de ces derniers et de les encourager à surpasser leurs efforts². Publiant sa *Leçon sur le Digeste*, Odofrède (†1265) utilise aussi le terme de jongleur (*joculator*) pour décrire ceux qui chantent les aventures de Roland et Olivier³, alors que quelques décennies auparavant Pierre de Blois (†c. 1203) nous parlait lui des *histriones* récitant les aventures des chevaliers de la Table ronde⁴. Un jeu de substitution lexical réorganise lentement le lexique.

Mais le jongleur continue aussi de renvoyer à des pratiques moins recommandables, comme celle d'acteur. Écoutons Étienne de Bourbon (†1261) dans l'un de ses *exempla* :

Contre celles qui, bien qu'elles soient de vieilles femmes, se peignent et s'ornent comme des idoles, en sorte qu'on a l'impression qu'elles sont masquées, tout à fait comme ces jongleurs qui portent des visages peints, que l'on appelle *artifices* en français, avec lesquels ils jouent et se rient des hommes.⁵

Bien sûr, ce maquillage dissimule la laideur des lépreux :

J'ai entendu qu'un certain histrion, dans le palais de quelque homme puissant, en voyant qu'était entrée une vieille ainsi maquillée, se remplit la bouche d'eau et, alors qu'elle se trouvait parmi les femmes, il la rejoignit et, soudainement, comme le font ceux qui apprêtent les peaux, lui arrosa le visage avec l'eau qu'il portait dans sa bouche. Et avec cette eau on voyait qu'elle avait un visage de lépreuse.⁶

¹ « Les jongleurs, ce sont les confesseurs qui provoquent le rire et la joie de Dieu et des saints par l'excellence de leurs paroles et de leurs actions : l'un fait la lecture à l'église, l'autre chante, l'autre parle en roman, *enromance*, c'est-à-dire que ce qui est en latin, il l'expose en langue romane pour les laïcs dans sa prédication. » NICOLAS DE BIARD, *Sermons* (c. 1270), *Laudate. Dominum in sanctis eius* [►].

² « E sin todo esto aun fazian mas, que non consentian que los iuglares que no dixiessen ante ellos otros cantares, si non de guerra [*var. gesta*], o que fablassen en fecho de armas. E esso mismo fazian, que quando non podian dormir, cada uno en su posada se fazia leer, e retraer estas cosas sobredichas. E esto era, porque oyendolas, les crescerian las voluntades, e los coraçones, e esforçauanse, faziendo bien, e queriendo llegar a lo que los otros fizieran, o pasaran por ellos. » ALPHONSE X DE CASTILLE, *Les Sept parties* (1256-1265), 2.21.20 [►]. (On trouvera dans le répertoire une traduction en anglais.)

³ « Les *domini joculatores* qui jouent [*ludunt*] en public pour de l'argent, et les *domini orbi* qui vont à la curie communale de Bologne et chantent à propos de messeigneurs Roland et Olivier, s'ils le font pour de l'argent, ils sont infâmes. » ODOFRÈDE, *Leçon sur le Digeste* (1265), *Dig.* 3.2.2.5 [►].

⁴ PIERRE DE BLOIS, *Sur la confession sacramentelle* (fin du XII^e s.), Coll. 1088 et sqq. [►].

⁵ ÉTIENNE DE BOURBON, *Traité des diverses matières à prêcher* (1250-1261), 279 [►].

⁶ *Ibid.*

DÉFINITIONS

L'image du jongleur qui dissimule par des artifices sa laideur montre bien que sa légitimité gagnée chez les franciscains (mais aussi dans de nombreux récits de miracles du XIII^e s.¹) reste toute relative.

Si le jongleur (ou la jongleusesse²) n'est plus nécessairement un repoussoir, il ne devient pas pour autant un être recommandable : tout dépend de sa pratique. Les acteurs donc, mais aussi ceux décrits par Salimbene de Adam (†1288) qui pratiquent l'insulte³ restent des infréquentables. S'ils n'avaient déjà aucune chance d'aller au paradis à l'époque d'Honoré d'Autun (†c. 1157), qui les appelle « ministres de Satan »⁴, ils n'ont toujours pas complètement gagné ce droit à l'orée du XIV^e s. Certains interdits restent immuables, et Boniface VIII (†1303) trouve bon de préciser dans son complément aux *Décrétales* de Grégoire IX (†1241), le *Sexte* (1298), que le clerc ne peut pas se faire jongleur :

Une fois ordonnés, les clercs qui se font jongleurs, ribauds ou bouffons, et s'ils ont exercé ce métier pendant un an révolu, ils sont privés de plein droit de tout privilège de cléricature ; de même si avertis trois fois dans un laps de temps inférieur à un an, ils ne sont pas revenus à une conduite plus conforme à leur caractère.⁵

Notons d'ailleurs au passage que l'on ne prend plus la peine à cette époque de préciser « mimes, histrions, jongleurs. », mais « jongleurs, goliards et bouffons », signe que les temps ont changé. Un canon de statuts synodaux très légèrement antérieurs à la promulgation du *Sexte* et qui propose déjà la mise en place d'avertissements (signe que les deux textes sont probablement liés) s'attaque pourtant aux clercs versés dans la goliardise et l'histrionat (*in golardia vel histrionatu*), mais pas la jonglerie⁶ : c'est donc au XIII^e s. que le changement a dû intervenir. L'enquête pourrait donc être encore poursuivie, mais il convient désormais de s'arrêter.

¹ CLOUZOT 2009 [P].

² GILBERT DE MONS, *Chronique de Hainaut* (1195-1196), 21 mai 1184 [P] et 28 mai 1190 [P].

³ « Mais, de la même façon, l'empereur savait supportait et écouter les moqueries, les bons mots et les invectives des jongleurs, sans les châtier ; souvent, il faisait semblant de ne pas entendre, ce qui est le contraire de ceux qui veulent aussitôt se venger des torts. » SALIMBENE DE ADAM, *Chronique* (1287), 1250 [P].

⁴ « Les jongleurs seront-ils sauvés ? Nullement ! Car de toute leur âme, ils sont les serviteurs de Satan. Ils n'ont pas connu le Seigneur, dit le Psalmiste. C'est ainsi que Dieu les a jetés. » HONORÉ D'AUTUN, *L'Élucidaire* (c. 1100), 2.17 [P].

⁵ 6 3.1.1 [P].

⁶ Statuts synodaux de Cahors, Rodez et Tulle (1289), 2.19 [P].

CONCLUSION

Une lettre de Rodolphe Agricola (†1485) à l'humaniste allemand Alexander Hegius von Heek (†1498) revient sur le sujet qui nous a occupé pendant ce chapitre :

Tu demandes quelle est la différence entre le mime [*mimus*], l'histrion [*histrion*] et la personne [*persona*]. Je pense que le mime et l'histrion sont la même chose (*i.e.* celui qui joue des pièces [*fabulas*] sur scène), sauf que *mime* tire son origine du Grec *μιμέω*, *i.e.* l'imitateur, alors que les auteurs sont d'accord pour dire qu'*histrion* est un mot étrusque. [...]¹

La lettre date de septembre 1480 : Hegius n'est donc pas un jeune homme ignare. Il a fondé un collège, et y a enseigné à Érasme ou au pape Adrien VI. Sa méconnaissance nous renseigne donc sur le degré de compréhension du lexique que nous venons de présenter. S'il connaît les mots, il les considère comme équivalents, et la seule manière de les différencier que peut lui proposer Agricola est d'ordre étymologique, et non onomasiologique.

Il faut dire que nous avons pris garde de présenter des exemples clairs, évitant les accumulations du type « les mimes et les histrions et les jongleurs ». Reprenons l'entrée « histrion » du *Vocabulaire* (1053) de Papias Lombard :

Histrion vel historio scaenicus saltator jocularior.²

Évidemment, le travail lexicographique incite à l'utilisation de synonymes, mais une telle définition montre bien la proximité forte qu'ils entretiennent au XI^e s., et au Moyen Âge en général. On trouve ainsi de nombreux emplois conjonctifs d'Agobard de Lyon au IX^e s.³ à Salimbene de Adam au XIII^e s.⁴, et encore au XV^e s. dans la *Destruction des Vices* d'Alexandre le Charpentier⁵. Si dans un premier temps de telles occurrences n'apportent rien à la compréhension précise de ces mots, elles permettent dans un second temps de saisir le degré de proximité, voire de perméabilité qu'ils entretiennent entre eux.

Ces emplois conjonctifs ne sont cependant pas légion, et, selon nos relevés, ils concernent surtout la littérature juridique. Nous sommes donc persuadé que les hommes du Moyen Âge maintiennent des distinctions entre ces mots, et cette idée est corroborée par

¹ RUDOLPH AGRICOLA, *Correspondance* (1480) 21.20 [►].

² PAPIAS LOMBARD, *Vocabulaire* (1053), art. « Histrion » [►].

³ « Il rassasie et soule les histrions, les mimes et les jongleurs [*joculares*] les plus honteux et vains, alors que les pauvres de l'Église périssent, torturés par la faim. » AGOBARD DE LYON, *Administration des biens ecclésiastiques* (823-824), 30 [►].

⁴ SALIMBENE DE ADAM, *Chronique* (1287), 1285 [►].

⁵ ALEXANDRE LE CHARPENTIER, *Destruction des Vices* (1419), 4.23 [►].

DÉFINITIONS

plusieurs éléments, au premier rang desquels on trouve leur fréquence d'utilisation. Ainsi, le *thymelicus* et le *scaenicus* ont une existence anecdotique dans la littérature médiévale, contrairement au *mimus* et à l'*histrion* dont la fréquence est bien plus élevée. Ces derniers termes perdent cependant en dynamisme peu après l'An mil, et surtout au XIII^e s. au profit d'un mot plus récent, dont l'origine est tardo-antique, mais dont l'épanouissement est médiéval : celui de *joculator*, qui est le seul dont hérite la langue française.

Encore une fois, on peut penser avec François Dolbeau¹ que l'*histrion* et le *mimus* ne sont que des résidus antiques, qui vivent une existence artificielle du simple fait de la survivance de la première patristique durant le Moyen Âge — et on trouve en effet de tels cas dans le corpus. L'apparition puis l'épanouissement d'un mot nouveau comme *joculator*, qui recouvre sensiblement les mêmes réalités que les deux précédents, laisse penser que l'histoire est un peu plus complexe. Nous pensons en effet que les Pères ont tué les mots du théâtre, mais qu'ils n'ont pas tué la chose, et que cette dernière a continué sous un autre nom pour échapper à l'anathème, aidée en cela par la mutation des pratiques performatives à la fin de l'Antiquité et au début du Moyen Âge.

Le problème est que les détenteurs du monopole de l'écrit, les clercs, n'ont pu rendre compte de ce changement lexical, d'une part parce qu'ils n'avaient pas forcément envie de le voir (toutes ces choses étant interdites), et d'autre part parce qu'ils ne pouvaient pas parfaitement le décrire (la langue de la Bible ou des Pères ne connaît logiquement pas ce vocabulaire). Le vocabulaire hérité de l'Antiquité a continué d'être utilisé à l'écrit, malgré son incapacité croissante à décrire avec précision la réalité contemporaine des auteurs. Si *joculator* (ré)apparaît puis s'épanouit dans la littérature juridique du IX^e s., c'est que si la loi veut prétendre contrôler le réel, il faut qu'elle utilise un lexique qui le décrive au mieux. Ainsi, alors que la langue vernaculaire s'affirme de plus en plus, les canons intègrent les innovations linguistiques qui lui paraissent propres à décrire le monde sur lequel ils veulent légiférer, et notamment le *joculator*.

Outre les différences de fréquence que nous avons déjà abordées, cette théorie a aussi le mérite d'expliquer la différence de connotation entre le *joculator* et les mots hérités de l'Antiquité. L'apparition d'une figure positive du « jongleur » s'appuie sur un changement de paradigme culturel (abandon du modèle monastique, *etc.*), mais prend sa source dans une étymologie différente. Au vu de la littérature patristique et de son antithéâtralisme, saint François n'aurait jamais pu s'appeler « histrion de Dieu » ou « mime de Dieu ». Le terme de « jongleur » est une *backdoor* dans le champ sémantique qui permet dans un premier temps une réhabilitation partielle, puis complète des pratiques ludiques.

¹ DOLBEAU, compte rendu de *Alexandri Essebiensis Opera theologica* dans le *Bulletin Du Cange* (62, 2004), p. 301 [X].

Un des acteurs de cette réhabilitation est bien évidemment saint Thomas. Lisons un extrait de sa *Somme théologique* :

Ce sont surtout les *histrions*, dont toute la vie a pour but de jouer, qui paraissent donner trop d'importance au jeu. Donc, si l'excès du jeu était un péché, tous les *histrions* seraient en état de péché. Pécheraient aussi, comme favorisant le péché, tous ceux qui emploient leurs services, ou qui leur accordent des subsides. Ce qui paraît être faux. Nous lisons en effet dans la *Vie des Pères* qu'il fut révélé au bienheureux Paphnuce qu'un *jongleur* allait devenir son compagnon dans la vie future.¹

On voit bien ici que l'on passe du mauvais histrion, obsédé par le jeu, au bon jongleur, ami des saints ! La nuance est infime, certes, mais selon nous bien réelle.

Si la connotation est différente, la dénotation l'est en revanche moins : l'histrion, le mime et le jongleur renvoient globalement à une réalité identique². Nicolas Oresme (†1382) ne se trompe pas en alignant le français *jugleur* au latin *histrion*.³ Tous les termes que nous avons décrits agrègent des pratiques disparates allant de la danse à la musique, en passant tous les degrés du continuum performatif comme l'acrobatie, la blague ou le chant. Une exception cependant : tous ces êtres sont rarement des instrumentistes, et les documents qui mentionnent cette pratique sont plutôt tardifs.

Cette homogénéité de dénotation s'explique probablement par un fait simple : le vocabulaire latin n'existant plus dans la langue vernaculaire, chacun des termes a perdu sa capacité à désigner une réalité spécifique et fini par renvoyer à un objet ayant une large extension sémantique. Ils désignent cependant bien un objet concret, que l'on désigne dans la langue vernaculaire sous le nom de *jongleur*, qui bénéficie donc de la même extension. Il n'y a donc pas à proprement parler de hiérarchie entre ces termes, malgré les explications de Rufin, qui nous dit que cela ne concerne pas que les histrions, mais tous les jongleurs — comme si les histrions étaient une catégorie de jongleur.

Ils chantent, dansent, récitent, racontent des histoires avec des mots ou avec des gestes. On les décrit aussi comme des êtres qui imitent les autres, qui font semblant d'être ce qu'ils ne sont pas, mais cela suffit-il ? Tous ces éléments sont autant d'ingrédients de la recette du bon acteur, mais ces histrions, ces mimes ou ces jongleurs sont-ils, justement, des acteurs, et

¹ THOMAS D'AQUIN, *Somme de théologie* (1266-1273), II-II, q. 168 a. 3 arg. 3 [▶]. Nous soulignons.

² Ce constat a déjà été fait par d'autres (e.g. HUNNINGHER 1955 [▶], p. 76).

³ « Et que le peuple cuide qu'il ne ont pas pour nient le princey quant il funt tels dons au commun ou as personnes dignes et non pas au desplaisir du peuple, si comme il fu dit ou .xxix.e chapitre du quint, ne as jugleurs ou telz menesterelz. Et pour ce disoit un du roy Alexandre : *Histrion dona petit ; rex inquit, nil tibi dabo.* » NICOLE ORESME, *Le Livre de Politiques* (1370-1374), 6.8 [▶].

DÉFINITIONS

non pas uniquement des amuseurs ? La réponse va nous être apportée entre autres par l'étude d'un des mots que mentionne Agricola : celui de *persona*, « personne ».

Impersonnation

Il ne s'agit pas uniquement de danser ou de chanter pour être acteur. La voix et/ou le geste sont nécessaires sans être suffisants : il faut *un peu plus*. Mais quoi ? Il faut, comme l'explique Édmond Faral, « revêtir le personnage d'autrui, se mettre dans la peau de quelqu'un, lui emprunter son ton, ses gestes, son costume, s'oublier et se faire oublier soi-même. Donner l'impression qu'on est un nouvel individu, c'est bien là le principe de l'art dramatique »¹. Omer Jodogne propose, pour nommer ce procédé théâtral, d'emprunter à l'anglais le mot *impersonation*² :

Encore faut-il s'entendre sur ce qu'est le théâtre. Le drame évoque l'action et c'est avec raison qu'on l'a appelé *jeu*, *Spiel*, *Spel*, *funzione*, *auto*. Mais l'action ne suffit pas à distinguer le drame du roman, pas plus que le décor ou même des individus parlant et se mouvant sur des tréteaux ne convertissent le divertissement en théâtre. Le narré ne suffit pas, et non plus la mimique. Ce qui est le caractère exclusif du drame, c'est la désincarnation des personnes dites acteurs, assumant le rôle d'individus autres qu'eux-mêmes. C'est ce que par un mot commode les Anglais désignent *impersonation* et que je me permettrai de transposer en « impersonnation ». À l'action, indispensable sans doute, l'impersonnation confère cette fiction qui convertit en art ce qui risquerait d'être compris comme un événement réel. L'impersonnation délimite le théâtre, nous dit en quoi il se distingue du spectacle, du pur dialogue, quoique le genre les comprenne tous deux.³

Malheureusement, Jodogne s'est contenté de cette définition, et n'a pas cherché à repérer dans la littérature médiévale d'éventuelles traces de cette idée.

Certains lui auraient probablement dit qu'une telle recherche aurait été vaine. En effet, la même année que la parution de l'article d'O. Jodogne, O. B. Hardison publiait un livre amené à faire date dans l'histoire des études théâtrales : *Christian Rite and Christian Drama in the*

¹ FARAL 1910 [P], p. 237.

² *L'impersonation* est « an act of pretending to be another person for the purpose of entertainment or fraud » (*Oxford English Dictionary: British & World English edition*, Oxford, Oxford University Press, 2012, art.« impersonation », version en ligne : <http://oxforddictionaries.com>).

³ JODOGNE 1965 [P], p. 1. La traduction d'*impersonation* en anglais n'est pas évidente : une analogie avec *personnifier* est tentante, et le préfixe locatif *-in* (« vers, dans ») est plus rare en français qu'en anglais. Dans la mesure où le préfixe reste néanmoins compréhensible, et que l'anglais distingue bien *impersonate* d'avec *personify*, nous choisissons donc le calque *impersonation* (avec deux /n/), à l'inverse de Jodogne et d'autres (e.g. A. Perry dans GEUFROI DE PARIS 1981 [P] p. 25) qui optent pour *personnation*. Nous corrigeons donc la citation de ce dernier proposée *supra* dans ce sens.

*Middle Ages*¹. S'y trouvaient contredites de nombreuses thèses du monumental *Drama of the Medieval Church* de Karl Young, et notamment une prétendant que l'existence du théâtre suppose nécessairement le recours à l'impersonation de la part de l'acteur². Selon Hardison, un concept si moderne serait impropre à décrire une réalité aussi ancienne que le théâtre du Moyen Âge, voire de la Renaissance³.

La même année que Jodogne et Hardison, un troisième protagoniste rentrait dans le débat : Jean Duvignaud. Plus spécialiste de sociologie que de théâtre médiéval, il se penchait néanmoins sur le cas de ce dernier dans son livre *L'Acteur*, se demandant si l'on « peut dire qu'il y ait des acteurs dans les sociétés du Moyen Âge ? »⁴ Au grand désespoir de Zbigniew Wilski⁵, puis de Marie Bouhaïk-Gironès⁶, ce qui aurait pu être l'occasion d'un débat passionnant ouvrit la porte à une réponse aussi saugrenue que la question était intelligente... On y trouve en effet affirmé que « il ne peut y avoir de place pour l'homme qui joue un rôle qui n'est point celui que lui impose son rang (la "grâce d'état") dans une hiérarchie et un ordre modelé sur l'ordre divin »⁷. Pourquoi ? Parce que « les groupes et les individus manifestent une angoisse panique devant leur propre liberté, spontanée ou non, qui leur semble désespérée et maudite. Cette peur enferme l'être dans le contexte social, l'emprisonne dans la "grâce d'état". »⁸

Quelques années un peu plus tard, Sandro Sticca reformulait avec plus de nuance et d'intelligence ce doute quant à la nature du théâtre des alentours de l'An mil. S'intéressant aux pièces de Hrotsvita de Gandersheim († après 973), il affirme que les sources de cette époque « font référence à une performance mimétique au moyen de la danse et de gestes, mais pas à une représentation par des acteurs assumant les rôles de personnages. »⁹ Cette idée serait confirmée par un poème de la renaissance ottonienne écrit par un moine de

¹ HARDISON 1965 [➤].

² « Dramatic externalities of this kind [*i.e.* un dialogue], however, must not be taken for genuine drama itself, in which the essential element is not speech and movement, but impersonation. A play, that is to say, is, above all else, a story presented in action, in which the speakers or actors impersonate the characters concerned. » Cf. YOUNG 1962, t. 1 [➤], p. 80.

³ « Impersonation is therefore a nineteenth-century concept, and one which is in marked contrast to medieval and Renaissance attitudes. » HARDISON 1965 [➤], p. 32.

⁴ DUVIGNAUD 1965 [➤], p. 41.

⁵ WILSKI 1989 [➤], p. 411.

⁶ BOUHAÏK-GIRONÈS 2010 [➤], p. 108.

⁷ DUVIGNAUD 1965 [➤], p. 41.

⁸ DUVIGNAUD 1965 [➤], p. 50.

⁹ Discutant un poème le Fromond de Tegernsée cité *infra*, Sandro Sticca conclut que « it alludes to mimetic performance by means of dance and gesture and not representation by actors assuming the roles of characters. » Cf. STICCA 1970 [➤], p. 5.

l'abbaye bavaroise de Tegernsée, Fromond (†c. 1008/12), désespérant d'intéresser ses élèves autrement que par divers artifices :

Si je me faisais pendre à la ceinture des queues d'animaux
 Gesticulant avec mes mains, restant mobile, debout sur mes pieds,
 Si [j'étais] un loup ou un ours, ou si je voulais représenter un renard,
 Si je devais faire des masques avec mes mains de vaurien,
 Si je savais composer de douces fables ou mensonges,
 Comme Orphée qui chanta pour rappeler Eurydice,
 Si je chantais de nombreux lais aux douces modulations,
 Courant partout avec mes pieds affolés,
 Il se réjouirait celui qui s'approcherait au plus près pour me voir,
 Et le rire secouerait tout entier les enfants.¹

Où voit-on ici la différence entre une performance mimétique et le fait d'assumer des personnages ? Est-ce parce que cette dernière possibilité n'est envisageable qu'avec des personnages humains ? Et quelle est d'ailleurs la différence entre « la performance mimétique » et « assumer des personnages » ?

Le problème est que l'impersonnation médiévale est la plupart du temps mal défendue, comme le montre ce passage tiré des travaux d'É. Faral :

Devant le jongleur qui récite, le public voit, par une illusion facile, les héros du conte prendre vie, et alors l'exécutant joue expressément un rôle dramatique. Il porte la parole des personnages en chaque occasion où le monologue et le dialogue se mêlent à la narration. À ce titre déjà il les représente, mais, en outre, il sera naturellement amené à animer sa lecture ou sa récitation par des changements de ton, par des jeux de physionomie, par des gestes, et, à partir de ce moment, il sera tout à fait acteur.²

Où sont les preuves tangibles de l'existence de cet acteur que décrit Faral ? Les remarques de Duvignaud et d'Hardison ont l'intérêt de nous rappeler que l'impersonnation n'est pas une évidence, et que son existence doit être prouvée.

Nous voudrions donc ici démontrer que non seulement elle existe au Moyen Âge, mais que les penseurs de cette époque en ont proposé, en creux d'autres discours, une théorie nouvelle d'une étonnante précision. Paradoxalement, c'est à l'épicentre de l'antithéâtralisme qu'il faut chercher pour la trouver : dans les commentaires bibliques et les traités de

¹ FROMOND DE TEGERNSÉE, *Poematica* (avant 1008), 20 [numérotation *PL*] [►].

² FARAL 1910 [►], p. 233.

dogmatique. Après tout, si un homme peut être rapproché de l'acteur, c'est, comme nous le rappelle un sermon d'Hilderbert de Lavardin (†1133) que nous avons déjà cité, le Christ qui

agissait tantôt de manière à apparaître comme un vrai homme, tantôt de manière à apparaître comme un vrai Dieu, parce qu'il prenait alternativement différentes formes [*species*] à la manière des histrions.¹

L'*HYPOCRITA*

L'impersonnation pourrait être vue comme une chose abstraite, un concept très théorique de la critique dramatique contemporaine. L'idée que l'on puisse faire semblant d'être un autre est pourtant aussi banale qu'ancienne, et on la retrouve dans de nombreux ouvrages de l'Occident chrétien sous le simple nom « d'hypocrisie ». Cette dernière se définit en effet comme « le caractère d'une personne qui dissimule sa véritable personnalité et affecte, le plus souvent par intérêt, des opinions, des sentiments ou des qualités qu'elle ne possède pas² » — le cas le plus classique étant le fait de simuler la dévotion³. Ce défaut étant mentionné à de multiples reprises dans la Bible⁴, il va alors nécessairement faire l'objet de commentaires de la part des Pères, qui ne vont pas manquer de remarquer sa proximité avec l'art des acteurs.

Mais ce lien entre hypocrisie et théâtre n'est aucunement artificiel : il trouve son origine dans l'histoire de la langue. Si l'on peut douter qu'il ait véritablement intégré le vocabulaire courant du théâtre du fait de sa rareté⁵, le mot latin d'*hypocrita* désigne bien un acteur⁶, tout comme le grec *ὑποκριτής*⁷ auquel les Romains l'ont emprunté⁸. Si ce n'est quelques mentions difficilement exploitables chez Quintilien (†c. 96)⁹, on retrouve le mot d'*hypocrita* pour décrire un acteur secondaire de la tragédie chantée (*tragedia cantata*), sur

¹ HILDEBERT DE LAVARDIN, *Sermons* (avant 1133) 14 [P].

² *Trésor de la langue française*, art. « hypocrisie ». [X]

³ *Trésor de la langue française*, art. « hypocrite ». [X]

⁴ Un relevé de nombreuses occurrences dans les différents livres (*AT*, *NT*) et versions de la Bible (*Vulgate*, *LXX*) a été fait par Enzo Portalupi (PORTALUPI 2004 [P], pp. 429 *et sqq* ; pp. 500 *et sqq* pour une liste exhaustive des occurrences de la *Vulgate*).

⁵ ZUCHELLI 1964 [P], p. 48, n. 78 ; et surtout ZUCHELLI 1962 [P], pp. 29-55.

⁶ GAFFIOT 2000, art. « hypocrita ».

⁷ « Acteur, comédien » BAILLY 2000, art. « ὑποκριτής », p. 2024b.

⁸ BAILLY & BRÉAL 1918 [P], p. 339.

⁹ Quintilien parle des *hypocritae* Eschine et Andronicus. Cf. QUINTILIEN, *Institution oratoire* (95), 2.17.12 [P] et 11.3.7 [P].

laquelle notre unique source d'information reste la célèbre description par Suétone (†après 122) des tribulations de Néron sur scène :

comme il avait, au cours d'une scène tragique, laissé échapper son sceptre qu'il s'empressa de ressaisir, pris de peur et craignant que cette faute ne le fit exclure du concours, il ne se remit qu'en entendant son hypocrite [*hypocrita*] lui jurer que la chose était passée inaperçue au milieu de l'enthousiasme et des acclamations du peuple.¹

C'est de cette brève mention que les lexicographes ont déduit que l'hypocrite était une sorte de mime accompagnant par ses gestes l'élocution du tragédien². Outre que cette définition extrapole largement, elle contredit Irénée de Lyon qui parle des « tirades brillantes » des *hypocritae*³. Reste que ce sens est rapidement devenu secondaire, puis tombé en désuétude au profit de celui de « trompeur », notamment sous la plume des auteurs chrétiens⁴.

Le lien entre théâtre et hypocrisie est encore assez fort à la fin du IV^e s. pour que Basile de Césarée (†379) continue de le développer⁵, tout comme Jean Chrysostome (†407) qui nous propose le texte suivant dans l'une de ses homélies :

Car son dessein principal dans ces paroles, est de nous inspirer un grand éloignement de la vaine gloire. C'est pourquoi il se sert du mot « d'hypocrite », qui signifie aussi un comédien, afin de nous éloigner de ce vice par deux considérations différentes. La première en nous montrant combien ce vice est ridicule et dangereux pour le salut ; et la seconde, en nous faisant voir que ce déguisement et cette imposture ne peuvent pas durer longtemps. Un homme qui joue un personnage sur un théâtre, ne peut être estimé que le temps que dure la comédie. Tous même ne l'estiment pas alors, puisque plusieurs de ceux qui le

¹ SUÉTONE, *Vie des douze Césars* (121), Néron, 24.1 [►].

² « a mime who accompanied the delivery of an actor by gestures ». LEWIS & SHORT, art. « hypocrita ». Idem dans GAFFIOT 2000, art. « hypocrita ».

³ « En réalité, ce qui partout, sur des scènes de théâtre, est débité par des comédiens [*hypocritis*] en de brillantes tirades, ils l'accommodent à leur système — ou, pour mieux dire, c'est aux mêmes fables qu'ils empruntent leur enseignement, se bornant à modifier les vocables. » IRÉNÉE DE LYON, *Contre les Hérésies* (c. 180), 2.14.1 [►].

⁴ TERTULLIEN, *De la pénitence* (198-204), 5.13 [►]. Si Albert Blaise (BLAISE 2005, art. « hypocrita ») retient encore les deux sens de « mime » et d'« hypocrite », Alexander Souter (SOUTER 1949, art. « hypocrita ») et Leo Stelten (STELTEN 1995, art. « hypocrita ») ne donnent plus que le second sens.

⁵ « Ne déguisez pas votre visage à la manière des hypocrites. On déguise son visage, lorsqu'on cache ses sentiments sous de faux dehors, et qu'on les couvre, pour ainsi dire, d'un voile d'imposture. Les hypocrites ressemblent aux comédiens, lesquels représentent des personnages étrangers. Sur le théâtre, l'esclave est souvent maître, le simple particulier est souvent roi. Dans la vie, comme sur le théâtre, plusieurs se déguisent et annoncent à l'extérieur ce qu'ils n'ont point au fond de l'âme. Ne déguisez pas votre visage. Montrez-vous tel que vous êtes ; n'affectez pas un air triste et sobre pour vous donner la réputation d'un homme abstinent. » BASILE DE CÉSARÉE, *Homélie sur le jeûne* (371), 1.2 [►].

voient, savent très bien qu'il n'est pas en effet ce qu'il paraît être. Mais au moins lorsque la comédie est jouée, il est reconnu de tout le monde pour ce qu'il est. C'est ce qui arrivera indubitablement aux amateurs de la vaine gloire. Plusieurs dès cette heure reconnaissent leur déguisement. On sait déjà qu'ils ne sont pas ce qu'ils paraissent, et qu'ils n'en ont que l'extérieur. Mais ils seront reconnus clairement pour ce qu'ils sont dans ce grand jour où Dieu fera voir à nu les secrets des cœurs.¹

Les Pères latinophones ne sont pas non plus en reste, et Ambroise de Milan (†397) fustige à la même époque tous ces hypocrites « qui font semblant de revêtir un personnage (*personam*) différent [d'eux-mêmes] »².

Ces références à l'étymologie théâtrale d'*hypocrita* ne sont cependant pas le fruit du hasard : elles interviennent presque toutes après un verset de l'Évangile selon Matthieu :

Quand vous jeûnez, ne vous donnez pas un air sombre comme font les hypocrites : ils prennent une mine défaite, pour que les hommes voient bien qu'ils jeûnent. En vérité je vous le dis, ils tiennent déjà leur récompense.³

Contrairement à d'autres versets parlant des *hypocritae*⁴, ce passage du Sermon sur la Montagne insiste particulièrement sur le jeu d'acteur auquel se livrent ces mauvais chrétiens, avec leur « air sombre » et leur « mine défaite ». Mais si nous avons là une des citations bibliques qui s'approche au plus près de la pratique théâtrale⁵, il ne s'agit cependant pas de théâtre : Jésus s'en prend ici à « ceux qui sont pris eux-mêmes au jeu de leur propre piété, et, ainsi, n'ont même plus conscience de leur vanité religieuse »⁶, comme il l'a déjà fait quelques

¹ JEAN CHRYSOSTOME, *Homélies sur Matthieu* (avant 393), 20[sur Mt 6:16-24] 1 [►].

² « Il a dit les hypocrites, parce qu'ils font semblant de revêtir un personnage (*personam*) différent [d'eux-mêmes] ; comme ceux qui récitent des tragédies sur scène expriment des sentiments correspondants aux paroles des personnages (*personas*) qu'ils représentent (*gerunt*), et sont ainsi excités parce qu'ils sont en colère, ou affligés, ou exultant. En fait, ils affectent de jeûner, plus désireux d'être approuvés par les hommes que par Dieu, comme l'ont fait les Juifs. » AMBROISE DE MILAN, *De elia et jejuniis* (370-390), 10.35 [►].

³ Mt 6:16 : *Cum autem ieiunatis nolite fieri sicut hypocritae tristes demoliuntur enim facies suas ut pareant hominibus ieiunantes amen dico vobis quia receperunt mercedem suam.*

⁴ Mt 23:25 : *vae vobis scribes et Pharisei hypocritae quia mundatis quod de foris est calicis et parapsidis intus autem pleni sunt rapina et immunditia* (« Malheur à vous, scribes et Pharisiens hypocrites, qui purifiez l'extérieur de la coupe et de l'écuelle, quand l'intérieur en est rempli par rapine et intempérance ! ») — Lc 13:15 : *respondit autem ad illum Dominus et dixit hypocritae unusquisque vestrum sabbato non solvit bovem suum aut asinum a praeseptio et ducit ad aquam* (« Mais le Seigneur lui répondit : « Hypocrites ! chacun de vous, le sabbat, ne délie-t-il pas de la crèche son bœuf ou son âne pour le mener boire ? » »)

⁵ Il y a aussi l'interdit deutéronomique du travestissement. Cf. Dt 22:5 *Non induetur mulier veste virili, nec vir utetur veste feminea : abominabilis enim apud Deum est qui facit haec.* (« Une femme ne prendra pas un habit d'homme, et un homme ne prendra pas un habit de femme, car celui qui le fait est abominable devant Dieu. »)

⁶ Pierre BONNARD, *L'Évangile selon saint Matthieu*, Genève : Labor et Fides, 2002, p. 79. [X]

versets auparavant¹. Il ne parle pas d'acteur, et n'y pense d'ailleurs même pas, car le mot d'*hypocrita* avec sa connotation théâtrale n'existe pas en araméen et en hébreu². Le rapprochement entre l'hypocrite et l'acteur est donc le fait de l'exégèse patristique³, pas du texte biblique.

Mais la Bible, d'un point de vue historique tout du moins, n'est pas tant intéressante pour ce qu'elle dit que pour la manière dont on l'a comprise à travers les siècles, et force est de constater que les Pères y ont vu, ou plutôt aperçu du théâtre. Plus encore que les commentaires de Jean ou Ambroise, c'est celui de *Mt* 6:2 par saint Augustin (†430) qui va nous intéresser :

Évidemment les hypocrites n'ont pas dans le cœur les sentiments qu'ils affectent aux yeux des hommes. Ils sont des simulateurs, ils ressemblent aux acteurs qui jouent un personnage dans les pièces de théâtre. En effet, celui qui joue le rôle d'Agamemnon dans une tragédie, par exemple, ou d'un autre personnage historique ou mythique n'est pas réellement ce personnage mais il fait comme si, ce pourquoi on l'appelle comédien. Dans l'Église et dans les relations, de même, celui qui veut paraître ce qu'il n'est pas est un comédien. Il joue le juste mais il ne l'est pas. Seuls lui importent les applaudissements que le public ménage à ceux qui jouent la comédie.⁴

Revenant un peu plus loin sur les *hypocritae*, saint Augustin précise à nouveau qu'ils sont « comme les comédiens, [qui] cachent sous un masque ce qu'ils sont, et représentent un personnage (*ostensat in persona*) qu'ils ne sont pas. »⁵

Un terme est particulièrement important dans cette définition de l'*hypocrita* : celui de *simulator*, qui est présenté comme un synonyme (*sunt enim hypocritae simulators*, « les hypocrites sont en effet des simulateurs »). Ce rapprochement entre les deux termes n'est pas nouveau :

¹ *Mt* 6:2 *cum ergo facies elemosynam noli tuba canere ante te sicut hypocritae faciunt in synagogis et in vicis ut honorificentur ab hominibus amen dico vobis receperunt mercedem suam* (« Lors donc que tu fais l'aumône, ne sonne pas de la trompette devant toi, comme font les hypocrites dans les synagogues et dans les rues, afin d'être glorifiés par les hommes. Je vous le dis en vérité, ils reçoivent leur récompense. »)

² BARR 1990 [➤], pp. 308-309.

³ Notons que si les commentaires grecs et latins convergent dans leur exégèse, c'est parce que les pères hellénophones et latinophones commentent le même mot : quand la version latine parle d'*hypocrita*, la version grecque parle d'*ὑποκριτής* dans les deux versets qui nous intéressent le plus (mais ce n'est pas toujours le cas). — *Mt* 6:2 : «Ὅταν οὖν ποιῆς ἐλεημοσύνην, μὴ σαλπῆς ἐμπροσθέν σου, ὥσπερ οἱ ὑποκριταὶ ποιοῦσιν ἐν ταῖς συναγωγαῖς καὶ ἐν ταῖς ῥύμαις, ὅπως δοξασθῶσιν ὑπὸ τῶν ἀνθρώπων ἀμὴν λέγω ὑμῖν, ἀπέχουσιν τὸν μισθὸν αὐτῶν. — *Mt* 6:16 : «Ὅταν δὲ ηἰστεύητε, μὴ γίνεσθε ὥσπερ οἱ ὑποκριταὶ σκυθρωποὶ, ἀφανίζουσιν γὰρ τὰ πρόσωπα αὐτῶν ὅπως φανῶσιν τοῖς ἀνθρώποις ηἰστεύοντες ἀμὴν λέγω ὑμῖν ὅτι ἀπέχουσιν τὸν μισθὸν αὐτῶν. — Cf. *A Gospel Synopsis of the Greek Text of Matthew, Mark and Luke*, Jenny READ-HEIMERDINGER (éd.), Brill : Leiden, coll. « New Testament Tools, Studies and Documents » (45) [X], pp. 15-16.

⁴ AUGUSTIN D'HIPPONE, *Explication du Sermon sur la montagne* (393-394), 2.2 [➤].

⁵ AUGUSTIN D'HIPPONE, *Explication du Sermon sur la montagne* (393-394), 2.19 [➤].

on le retrouve dans la Bible, où le latin *simulator* est par deux fois l'équivalent latin du grec *ὑποκριτής*¹, puis plus tard dans toutes les gloses médiévales². Beaucoup de traducteurs et de commentateurs d'Augustin ont parlé de « dissimulateur »³, mais nous pensons, comme Enzo Portalupi⁴ et quelques autres⁵, que c'est là une erreur et qu'il faut privilégier « simulateur ». L'hypocrite ne fait pas que cacher sa vraie nature : il se saisit de l'identité d'un autre, son opposé, sans pour autant perdre la sienne. Cette idée de faire semblant d'être un autre sans pour autant devenir cet autre montre bien que le travail de l'acteur dépasse le simple mime, et implique, en plus du jeu de son corps, un jeu sur l'identité.

Jusqu'alors, les acteurs étaient vus comme des personnes qui, selon Tatien, « par le geste comme par le discours trompent ceux qui les écoutent »⁶. Un menteur particulier si l'on en croit les propos de Thepsis rapportés par Plutarque (†c. 125), car il n'y aurait « point de mal à dire et à faire de ces mensonges par manière de jeu »⁷. Idée que ne rejette d'ailleurs pas Augustin, qui explique qu'il faut distinguer celui dont le mensonge a pour but de tromper (le *fallax*), et celui dont le mensonge a pour but de plaire (le *mendax*) :

Ce que j'appelle menteur [*mendax*] est l'œuvre d'auteurs de fictions. Ceux-ci diffèrent des trompeurs en ce que tout trompeur [*fallax*] désire tromper, tandis que tout menteur ne veut pas tromper : en effet, les mimes, les comédies, et tant de poèmes sont remplis de mensonges faits plutôt pour charmer que pour tromper, et la plupart de ceux qui plaisaient mentent. Mais on a le droit d'appeler trompeur ou trompant celui dont le métier est de tromper son monde. Quant à ceux qui ne

¹ Une première fois en *1P* 2:1 : *Ἀποθέμενοι ὄν πάσαν κακίαν καὶ πάντα δόλον καὶ ὑποκρίσεις καὶ φθόνους καὶ πάσας καταλαλιάς*, devient *deponentes igitur omnem malitiam et omnem dolum et simulationes et invidias et omnes detractiones* (« Vous étant donc dépouillés de toute sorte de malice, de tromperie, de *dissimulation*, d'envie et de médisances, »). — Une seconde fois en *Gal* 2:13 : *Καὶ συνοπεκρίθησαν αὐτῷ καὶ οἱ λοιποὶ Ἰουδαῖοι, ὥστε καὶ Βαρνάβας συναπήχθη αὐτῶν τῇ ὑποκρίσει*, devient *et simulationi eius consenserunt ceteri Iudaei ita ut et Barnabas duceretur ab eis in illa simulatione* (« Les autres Juifs usèrent comme lui de cette simulation ; et Barnabé même s'y laissa aussi emporter. »).

² Outre les documents cités dans ce chapitre, on trouve cette équivalence dans les gloses médiévales. « hypocrita simulator ». *Placidus codicis Parisini* (BNF NOUV. ACQ. LAT. 1298) (XI^e s.), lettre « H » [►] — « hypochrita simulator ». *Glossa nominum* (VIII^e s.), lettre « H » [►] — « hypocrita simulator ». *Glossae codicis Sangallensis 912* (VII^e - VIII^e s.), lettre « H » [►]. — Une exception toutefois : les *Glossae affatim* qui donnent pour synonyme *subdulus* (« rusé, artificieux, fourbe »). Cf. *Glossae affatim* (VIII^e - IX^e s.), lettre « H » [►].

³ *E. g.* dans le *Dictionnaire de Théologie Catholique*, t. 7-1, Paris : Letouzey et Ané, 1922, art. « Hypocrisie », pp. 365-369.

⁴ PORTALUPI 2004 [►], p. 486. Notons qu'Enzo Portalupi parle des écrits de Thomas d'Aquin, pas d'Augustin.

⁵ Par exemple Adalbert-Gautier Hamman, dont nous venons de citer la traduction, et qui parle de « simulateurs ».

⁶ Par exemple Tatien : « Et je le voyais applaudi par tous ; mais moi je le répudiais, lui qui n'est que mensonge, en son impiété, en son art, comme en sa personne. [...] Ils sont beaux, vos poètes qui par le geste comme par le discours trompent ceux qui les écoutent ! » TATIEN, *Discours aux Grecs* (177-178), 22 [►].

⁷ PLUTARQUE, *Les Vies des hommes illustres* (100-110), Solon 29 [►].

se consacrent pas à la tromperie, mais cependant modifient la réalité, ce ne sont que des menteurs, ou même, si c'est encore trop, seulement des auteurs de fictions : nul n'en peut douter.¹

Revenant quelques lignes plus loin sur l'art de l'acteur, il propose un nouveau développement sur cette « merveille que personne ne peut s'empêcher de reconnaître » :

Ainsi, sur scène, Roscius, par sa volonté, était une fausse Hécube ; par sa nature, il était homme ; par cette même volonté, il était encore tragédien, du fait même qu'il remplissait son rôle ; mais c'était un faux Priam, parce qu'il représentait Priam, mais ne l'était pas lui-même.²

Pour la première fois, on quitte les simples accusations de mensonge pour s'approcher un peu plus près de la complexité du travail d'acteur, pour qui la seule manière d'être lui-même est d'être un autre, et donc la seule manière d'être vrai est, paradoxalement, de mentir.³

L'hypocrita au Moyen Âge

Les réflexions sur l'art de l'hypocrite ne s'interrompent cependant pas avec la fin de l'Empire romain, et on trouve deux siècles après la mort de l'évêque d'Hippone le texte suivant :

Le mot « hypocrite » est traduit du grec en latin par celui de « simulateur » [*simulator*]. Celui-ci, alors qu'il est mauvais à l'intérieur, se présente publiquement comme bon. Le mot *ὑπό-* signifie « faux », et le mot *κρίσις* « jugement ».

Mais le mot d'hypocrite provient de l'apparence de ceux qui, pendant les spectacles, dissimulent leurs traits naturels [*contecta facie*] en appliquant sur leur visage [*vultus*] les couleurs rouge et bleu, ou d'autres pigments, en portant des simulacres de visages [*simulacra oris*] faits de tissu couvert de plâtre et de plusieurs couleurs différentes, parfois avec leurs mains et leur cou enduits de craie blanche, afin d'obtenir l'aspect extérieur [*colorem pervenirent*] du personnage [qu'ils représentaient] et de tromper le peuple quand ils jouaient dans des pièces [*ludus*]. Parfois ils apparaissent comme un homme, parfois comme une femme, parfois avec les cheveux courts, parfois avec les cheveux longs, parfois vieux, parfois jeunes, ou encore sous d'autres apparences d'âge et de sexe divers, pour tromper le peuple quand ils jouent dans les pièces [*ludis*]. Le sens de cette apparence

¹ AUGUSTIN D'HIPPONE, *Soliloques* (387), 2.9.16 [»].

² AUGUSTIN D'HIPPONE, *Soliloques* (387), 2.10.18 [»].

³ BARISH 1981 [>], p. 56.

[théâtrale de l'hypocrisie] a été transféré à ceux qui se présentent avec un faux visage et prétendent être ce qu'ils ne sont pas. Ils ne peuvent donc plus être appelés hypocrites dès qu'ils se révèlent publiquement [tels qu'ils sont]¹.

À l'heure d'aujourd'hui, il est impossible de savoir si cette description est d'abord apparue dans un sermon pseudo-augustinien² avant d'être copiée par Isidore de Séville (†636) dans ses *Étymologies*, ou si l'emprunt s'est fait dans l'autre sens, car aucune datation claire n'a encore été proposée³.

Le premier paragraphe nous propose une étymologie fantaisiste dont Isidore a le secret : *ὑπό* (*hupó*) ne signifie pas « faux » mais « sous ». La connotation péjorative que le mot gagne avec cette mauvaise analyse traduit-elle l'adoption à cette époque du sens de « faux dévot » ? On peut le penser, car c'est ce dernier sens que le même Isidore donne à ce mot dans une autre de ses œuvres, les *Sentences*⁴. Suit alors une description exceptionnellement riche des techniques de déguisement employées par l'hypocrite, qui surpasse de loin la simple mention des « fards multicolores » de Sidoine Apollinaire (†486)⁵. Mais cet *hypocrita* est-il un acteur ? Il semblerait pourtant que non : le lexique du théâtre est étonnamment absent de cette description, qui ne se trouve d'ailleurs pas avec celles des autres types d'acteur (toutes regroupées quelques livres plus loin⁶).

Cette définition n'en est pas moins intéressante. Dans les *Étymologies* comme dans le commentaire du *Sermon sur la Montagne* d'Augustin que nous avons cité précédemment, encore repris au début du IX^e s. par Raban Maur (†856)⁷, la simulation n'est qu'une affaire d'apparence : afin de se faire passer pour une vieille femme, il suffit d'utiliser le déguisement adéquat. Le fonctionnement de l'acteur serait en fait l'exact opposé de celui de la transsubstantiation : ce n'est plus la substance qui change (le vin est le sang du Christ, mais ressemble à du vin), mais l'accident (Adrien reste Adrien, mais ressemble à Agamemnon).

¹ ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies* (615-630) 10.H [►].

² PSEUDO-AUGUSTIN D'HIPPONE, *Sermons* (première moitié du VI^e s. ?), 62.9 [►]. C'est à celui-ci que Meg Twycross fait référence (TWYXCROSS 2002 [►], p. 290).

³ KELLY 1993 [►], p. 49. Donalee Dox (DOX 2004-2 [►], p. 38) dit qu'Isidore s'inspire du sermon Pseudo-augustinien, mais ne donne ni preuve, ni référence.

⁴ « L'hypocrite a le langage des Saints mais n'en a pas la vie, et ceux qu'il aura fait naître à la doctrine chrétienne par son discours, il ne les entretient pas avec de bons exemples mais les abandonne, car, ceux qu'il y a amenés par sa parole, il les détruit par sa vie et par ses mœurs. On dit que les hypocrites sont des simulateurs qui ne cherchent pas à être justes mais qui désirent seulement le paraître. Ils agissent mal et promettent le bien. » ISIDORE DE SÉVILLE, *Sentences* (633), 3.24 [►].

⁵ « Point d'histrions prêtant à rire par leur costume et leur mimique, qui cherchent à imiter par leurs fards multicolores la mise en scène de Philistion. » SIDOINE APOLLINAIRE, *Correspondance* (469), 2.2.6 [►].

⁶ C'est dans le dix-huitième livre, et non le dixième, que les définitions de termes théâtraux se trouvent.

⁷ RABAN MAUR, *Commentaire sur Matthieu* (821-822), 2.42 [►].

Cette dernière comparaison n'a bien évidemment pas été prise au hasard : l'image du prêtre tenant dans sa main un morceau de pain et affirmant « ceci est mon corps » (*Mt* 26:6) a nécessairement influencé l'idée que nous nous faisons de la représentation¹. Or c'est justement aux alentours du IX^e s. qu'apparaît la thèse réaliste (le pain devient réellement le corps du Christ). Un des penseurs clefs du débat, l'abbé de Corbie Paschase Radbert (†865) propose dans son commentaire de l'Évangile selon Matthieu la description suivante de l'*hypocrita* :

[...] Le nom des hypocrites est donc tiré des disciplines anciennes des théâtres, parce qu'ils étaient des simulateurs [*simulatores*]. « Simulateur » se traduit en grec *hypocrita*, puisqu'en grec l'hypocrite est celui qui essaie de sonner. Comme l'orateur à l'assemblée, ils jouaient faussement [*fabulose*] les rôles [*partes*] des personnages [*personarum*] au théâtre, et les actions [*negotia*] de ceux-ci étaient représentées [*monstrabantur*] comme si les hypocrites étaient ceux dont ils portaient les masques [*personas*]. Ils ne racontaient en effet pas leurs histoires, mais celles des autres, et ils représentaient [*repraesentabant*] tour à tour la contenance [*continentiam*], les gestes, les voix et les visages de ceux-ci à la faveur du peuple : ainsi donc ceux-ci faisaient étalage [*ostentant*] d'une bonne œuvre de louange par un zèle fictif, non pas à la gloire de Dieu mais à leur propre gloire. [...]²

L'hypocrite est, pour la première fois, celui qui « représente » (*representare*) : il n'est plus simplement question de jouer (*agere*), mais de rendre à nouveau présent sur le mode de l'imitation. Et ce que recrée l'hypocrite, seconde innovation, n'est plus seulement « les gestes, les voix et les visages », mais aussi la « contenance » (*continentia*) du personnage dont il reprend le rôle.

On peut imaginer qu'il existe bien un lien entre cette description du théâtre et les réflexions théologiques de Paschase. Chez un homme qui défend dans son *Du corps et du sang du Christ* (c. 830) que les fidèles reconnaissent dans les actions du prêtre le sacrifice de la Passion³, l'utilisation du verbe « représenter » ne peut être anodine. De même, ses réflexions sur la transsubstantiation ont probablement dû le rendre attentif au mécanisme de l'imitation par l'acteur, qui lui permet d'aller plus loin que l'amoncellement de techniques (gestes, paroles, déguisement, *etc.*) et d'atteindre un certain degré d'abstraction (l'attitude),

¹ C'est là la thèse centrale de M. Kobialka, qui « contends that the medieval concept of representation was enshrined in the interpretation of *Hoc corpus meum* [this is my body]. » KOBIALKA 1999-1 [➤], p. vii.

² PASCHASE RADBERT, *Exposition sur Matthieu* (860), 4, sur *Mt* 6:2 [➤].

³ « Pascasius' *De corpore* affirms that the faithful recognize the priest's actions in the mass to resemble Christ's sacrifice in the Passion » CHAZELLE 2001 [➤], p. 219. Plusieurs décennies auparavant, Amalaire de Metz a déjà commencé à insister sur le fait que les « sacrements doivent avoir une similitude [*similitudinem*] avec les choses dont elles sont les sacrements. » AMALAIRE DE METZ, *Livre des offices ecclésiastiques* (823-825), *prooemium* 7 [➤].

sans pour autant passer la ligne rouge de l'échange de substance entre le personnage et l'acteur — il est clair que ce dernier ne joue les rôles qu'« en surface » (*in superficie*)¹.

Paschase reconnaît plusieurs fois du théâtre en dehors du contexte de « la discipline antique » qu'il vient de décrire. Par exemple lors de l'épisode de la Passion pendant lequel le Christ revêt la sainte Tunique :

Recevant en effet celui-ci [Jésus] dans l'atrium du préteur, comme Marc le dit, toute la cohorte ayant été réunie [*Mc* 15:17], ils l'habillent de pourpre [*Mc* 15:18], par jeu [*inludentes*], et le recouvrent d'habits royaux, comme cela se fait au théâtre quand on présente une personne [*persona*] pour une autre.²

Le fonctionnement de la pratique théâtrale semble ici bien intégré par Paschase, qui arrive à la reconnaître dans d'autres situations que celle décrite dans le passage sur les *hypocrites*.

Dès lors, que penser de cette lettre du même Paschase, qui explique que les étudiants

ne souhaitent pas rechercher les sacrements mystiques de Dieu avec le même enthousiasme qu'avec lequel ils s'acharnent sur les lamentations des tragédies et les tromperies de poètes, cherchant à appeler les louanges des hommes par le théâtre des mimes [*per theatralia mimorum*].³

On peut légitimement penser, à la lumière des extraits que nous venons de présenter, mais aussi d'autres où il parle de la tragédie comme une danse (*saltatio*)⁴, que Paschase ne parle pas ici de littérature⁵, ni même de pratique performative⁶ mais bien de théâtre.

Durant les siècles qui suivent, le parallèle entre l'acteur et l'hypocrite revient peu dans la littérature médiévale. On trouve bien plus tard une description de l'*hypocrita* dans le *Vocabulaire* (1053) de Papias Lombard⁷ qui abrège considérablement celle d'Isidore de Séville

¹ PASCHASE RADBERT, *Exposition sur Matthieu* (860), 4, sur *Mt* 6:2 [»].

² PASCHASE RADBERT, *Exposition sur Matthieu* (860), 12, sur *Mt* 27:27-28 [»].

³ PASCHASE RADBERT, *Exposition sur Matthieu* (860), préface au 3^e livre [»].

⁴ « Elle était plus infâme qu'Hérode et Hérodiade la jeune fille qui a dansé, et pour le prix de sa tragédie, n'a pas demandé un bouc, mais la tête d'un prophète [...] » PASCHASE RADBERT, *Exposition sur Matthieu* (860), 7, sur *Mt* 14:11 [»].

⁵ C'est la thèse d'A. Kelly, pour qui Paschase « is probably drawing on anti-literary remarks of the Latin Fathers » (KELLY 1993 [>], p. 57). Il s'appuie notamment sur un passage quelques lignes plus loin qui parle de charmer le lecteur avec la piété tragique (*tragica pietas*). PASCHASE RADBERT, *Exposition sur Matthieu* (860), préface au 3^e livre [»].

⁶ M. Richter parle de « performances of worldly compositions » (RICHTER 1994-2 [>], p. 141).

⁷ « Le mot “hypocrite” est traduit du grec par “simulateur” [*simulator*], parce qu'il est mauvais à l'intérieur, mais se comporte publiquement comme s'il était bon. *Hypo* signifie en effet “faux”, et *crisis* signifie “jugement” : cela vient de l'image de ceux qui se présentent le visage caché dans les spectacles, pour tromper le peuple. » Et un peu plus loin ils sont décrits comme « des simulateurs qui ne cherchent pas à être, mais à paraître justes. » PAPIAS LE LOMBARD, *Vocabulaire* (1053), art. « hypocrita » [»].

(†636), et n'apporte donc rien de nouveau. Quelques décennies après, encore une fois dans un commentaire sur l'Évangile de Matthieu, l'archevêque de Bordeaux Geoffroy du Loroux (†1158), dit Babion, explique à nouveau que les hypocrites sont ceux qui simulent ce qu'ils ne sont pas « à la manière des acteurs de théâtre [*more personae theatralis*] »¹. Mais ces quelques exemples masquent mal que la plupart des auteurs se désintéressent largement de cette étymologie, à l'image Werner (†1174), un religieux de l'abbaye de Saint-Blaise (dans la Forêt-Noire) qui connaît l'œuvre de Geoffroy Babion² et n'aborde cependant pas la dimension théâtrale de l'*hypocrita*, auquel il consacre un chapitre de ses *Déflorations*³.

Comment expliquer ce désintérêt ? L'étymologie isidorienne a-t-elle été sentie comme peu claire ? ou tout simplement fautive ? Difficile de le dire.⁴ Toujours est-il qu'au milieu du XII^e s., le *Livre des Dérivations* d'Osbern de Gloucester (†1200 ?) explique désormais que le grec *hypocrita* se traduit en latin *superauratus* (« celui qui est recouvert d'or »), parce qu'il vient du grec *crisis*, qui signifie en latin *aurum* (« or »), et *hypos*, qui signifie en latin *super* (« au-dessus »).⁵ Cette explication a dû paraître plus judicieuse aux yeux des lexicographes qui ont succédé à Osbern : on retrouve ainsi cette idée chez le Toscan Huguccio⁶, l'Anglais Guillaume le Breton (première moitié du XIII^e s.)⁷, le Ligurien Jean de Gênes (†1298)⁸ ou le Picard Firmin le Ver (†1444)⁹. Le lecteur de Dante (†1321) se sera d'ailleurs probablement rappelé la description des chapes des moines du *collegio de l'ipocriti tristi*, dans le XXIII^e chant de l'*Enfer* :

Di fuor dorate son, sì ch'elli abbaglia ; *Au dehors elles sont si dorées qu'elles éblouissent,*
*ma dentro tutte piombo, e gravi tanto,*¹⁰ *Mais au dedans elles sont de plomb, et si pesantes,*

Nul doute que cette description trouve une de ses sources dans l'étymologie de l'*hypocrite* donnée par Osbern.

¹ « [...] *Hypocrites* : les pires ce sont vous, les simulateurs [*simulatores*], qui simulez ce que vous n'êtes pas à la manière des acteurs, à la manière des personnages [*personae*] de théâtre ». GEOFFROY BABION, *Commentaire sur Matthieu* (avant 1140-1145), 15 [►].

² Il s'inspire dans ses *Deflorationes* des sermons de Geoffroy (Cf. Palémon GLORIEUX, « Les *Deflorationes* de Werner de Saint-Blaise », *Mélanges Joseph de Ghellinck*, Paris : Duculot, 1951, t. 2 (*Moyen-Âge. Époques moderne et contemporaine*) p. 720). Connaisait-il le commentaire de l'Évangile selon Matthieu ?

³ WERNER II DE SAINT-BLAISE, *Déflorations* (1170), livre 2, 4^e dimanche, « de hypocritis » [►].

⁴ L'étude des mots *hypocrisie* et *hypocrita*, d'Enzo Portalupi (PORTALUPI 2004 [►]) n'aborde pas cette question.

⁵ OSBERN DE GLOUCESTER, *Panormia* (1150-1180), art. « Crisis » (=C.76) [►] et « Hypocrita » (=I.245) [►].

⁶ HUGUCCIO DE PISE, *Dérivations* (1200), art. « Crisis » (=C.306) 13 [►].

⁷ GUILLAUME LE BRETON, *Vocabulaire de la Bible* (1225), « Ipocrita » [►].

⁸ JEAN DE GÊNES, *Catholicon* (1286), art. « Ipocrita » [►].

⁹ FIRMIN LE VER, *Dictionnaire* (1420-1440), art. « Ipocrita » [►].

¹⁰ DANTE, *Divine Comédie : Enfer*, XIII vv. 64-65.

Certains auteurs continuent cependant de faire vivre l'étymologie théâtrale d'*hypocrita*. Saint Thomas d'Aquin (†1274) nous rappelle ainsi dans l'une de ses premières œuvres (il a alors trente ans) que

on appelle hypocrite au sens propre celui qui représente [*repraesentat*] le personnage/la personne [*personam*] d'un autre, comme s'il était soumis à un autre ou en occupait la place. Ainsi, au théâtre, ceux qui jouaient [*gerebant*] la personne [*personam*] des autres en les représentant [*repraesentantes*] étaient-ils appelés des hypocrites.¹

Comme nous le verrons plus loin², le mot *persona* est un terme ambigu qui peut autant désigner le « personnage » théâtral que la « personne » philosophique et théologique (e.g. la Personne du Christ). Dans le cas d'Isidore (qui parle de *color personae*) ou de Paschase (qui parle de *pars personae*) il semble évident qu'il ne s'agit que d'une chose superficielle, et donc du « personnage » : il faut juste se faire passer pour un autre en surface au moyen de divers artifices, comme des déguisements ou certains gestes. Chez Thomas la formulation est problématique : on représente la *persona* de quelqu'un, laissant entendre que l'on va chercher quelque chose de plus profond que la simple apparence de celui que l'on incarne. Et effectivement, l'opération n'est désormais plus décrite comme extérieure (mettre du maquillage, se déguiser, *etc.*), mais comme intérieure : il s'agit de « se soumettre à un autre » ou d'« occuper la place d'un autre ». En d'autres termes, ce ne serait plus l'aspect qui changerait, mais la substance.

Si l'étude de quelques occurrences du mot *persona*, comme nous le verrons plus loin, montrera que cette idée n'est pas impossible, elle reste cependant peu probable dans le cas de Thomas, qui se montre bien plus clair sur ce point dans d'autres livres. L'Aquinat reprend par trois fois la formule des *Soliloques* qui veut que « le tragédien qui représente au théâtre des personnages [*personas*] autres [que lui-même] ne serait pas un faux [Hector] s'il n'était un vrai tragédien » — une fois dans le *De veritate*³ et deux fois dans sa *Somme théologique*⁴. La compréhension du paradoxe de l'acteur semble donc être acquise par Thomas.

Deux commentaires bibliques pourraient être compris comme utilisant le sens de « personne » plutôt que de « personnage ». On trouve ainsi une citation de saint Basile dans la *Chaîne d'Or sur l'Évangile selon saint Luc* qui parle de ceux « qui assument au théâtre une

¹ THOMAS D'AQUIN, *Sur les sentences* (1252-1256), lib. 4 d. 16 q. 4 a. 1 qc. 1 co. [►].

² Cf. *infra*.

³ THOMAS D'AQUIN, *Sur la vérité* (1256-1259), q. 1 a. 10 ad 5 [►].

⁴ THOMAS D'AQUIN, *Somme de théologie* (1266-1273), I, q. 17 a. 1 co. [►], I, q. 17 a. 1 ad 1 [►] et I, q. 17 a. 4 arg. 2 [►].

autre personne » (*qui in theatro assumit alienam personam*) que la leur¹. On trouve aussi l'explication suivante dans le commentaire de l'Évangile selon saint Matthieu :

Au sens propre, étaient appelés hypocrites ceux qui avaient une personne [*persona*] et en simulaient une autre sous des masques au théâtre. Ceux-ci sont donc hypocrites parce qu'ils prétendent être à l'extérieur autre chose que ce qu'ils sont à l'intérieur.²

On en revient cependant à une explication du fonctionnement de l'hypocrisie au moyen d'oppositions entre vrai et faux, ou intérieur et extérieur. Cette citation comme les précédentes étant toutes postérieures à celle tirée du *Commentaire sur les Sentences* que nous avons présenté en premier, on peut donc imaginer qu'une première formulation floue s'est précisée avec le temps, pour en revenir à une conception plus traditionnelle de l'hypocrite. Mais, aussi problématique qu'elle soit, doit-on pour autant considérer comme non-pertinente l'intuition de jeunesse de Thomas ?

L'idée d'un véritable transfert de personnalité existe à cette époque. Si elle n'est pas évoquée dans les quelques citations que nous venons de proposer, c'est qu'elle s'est développée autour d'un autre concept que celui d'hypocrisie : celui de *persona*. Nous avons déjà commencé à en discuter la complexité, et nous nous donc proposons désormais de continuer en nous concentrant uniquement sur ce terme.

LA PERSONA

Dans son *Aide-mémoire*, Vincent de Lérins (†c. 450) s'attarde pendant quelques lignes sur l'art de l'acteur au détour d'une discussion sur la personne de Dieu.

Il nous arrive assez souvent de prononcer le mot de « personne » [*personam*], de dire que Dieu est devenu homme « en personne » [*per personam*] : n'avons-nous pas à craindre sérieusement de paraître entendre par là que Dieu le Verbe ait pris ce qui est propre à notre humanité, simplement en imitant [*imitatione*] nos actes ; qu'il ait accompli les gestes de la vie humaine comme un homme fictif, non comme un homme réel : tel un acteur qui, au théâtre, représente [*effingit*] en peu de temps plusieurs personnages [*personas*], sans être lui-même aucun d'eux ? Car toutes les fois qu'on imite [*imitatio*] les action d'un autre, on reproduit [*agunt*] ses

¹ Citant saint Basile : « On appelle hypocrite celui qui joue sur un théâtre le rôle d'une personne étrangère, c'est ainsi que dans cette vie, quelques-uns ont dans le cœur des sentiments tout différents de ceux qu'ils affichent à l'extérieur devant les hommes. » THOMAS D'AQUIN, *Chaîne d'Or sur Luc* (1261-1268), 13.3 [»].

² THOMAS D'AQUIN, *Sur Matthieu* (1256-1259), cap. 15 l. 1 [»].

fonctions et ses actes, mais de telle manière qu'en les exécutant on n'est point soi-même ceux que l'on feint d'être.

Pour me servir d'un exemple profane [employé aussi par les manichéens], lorsqu'un tragédien joue [*effingit*] un rôle de prêtre ou de roi, il n'est ni prêtre ni roi : la pièce finie, le personnage qu'il figurait n'existe plus. [...]¹

C'est probablement là une des descriptions les plus intelligentes que nous ayons trouvée de l'impersonnation, avec celle proposée une trentaine d'années plus tôt par Augustin dans le *Commentaire du Sermon sur la montagne* (c. 393). On y retrouve notamment l'idée essentielle que les acteurs « représentent un personnage qu'ils ne sont pas »² sans pour autant que l'on tombe dans les traditionnelles accusations de mensonge.

Du masque à l'histriion

Si cette description de Vincent de Lérins ne va laisser aucune trace dans la littérature des siècles suivants, l'association entre le terme de *persona* et l'impersonnation va revenir régulièrement tout au long du Moyen Âge.³ Comme le terme d'*hypocrita*, celui de *persona* est en effet un terme d'origine théâtrale. Festus Grammaticus (fin II^e s.) nous propose l'explication suivante :

Une pièce de Névius porte ce titre, parce qu'elle est la première, à ce que l'on croit, qui fut jouée par des acteurs masqués [*personatis histrionibus*]. Mais comme elle fut jouée bien des années après l'époque où les acteurs comiques et tragiques avaient introduit l'usage des masques [*personis*], il est plus vraisemblable que, par suite du manque d'acteurs [*comoedorum*], cette nouvelle pièce fut jouée par les Atellans, qui sont proprement appelés *personati*, parce qu'on n'a pas le droit de les contraindre à ôter leur masque [*personam*] sur la scène, ce que les autres histrions ne peuvent se refuser à faire.⁴

Le sens originel est celui de « masque » (*persona*), mais on trouve aussi un dérivé (*personatus*), qui désigne l'« acteur masqué ». Aulu Gelle († après 180), citant un ouvrage perdu de Gavius Bassus, donne l'étymologie suivante :

¹ VINCENT DE LÉRINS, *Aide-mémoire* (429), 14 [»].

² AUGUSTIN D'HIPPONE, *Explication du Sermon sur la montagne* (393-394), 2.19 [»].

³ Sur l'histoire et l'évolution du mot *persona* au Moyen âge, cf. RHEINFELDER 1928 [>]. Sur les rapports entre *persona* et théâtre, cf. HATCH-MARSHALL 1950-3 [>].

⁴ FESTUS GRAMMATICUS, *De la signification des mots* (c. 200), art. « Personata » [»].

[Due to copyright restrictions, this figure cannot be reproduced online]

[Fig. 3.1] Masque de satyre romain en marbre (II^e s. ap. J.C., musées du Capitole).

Gavius Bassus donne une jolie explication, ma foi, et ingénieuse de l'origine de *persona*, dans les livres qu'il a composés *Sur l'étymologie des substantifs* : il conjecture que ce mot a été fait à partir de *personare* [« retentir »]. « Car fermées de tous côtés par la couverture du masque qui ne laisse qu'un seul passage à l'émission vocale, la tête et la bouche, puisqu'elles lancent la voix qui n'est plus incertaine et diffuse, mais rassemblée, contrainte vers une seule issue, rendent des sons plus hauts et plus sonores. Puisque ce revêtement du visage augmente la hauteur et le son de la voix, on l'a appelé "personne" [*persona*], avec un *o* allongé, à cause de la forme du substantif. »¹

Le rapprochement avec *personare* (« retentir »), le masque romain permettant à l'acteur romain qui le portait d'amplifier le son de sa voix (cf. Fig. 3.1), est bien sûr complètement fantaisiste². C'est pourtant bien cette étymologie qui est restée.

Nous sommes donc loin du sens aujourd'hui communément admis d'« individu »³, et si Claudel⁴ se souvient bien de l'origine théâtrale du mot, combien l'ont oubliée ? Il nous semble pourtant que ce lien entre le sens contemporain et celui de « masque » est un des principaux nœuds de l'histoire du théâtre, comme nous allons le montrer.

Le moment clef de l'histoire du mot *persona* est sa redéfinition par Boèce (†525) dans son *Contre Eutychès et Nestorius*, un opuscule rédigé vers 512-513 pour défendre le dogme de la Trinité proclamé lors du concile de Nicée (325)⁵. Selon ce dogme, un Dieu unique est en trois personnes : le Père, le fils et l'Esprit. Or Dieu est nécessairement divin : la personne du Christ est donc elle aussi divine (*deum verum de Deo vero*, « il est Dieu, né du vrai Dieu »), tout comme sa nature (*Genitum, non factum, consubstantialiam Patri*, « Engendré, non pas créé, de même nature que le Père »). Mais le Christ a assumé une personne humaine (*Homo factus est*, « il s'est fait homme »), il faut alors qu'il soit une personne (divine) de deux natures (humaine et divine).

Le Symbole de Nicée n'est cependant pas tant une argumentation qu'une affirmation, et ne lève donc pas les difficultés théologiques qui lui sont inhérentes : comment est-il concevable qu'il y ait deux natures dans une même personne ? C'est dans cette brèche que

¹ AULU-GELLE, *Nuits attiques* (177), 5.7 [P].

² DUPONT 2000 [P], p. 156.

³ *Le Trésor de la langue française* (article « Personne ») parle d'« individu » et non de « masque », excepté dans une référence à Claudel qui n'étonnera pas le lecteur de notre article [X]. Concernant la question de l'« individu » et les limites de son utilisation pour la période médiévale, cf. SCHMITT 2002 [P].

⁴ Cf. Albert BÉGUIN, *L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris : José Corti, 1939, p. 132. (Cité par le *TLFi*).

⁵ « Je crois en un seul Dieu, le Père tout-puissant, créateur du ciel et de la terre, de l'univers visible et invisible. Je crois en un seul Seigneur, Jésus-Christ, le Fils unique de Dieu, né du Père avant tous les siècles ; il est Dieu, né de Dieu, lumière, née de la lumière, vrai Dieu, né du vrai Dieu. Engendré, non pas créé, consubstantiel au Père, et par lui tout a été fait. Pour nous les hommes, et pour notre salut, il descendit du ciel ; par l'Esprit-Saint, il a pris chair de la Vierge Marie, et s'est fait homme. »

les hérésies eutychiennes et nestorienne vont s'engouffrer, défendant pour la première l'unicité de la nature (divine) du Christ et pour la seconde la double personnalité (humaine et divine) du Christ. Dans la mesure où nous nous intéressons au concept de personne, écartons les problèmes posés par la théologie d'Eutychès (†c. 454) pour nous concentrer sur la réponse de Boèce à la doctrine de Nestorius (†451).

Remettre en cause l'unicité de la personne du Christ suppose un problème de définition du concept de personne, auquel Boèce tente donc de pallier. Il opère en trois temps. Dans un premier temps, la personne est définie comme une substance, car elle n'est pas un accident (soit un attribut qui n'est pas essentiel à la chose, *i.e.* la blancheur, la noirceur, *etc.*). Deuxièmement, cette substance doit être vivante (pas une pierre), sensible (pas un arbre) et rationnelle (pas un cheval). Troisièmement, cette substance est individuelle : ce n'est pas une substance universelle (un genre ou une espèce, *i.e.* l'homme, l'animal, la pierre) mais une substance particulière (Platon ou le bois de cette table). La *persona* est donc une substance individuelle de nature rationnelle, soit l'équivalent latin du grec *ὑπόστασις* (*hypóstasis*, « hypostase »)¹. Or, si l'on retient la théorie nestorienne, il aurait fallu qu'il y ait deux substances individuelles de nature rationnelles alors que le Christ a bien été seul (on emploie « Christ » au singulier) : c'est donc qu'il n'est qu'une seule et unique personne. Comme par ailleurs Nestorius ne remet pas en question la double nature, divine et humaine, du Christ, ce dernier est alors bien une seule et même personne, mais avec deux natures.

Au cours de son développement, Boèce s'attarde sur l'étymologie de *persona*, qu'il résume comme suit :

[...] Mais nous, nous avons par cette définition déterminé ce que les Grecs appellent *ὑπόστασιν*. En effet, le nom de personne provient manifestement d'une autre origine, de ces masques (*personae*) à l'évidence qui représentaient, dans les comédies et les tragédies, les personnages que l'on jouait. Quant à « persona », il a été constitué à partir de *personare* (« retentir »), avec un accent circonflexe sur la pénultième. Si l'on rend l'antépénultième aiguë, on s'apercevra de façon tout à fait claire que *persona* vient de *sonus* (« son »). Et s'il provient de *sonus*, c'est que le son, roulé dans la concavité même du masque en devient plus fort. Les Grecs également appellent *πρόσωπα* ces masques, du fait qu'ils se mettent sur la face, et, posés devant les yeux, dissimulent la physionomie : *παρά τοῦ πρὸς τοὺς ὄφθαλμοὺς τίθεσθαι*. Mais, puisque les histrions, grâce à l'application de masques, représentaient comme on l'a dit, les personnages individuels [*individuos homines*] que l'on jouait dans la tragédie et la comédie (Hécube, Médée, Simon ou Chrémès), c'est pour

¹ Pour une définition plus précise, on pourra se reporter aux travaux de Pierre Hadot (HADOT 1973 [➤]) et d'Anca Vasiliu (VASILIU 2003 [➤]).

cette raison que les Latins nommèrent *personam* et les Grecs *πρόσωπα*, également les autres hommes, dont on avait une connaissance précise en raison de leur aspect.¹

Étymologiquement, la *persona* est un terme de théâtre, équivalent imparfait du grec *πρόσωπον* (*prósōpon*), qui signifie « le masque »². Selon Boèce, cette *persona* se place devant le visage (*in facie*) non seulement pour dissimuler la physionomie (*vultum*) de l'histrion, mais aussi pour permettre à ce dernier de représenter (*representare*) un personnage individuel (*hominum individuum*) autre que lui-même. Par extension, la *persona* n'est alors pas uniquement le masque, mais aussi ce dont on a une connaissance précise par la forme extérieure (*forma*).

Par analogie avec ce sens de « forme extérieure », Boèce, qui ne connaît pas d'équivalent latin au grec *ὑπόστασις*, va alors employer le mot *persona*³. Mais la définition d'« hypostase » renvoie à bien plus que la simple apparence : elle est, comme nous l'avons expliqué, cette « substance individuelle de nature rationnelle ». La *persona* quitte lentement le domaine théâtral pour celui de la théologie, et passe de l'apparence à la substance jusqu'à pouvoir désigner les trois différents aspects de la Sainte Trinité : celui du Père, celui du Fils, et enfin celui du Saint-Esprit.

Toujours selon Boèce, cette évolution sémantique peut être divisée en deux phases successives : d'abord le sens de « masque », ensuite celui de « personne ». Mais alors que certains, comme Ratramne de Corbie⁴ (†c. 868) ou Sedulius Scottus (†858)⁵, reprennent cette chronologie, Rémi d'Auxerre⁶ (†908) la modifie en ajoutant une étape antérieure à ce glissement sémantique :

[...] Ces masques [*larvae*] étaient appelés *personae* parce que les histrions étaient appelés *personae*, parce qu'ils représentaient en eux la substance d'hommes singuliers [*singulorum hominum*]. [...] Et de ces *personis*, c'est-à-dire de ces masques

¹ BOÈCE, *Contre Eutychès et Nestorius* (512-513), 3 [»].

² DUPONT 2000 [>], p. 155.

³ WEIHE 2004 [>], pp. 190 *et sqq.*

⁴ Ratramne cite ce passage de Boèce : « Mais, puisque les histrions, grâce à l'application de masques [*personis*], représentaient, comme on l'a dit, les personnages individuels [*homines individuos*] que l'on jouait dans la tragédie et dans la comédie (Hécube, Médée, Simon ou Chrémès), c'est pour cette raison que les Latins nommèrent *personam* et les Grecs *prosopon*, également les autres hommes, dont on avait une connaissance précise en raison de leur aspect [*forma*] » RATRAMNE DE CORBIE, *Sur l'âme* (865), 6 [»].

⁵ « Le mot *persona* vient de *personare* [« retentir »], parce qu'il résonne par lui-même [*per se sonat*], et on le dit *prosopa* en grec. Les nains [mimes ?] et les histrions faisaient des masques [*larvas*] creux de l'écorce des arbres qu'ils portaient au théâtre, quand ils voulaient se moquer de quelqu'un ; et pour cette raison on appelle *persona* celui qui résonne par lui-même [*per se sonet*], car il a en effet une voix pour lui. » SEDULIUS SCOTTUS, *Commentaire sur l'Ars major de Donat* (milieu du IX^e s.), 2, § « De personis uerborum » [»].

⁶ Le texte a longtemps été attribué à Jean Scot Érigène, mais il semble qu'il faille désormais privilégier une attribution à Rémi d'Auxerre. Cf. LOVE 2012 [>], pp. 104 *et sqq.*

[*larvis*], cela a été transféré de manière que toute substance humaine est appelée *persona*.¹

Selon Rémi, le sens premier est celui d'« acteur », et c'est par dérivation métonymique que *persona* a fini par désigner le masque. On reprend ensuite l'explication boécienne : le sens de « masque » a (à son tour) évolué pour finalement désigner la « personne ».

Mais le raisonnement fonctionne aussi en sens inverse : si les histrions sont appelés *personae*, c'est « parce qu'ils représentaient en eux la substance d'hommes singuliers », c'est-à-dire la « personne ». La boucle ainsi formée est causée par un tour de passe-passe sémantique : chez Boèce, la *persona* (ou *larva*, « le masque ») permet de simuler la *persona* (ou *forma*, « l'aspect extérieur »), alors que chez Rémi la *persona* (ou *histrion*, « l'acteur ») peut de simuler la *persona* (« l'hypothase »). L'axiome obtenu est donc l'inverse de l'original boécien : de l'imitation extérieure, on passe à une impersonnation intérieure du personnage.

Se trouve donc ici exposée une vision maximaliste du mécanisme théâtral, qui s'approche du transfert de personnalité que nous évoquions précédemment en étudiant les textes de Thomas d'Aquin, voire même de la possession, comme nous le verrons à la fin de ce chapitre. On dépasse dans tous les cas la simple imitation superficielle de l'hypocrite, ce qui contredit complètement les assertions de Jean Duvignaud pour qui, rappelons-le, l'idée même de l'acteur est inenvisageable au Moyen Âge.

Comment en est-on arrivé là ? L'étymologie *personare* (« retentir ») proposée par Boèce implique que la *persona* est un intermédiaire, le porte-voix qui amplifie la parole de celui qui se trouve derrière le masque. Mais en faisant dériver *persona* de *per se sonare* (« sonner par soi-même »)², Sedulius Scottus en fait un objet autonome³ et ouvre une brèche. Rémi, qui reprend l'étymologie de Sedulius dans un commentaire sur Donat⁴ puis dans le commentaire sur le *Contre Eutychès*⁵ que nous avons déjà cité, ne fait finalement que pousser jusqu'au bout le raisonnement : l'homme ne peut-il pas lui aussi, comme le masque derrière lequel il se cache, « sonner par lui-même » ?

¹ RÉMI D'AUXERRE, *Commentaire des œuvres de Boèce* (900-908), 5.3 [►].

² « Le mot *persona* vient de *personare* [« retentir »], parce qu'il résonne par lui-même [*per se sonat*], et on le dit *prosopa* en grec. » SEDULIUS SCOTTUS, *Commentaire sur l'Ars major de Donat* (milieu du IX^e s.), 2, § « De personis uerborum » [►].

³ Parlant de Rémi et non de Sedulius, M. Otter explique ainsi que « the glossator's *per se sonantes* etymology just about reverses Boethius' *per-sonantes*: Boethius' masks channel what is behind them, *i.e.*, the actors (or characters?) sound "through" the masks. The glossator's *personae* "sound of themselves", *i.e.*, assume an autonomy that would be the exact opposite of the instrumentality Boethius implies. » Cf. OTTER 2010 [►], p. 163.

⁴ « On appelle *persona* celui qui sonne par lui-même [*per se sonat*]. » RÉMI D'AUXERRE, *Commentaire sur l'Ars minor de Donat* (c. 900), 42 [►].

⁵ « ils sont appelés *personae*, comme dans *per se sonantes* ». RÉMI D'AUXERRE, *Commentaire des œuvres de Boèce* (900-908), 5.3 [►].

[Due to copyright restrictions, this figure cannot be reproduced online]

[Fig. 3.2] BNF LAT. 7899, (IX^e s.), f^o6^r **[X]**

[Due to copyright restrictions, this figure cannot be reproduced online]

[Fig. 3.3] VAT. LAT. 3868 (IX^e s.), f^o4^v.

[Due to copyright restrictions, this figure cannot be reproduced online]

[Fig. 3.4] BNF LAT. 7899, (IX^e s.), f^o6r **[X]**

Si l'on en croit l'histoire des histrions telle que nous la raconte Rémi, le masque y tient d'ailleurs une place anecdotique. Ils sont vus comme des êtres qui « ridiculisaient les paroles et les gestes de ceux dont ils représentaient la substance par des fables et la gesticulation de leurs corps »¹ — soit, au passage, une définition plus marquée par la pensée médiévale (*e.g.* le terme *gesticulatio*²) que ne le laisse supposer le contexte antiquisant donné par l'auteur. Si le masque ne se trouve pas ici mentionné, c'est qu'il ne serait qu'un accessoire apparu tardivement.

Chez les Anciens la coutume était que les histrions ridiculisaient qu'ils voulaient au théâtre avec leur visage nu. Mais puisque ce n'était pas bien accepté, ils ont dû utiliser des masques, dans lesquels le son sort plus fort à cause de la concavité, et personne n'était ridiculisé à découvert.³

L'idée que le masque soit lié à la pratique de l'insulte, que l'on trouve exposée ailleurs dans l'œuvre de Rémi⁴, s'inspire encore une fois de Sedulius Scottus (†858)⁵. Mais les récits des deux hommes sont assez différents : seul Rémi explique clairement qu'à l'origine les histrions jouaient « le visage nu ». En partant du principe que l'histoire d'un mot calque nécessairement celle de la pratique, il est alors logique que pour Rémi le sens d'« acteur » ait précédé celui de « masque ».

On aurait cependant tort de voir dans cette évolution une simple série d'erreurs de compréhension. Ce mouvement médiéval est l'aboutissement d'un long phénomène de perte d'importance du masque théâtral au profit de l'acteur : de *prosopon* tout puissant de la Grèce

¹ *Ibid.*

² Le mot *gesticulatio* est particulièrement rare dans la documentation haute médiévale : son emploi ne se généralise qu'à partir du XI^e s. (SCHMITT 1981 [➤]). C'est la première occurrence que nous avons trouvée pour décrire la pratique de l'histrion.

³ *Ibid.*

⁴ « D'où le fait qu'on l'appelle masque [*persona*], parce qu'il est apposé sur le visage. On apprend cependant qu'il fut autorisé aux histrions, il y a longtemps, d'insulter publiquement n'importe qui dans les tragédies et les comédies. On apprend cependant qu'il fut autorisé aux histrions, il y a longtemps, d'insulter publiquement n'importe qui dans les tragédies et les comédies. Voulant se moquer de quelqu'un, ils prenaient des masques [*larvas*] et les apposaient sur leur visage. Ainsi, ils représentaient tous ceux qu'ils voulaient [représenter] : Hécube comme Priam. [...] » RÉMI D'AUXERRE, *Commentaire sur l'Ars minor de Donat* (c. 900), 42 [➤].

⁵ « En effet, dans les temps anciens, il était interdit aux comédiens et aux histrions qui voulaient insulter quiconque au théâtre de le faire visage nu, mais ils agissaient avec honte et malhonnêteté sous les masques de personnes respectables [*sub personis spectabilium*]. Mais une fois la dignité des jeux vraiment disparue, il leur fut peu après permis de faire des jeux [*ludos*] avec des écorces creuses des arbres, pour qu'ils représentassent sous celles-ci qui ils voulaient sur scène. De là ils sont appelés *prosopa*, parce qu'ils étaient apposés sur le visage [*ad faciem*]. De même *persona* vient de *personare* [« retentir »], puisqu'elles sonnaient par elles-mêmes, les concavités des arbres rendant un son amplifié à ceux qui parlaient dedans. » SEDULIUS SCOTTUS, *Commentaire sur l'Ars major de Donat* (milieu du IX^e s.), 2, § « De personis pronominum » [➤].

antique¹, il devient *persona* sans réelle identité à Rome², puis la *larva* accessoire dont parle Rémi d'Auxerre. Au terme de ce processus, l'histriion a pris le dessus sur son masque : ses gestes et sa voix suffisent à « représenter » – ce qui va dans le sens des représentations théâtrales au Moyen Âge, pour lesquelles l'emploi d'un masque ne semble pas être la règle³.

Mais si les explications divergent, les descriptions, elles, convergent. Nous pourrions d'ailleurs avoir conservé une représentation graphique de cette compréhension du masque dans quelques manuscrits de Térence. Nous ne pouvons bien sûr être certain que tous nos auteurs ont lu le dramaturge romain, et encore moins une version enluminée de ses pièces, mais cela reste plausible. Nous savons en effet que Rémi d'Auxerre appréciait et connaissait Térence⁴, que Paschase Radbert (mentionné en début de chapitre) a longuement cité Térence dans sa *Vita* de Wala de Corbie⁵, et l'on retrouve de nombreuses citations dans les écrits de Sedulius Scottus⁶. Le Ms. VAT. LAT. 3868 (cf. Fig. 3.3), certainement passé à Corbie après avoir été copié à Corvey vers 820⁷, a-t-il été lu par Paschase, moine de Corbie de 812 à 851, ou par Ratramne, autre moine de l'abbaye ? Le Ms. LAT. 7899 (cf. Fig. 2), copié à Reims au IX^e s.⁸, a-t-il été celui lu par Rémi d'Auxerre, maître puis directeur de l'école cathédrale de Reims entre 883 et 900 ? Ces deux manuscrits montrent en effet une

¹ FRONSTISI-DUCROUX 1995 [➤].

² « Le terme grec qui sert à désigner le masque théâtral est le même qui désigne le visage. Autrement dit, le *prosopon* est toujours un visage et au théâtre ce *prosopon* se substitue au visage de l'acteur pour donner à voir le visage du personnage. C'est ainsi que dans les représentations figurées d'acteurs masqués, ce masque n'est jamais visible quand il est porté, car il devient un visage. Le *prosopon* ne masque pas, il donne à voir. Au contraire, le masque romain, désigné par le mot *persona*, masque le visage de l'acteur, ce qui se voit dans les représentations figurées où le visage est bien présent sous le masque. Il cache le visage de l'acteur sans pouvoir pour autant lui substituer un visage [...]. » DUPONT 2000 [➤], p. 155.

³ KOOPMANS 2000 [➤], pp. 267-283. Paul Zumthor avait déjà noté ce point : « Reste que toute preuve fait défaut, de l'usage du masque dans la performance poétique. [...] Cette absence presque totale des masques dans la constitution de l'*œuvre* est à mes yeux l'un des caractères les plus notables de la poétique médiévale ». ZUMTHOR 1987 [➤], p. 281.

⁴ Rémi pourrait être un commentateur de Térence (cf. JEUDY 1991 [➤], p. 499), ce qui expliquerait qu'il soit capable d'identifier Geta comme une *persona* comique (cf. RÉMI D'AUXERRE, *Commentaire du Carmen paschale de Sedulius* (c. 900), 1.9-25 [➤]) comme le fait remarquer Henry A. Kelly (KELLY 1993 [➤], p. 50).

⁵ Il copie exactement 67 vers de Térence dans cette *vita* (cf. PASCHASE RADBERT 1967 [➤], pp. 21 et 210 ; PASCHASE RADBERT 1967 [➤] pour la version latine).

⁶ SEDULIUS SCOTUS 1988 [➤], p. 403.

⁷ La théorie sur l'origine corbéenne de ce manuscrit, défendue par Leslie Webber-Jones et Charles R. Morey (MOREY & WEBBER-JONES 1931 [➤], pp. 34 *et sqq.* et 51 ; Morey 1931 [➤], p. 375), a été battue en brèche par Bernhard Bischoff (BISCHOFF 1961 [➤], p. 54, n. 33). Le manuscrit aurait plutôt été ramené à Corbie de sa filiale à Corvey.

⁸ « Cette copie française des comédies de Térence a peut-être été produite à Reims ou dans ses environs. La question de sa datation est plus épineuse et ne fait pas consensus. Selon certains, ce manuscrit remonterait au règne de Louis le Pieux (778-840) ou plus largement dans la seconde moitié du IX^e s. sous l'abbatiat d'Hincmar. Selon d'autres, partisans d'une datation plus basse, sa copie serait intervenue vers la fin du siècle, entre 882-900 ou dernier quart. » Cf. le catalogue en ligne de la BNF, Archives et manuscrits [http://archivesetmanuscrits.bnf.fr], série latine, Ms. N°7899 [X].

compréhension assez claire du fonctionnement du masque (Fig. 3.4) comme déguisement posé devant le visage de l'acteur (Fig. 3.2 et 3.3)¹.

La persona désigne un acteur

Ce qui pourrait passer pour une erreur de raisonnement de Rémi va se répéter tout au long du Moyen Âge. Comme le rappelle Abélard (†1142), « le mot *persona* peut être compris de trois ou quatre façons différentes (si ce n'est plus), selon que le mot est utilisé par les théologiens, ou par les grammairiens, ou par les rhéteurs, ou dans les comédies »². Et cette polysémie a posé de nombreux problèmes de compréhension aux lecteurs médiévaux (comme contemporains...). Prenons par exemple cette phrase :

Nomen enim personae videtur aliunde traductum ; ex his scilicet personis quae in comoediis tragoediisque eos quorum interest homines repraesentabant.

Qui donne en français, si l'on ne traduit pas *persona* :

En effet, le nom de *persona* semble provenir d'une autre origine, à savoir de ces *personae* qui représentaient, dans les comédies et les tragédies, les hommes dont il est question.

Par deux fois, il faut choisir. Si l'on suit Boèce, dont on aura reconnu le début de la définition, il faut opter pour le sens de « personne » dans le premier cas, puis pour le sens de « masque » dans le second cas. Nous traduisons donc :

En effet le nom de *personne* semble provenir d'une autre origine, à savoir de ces *masques* qui représentaient, dans les comédies et les tragédies, les hommes dont il est question.

Mais Abélard, qui cite la phrase de Boèce que nous venons d'étudier, ajoute une précision liminaire, et propose le texte suivant :

Personas etiam comoediarum dicimus ipsos videlicet homines, qui per gestus suos aliqua nobis facta vel dicta repraesentant. Quas et ipse Boetius ibidem distinxit dicens : « Nomen personae

¹ « Of the manuscripts that have a fairly full set of illustrations, *P* (Parisinus Latinus 7899, ninth century), *C* (VAT. LAT. 3868, ninth century) *O* (Bod. Auct. F.2.13, twelfth century) clearly depict masked figures. » Cf. OTTER 2010 [➤], p. 163 *sqq.*

² PIERRE ABÉLARD, *Théologie chrétienne* (1112-1225), 3.180-181 [➤].

videtur aliunde tractum, ex his scilicet personis, quae in comoediis tragoediisque eos quos interest homines repraesentabant. »¹

Il semble qu'il commette ici un contre-sens, et qu'il ne faille plus comprendre « masque », mais « acteur ». Et donc cette fois traduire :

Nous appelons aussi *acteurs* de comédies, ces hommes qui par leurs mouvements représentent certaines de nos actions ou de nos paroles. Boèce distingue à cet endroit l'un de l'autre en disant : « En effet le nom de *personne* semble provenir d'une autre origine, à savoir de ces *acteurs* qui représentaient, dans les comédies et les tragédies, les hommes dont il est question. »

L'emploi du présent laisse d'ailleurs supposer que la lecture du texte boécien est non seulement perturbée par la polysémie de *persona*, mais peut-être aussi par l'expérience théâtrale d'Abélard lui-même. Mary Hatch Marshall a raison de faire remarquer qu'il est le maître d'Hilaire d'Orléans², l'auteur des deux pièces que sont l'*Image de Nicolas* et de la *Résurrection de Lazare*³, et que le célèbre amant d'Héloïse a pu assister à des représentations de ces pièces, dans lesquelles il est peu probable que les acteurs aient porté des masques. On pourrait aussi ajouter que le terme de *persona* est régulièrement utilisé dans les drames liturgiques qui fleurissent un peu partout en Europe à cette époque. Sicard de Crémone (†1215) nous a laissé le récit d'une *Visitatio* qui nous explique que « des acteurs [*personae*] rentrent sous les traits [*sub personis*] des Femmes et de deux disciples, Jean et Pierre, cherchant le Sépulcre du Seigneur »⁴. Quelques siècles plus tard, à Dublin (XIV^e s. ?), une autre *Visitatio* reprend le même vocabulaire :

Entre-temps, que viennent au seuil du chœur deux acteurs [*persone*], les pieds nus, sous les traits [*sub personis*] des apôtres Jean et Pierre, habillé d'une aube sans ornement et avec une tunique [...]»⁵

¹ *Idem.*

² HATCH-MARSHALL 1950-3 [➤], p. 474.

³ HILAIRE D'ORLÉANS 1989 [➤].

⁴ SICARD DE CRÉMONE, *Mitrale* (c. 1200), 6.15 [➤].

⁵ *Visitatio Sepulchri* de Dublin (XIV^e s.) [➤].

Alors que *persona* a le plus souvent le sens de « personnage »¹, il semble cependant qu'il faille dans les deux exemples que nous venons de citer préférer le sens d'« acteur »², la *persona* (« acteur ») désignant celui qui est « sous l'apparence » (*sub persona*) d'un autre.

Mais retournons au texte boécien. Le problème de compréhension que nous avons identifié chez Abélard se retrouve un peu partout dans la littérature de l'époque, jusque dans les commentaires de Boèce. En lisant celui de Gilbert de la Porée (†1154), on trouve le texte suivant :

C'est pourquoi [...] ces deux noms, à savoir [le latin] *persona* et [le grec] *πρόσωπον*, sont bien les noms de ceux qui représentaient, par différents sons et masques [*larvarum*], des hommes différents. Mais parce que, comme cela a été dit, les histrions représentaient dans les tragédies et les comédies, au moyen de la voix et de l'aspect³ [*inductis voce et forma*] de diverses personnes [*personis*], les hommes singuliers [*individuos homines*] dont il était question [on appelle *personae* les hommes que l'on reconnaît par leurs caractéristiques physiques propres.]⁴

La dernière phrase reformule le texte de Boèce sur lequel nous venons de voir qu'Abélard commettait déjà un contre-sens :

ces *personae* qui représentaient, dans les comédies et les tragédies, les hommes dont il est question.

Gilbert comprend lui aussi *persona* comme désignant l'histrion, et non le masque comme dans l'original de Boèce.

Comme il est confronté au texte de Boèce, Gilbert est bien forcé de reconnaître l'existence d'un sens de « masque », mais il évacue rapidement ce dernier pour se concentrer sur celui « d'acteur ». C'est en fait que la vision de Rémi (le sens de « personne » trouve sa source dans celui d'« acteur ») s'est imposée au détriment de celle de Boèce (le sens de « personne » vient de celui de « masque »). On trouve un excellent exemple dans l'*Exposition*

¹ REVOL 1999 [➤], pp. 447 et sqq.

² Lorenz Weinrich va dans notre sens en traduisant le texte du *Mitralis* : « Dort werden die Darsteller [*persone*] vorgeführt unter den Personen der Frauen und der beiden Jünger Johannes und Petrus, die zum Grab des Herrn kommen, um ihn aufzusuchen; auch andere Darsteller [*persone*] in der Person der Engel, die sagten, Christus sei von den Toten auferstanden. » (SICARD DE CRÉMONE 2011, t. 2 [➤], p. 616)

³ Sandra Pietrini traduit *inductis voce et forma* par « rappresentano mediante la voce e i gesti » (PIETRINI 2001 [➤], p. 247), mais nous pensons cette traduction fautive. D'une part le texte de Boèce que Gilbert commente utilise *forma* dans le sens de l'« aspect » donné par le masque. D'autre part, *inductis voce et forma* reprend la phrase précédente du commentaire de Gilbert en évoquant ceux qui en représentent d'autres au moyen des *masques* et du son.

⁴ GILBERT DE LA PORÉE, *Commentaire sur Les Deux Natures du Christ de Boèce* (avant 1154), 3.26-27 [➤].

du *Symbole* de Simon de Tournai (†1201), qui nous explique que le sens premier de *persona* est *histrion*.

[...] Comme le dit Boèce dans son livre *De duabus naturis et una persona Christi*, le terme de « personne » [*persona*] vient de *personare* [« retentir »] [...] et ce nom a été attribué à l'origine aux histrions, qui, portant divers masques selon la qualité des personnes [*personarum*] qu'ils voulaient représenter dans une tragédie ou une comédie, parlaient [*insonabant*] avec différentes voix, à la manière d'une femme, d'un homme, d'un enfant ou d'un vieillard. [...]¹

Différentes œuvres, de Simon de Tournai² ou d'autres auteurs comme Alain de Lille (†1202)³, ne mentionnent ainsi même plus les masques dans leur explication du mot *persona*.

On trouve un résidu de l'étymologie *personare* (« retentir ») dans le fait que plusieurs descriptions attribuent une certaine importance à la voix de l'histrion (*e.g.* chez Simon de Tournai). Mais, probablement influencés par l'abandon progressif du sens de masque, certains chercheurs ont compris différemment le sens de ce verbe et traduisent

Sicut enim dicit Boetius nomen personae sumitur a *personando*, quia homines larvati personae dicebantur, quia in comoediis vel tragoediis aliquid *personabant*.⁴

par

According to Boethius the word person is taken from *personating*, for masked men were called persons, because they *personated* something in comedies and tragedies.⁵
[nous soulignons]

Lawrence Shapcote, l'auteur de la traduction que nous venons de proposer, semble influencé dans sa traduction de *personare* par l'existence en anglais du verbe *to impersonate*. Thomas d'Aquin connaît bien l'étymologie boécienne de *persona*, qu'il identifie clairement à un phénomène sonore⁶. Au XIII^e s., le verbe *personare* peut bien prendre le sens d'« exister dans

¹ SIMON DE TOURNAI, *Exposition sur le symbole* *Quicumque* (c. 1190), 4.9 [►].

² SIMON DE TOURNAI, *Disputations* (1160-1170), 83.1 [►].

³ « Pour les auteurs de comédies ou de tragédies, l'histrion qui représente des hommes de conditions différentes par des voix différentes est appelé *persona* d'après *personare* ("retentir"), comme le met clairement en évidence Boèce dans le *Sur les deux natures et la personne de Jésus Christ*. [...] » ALAIN DE LILLE, *Distinctions des termes théologiques* (1179-1195), « Per » [►].

⁴ THOMAS D'AQUIN, *Questions disputées sur la puissance de Dieu* (1265-1266), q. 9 a. 3 arg. 1 [►].

⁵ THOMAS D'AQUIN 1934 [►], p. 108.

⁶ « *persona* en effet vient de *personare* [« résonner »] ; parce que le son, en roulant dans la concavité du masque, est amplifié. » Cf. THOMAS D'AQUIN, *Somme de théologie* (1266-1273), I, q. 29 a. 3 arg. 2 [►].

ou comme une personne » (*e.g.* chez Duns Scot), mais à la voix passive¹. Quelques lexicographes proposent bien un sens identique (apparemment) à la voix active (« impersonner »), mais en italien de la Renaissance² ou dans des dictionnaires de français du XVIII^e s.³ Il nous semble donc que Shapcote va trop loin dans son interprétation du passage.

Il est cependant incontestable qu'à l'époque du Docteur Angélique l'étymologie sonore de *personare* (« retentir ») est de plus en plus concurrencée : après l'origine *per se sonare* que proposaient Sedulius et Rémi, on trouve aussi *per se una* (« une par soi »), comme dans les *Dérivations* (c. 1200) d'Huguccio :

D'où *persona*, c'est-à-dire l'essence individuelle d'une créature rationnelle. Et pour cette raison on dit que, étymologiquement, le terme « personne » [*persona*] vient de « une par soi » [*quasi per se una*], et pour cette raison il se rapporte à Dieu. De même, l'histrion, représentant de comédies, est appelé *persona*, parce qu'il parle [*personat*] de diverses manières en représentant des personnes [*personas*] différentes.⁴

L'étymologie *per se una* est ancienne : elle se trouve déjà exposée au X^e s. chez Godescalc (†961)⁵, et reprise (entre autres) par Simon de Tournai⁶.

L'intérêt de la définition d'Huguccio dépasse cependant cette simple étymologie alternative. Ce texte, qui va connaître un certain succès et être repris par de nombreux lexicographes (*e.g.* Jean de Gênes, †1298⁷), rappelle celui de Rémi d'Auxerre (voire celui de Thomas d'Aquin sur l'hypocrite). Nous aurions en effet pu traduire la dernière occurrence de *persona* par « personnage », mais nous nous y sommes refusé. En effet, si Rémi nous expliquait au IX^e s. que les histrions « représentaient en eux la substance d'hommes singuliers », c'est-à-dire sa définition de la *persona*, nous avons là le phénomène inverse : l'histrion représente la *persona*, c'est-à-dire pour Huguccio « l'essence individuelle d'une créature rationnelle ». On retrouve donc l'idée que la représentation de l'acteur dépasse la

¹ « Medieval theologians devised a number of shorthand ways of referring to the state of being a human person. The passive forms of the verb “to personate” (*personare*), which mean “to exist as or in a person”, are important. » Cf. CROSS 1991 [➤], p. 132.

² *e.g.* dans le dictionnaire anglais-italien de Jean Florio (†1625) : « *Personare*, to personate, to acte, to imitate any person, to acte or play a part in a play, to counterfaite another person » (FLORIO 2013 [➤], p. 474).

³ *e.g.* dans le *Dictionnaire françois, latin et italien* d'Annibale Antonini (†1755) : « *Travestir*, v.n. qui se dit avec le pronom personnel. Se déguiser en prenant d'autres habits (lat. *larvare, personare, alienam personam induere.*) » (ANTONINI 1745 [➤], p. 574).

⁴ HUGUCCIO DE PISE, *Dérivations* (1200), art. « Sono » [➤].

⁵ JOLIVET 1958 [➤], p. 78.

⁶ SIMON DE TOURNAI, *Disputations* (1160-1170), 83.1 [➤].

⁷ JEAN DE GÊNES, *Catholicon* (1286), art. « Persona » [➤].

simple imitation de surface, et que son jeu possède une certaine profondeur qui touche à l'essence de celui qui joue et du personnage qu'il incarne.

Bien sûr le sens de « personnage » existe. On le trouve dans un passage du *Commentaire du De trinitate de Boèce* du pseudo-Bède (XII^e s.)¹ ou dans le *Polycratique* de Jean de Salisbury (†1180)². Le lexicographe Firmin le Ver (†1444) reprend la définition d'Huguccio que nous venons de citer et traduit « personnage de jeux »³. Mais s'il y a deux sens, il n'y a qu'un mot : la différence entre un être de fiction (*personnage*) et un être véritable individu (*personne*) est donc moins nette qu'en français. Que se passe-t-il donc lorsqu'on « représente une *persona* » au Moyen Âge ?

LA PERSONATIO

Si l'on pose le problème en termes de rapport entre le geste effectué par l'acteur et son référent, il semble qu'il puisse relever de trois ordres : ceux de la *deixis*, de la *mimésis* et de l'*imitatio*. Le premier, celui de la *deixis*, est celui de la dénotation, où le signifiant est indépendant de son signifié (*Sé≠Sa*). C'est celui des pantomimes décrits par Lucien, qui « imite[nt] et essaie[nt] de montrer (*δείξειν*) par [leurs] mouvements (*κινήμασι*) ce qui est chanté »⁴, et qui donc, à la manière de la langue des signes, « ne miment pas le texte mais racontent l'histoire » par leurs gestes⁵.

Le second ordre, celui de la *mimésis*, est celui de l'équivalence entre le geste et le référent, où « l'image donne accès au signifié par sa transparence »⁶ (*Sé~Sa*). Il s'agit là de l'art de l'acteur grec, et plus généralement de l'acteur tel qu'on le conçoit encore (pensons-nous) généralement aujourd'hui, qui propose une reproduction faisant illusion aux yeux du spectateur : on se fait passer pour un autre, reprenant de manière (supposément) naturaliste toutes les caractéristiques de celui qu'on contrefait.

En réduisant le degré d'adéquation entre le geste et le référent, on obtient une relation de l'ordre de l'*imitatio*, soit la recombinaison artificielle qui dissocie le signifiant du signifié

¹ « Les personnages [*personas*] étaient représentés par des histrions, qui se transformaient soit en enfant, soit en jeune homme, soit en personne âgée, et usant de diverses voix selon l'âge de chacun conformément à l'ouverture des masques. » PSEUDO-BÈDE, *Commentaire sur le De trinitate de Boèce* (XII^e s.), col. 411 [►].

² « Si l'esprit du prophète avait connu notre époque, il aurait dit avec justesse que la vie d'un homme sur terre est une comédie, où, chacun ayant oublié le sien, joue un autre rôle [*personam exprimit personam*]. » JEAN DE SALISBURY, *Polycratique* (1159), 3.8 [►].

³ FIRMIN LE VER, *Dictionnaire* (1420-1440), art. « Persona » [►].

⁴ LUCIEN DE SAMOSATE, *De la danse* (162-165) 62 [►].

⁵ DUPONT 2000 [►], p. 29.

⁶ *Ibid.*, p. 231

(*Sé=Sa*)¹. Il n'y a plus de relation d'équivalence, mais il n'y a pas non plus de rupture : on reste sur une relation de similarité, qui implique simplement une forme de discordance (*e.g.* un geste stylisé). Les spectateurs ne sont pas floués par le jeu de l'acteur : ils assistent à une « dramaturgie de la désillusion » plutôt qu'à une dramaturgie de l'illusion².

Mais en plus de la *deixis*, de la *mimésis* et de l'*imitatio*, nous nous proposons d'ajouter un quatrième type de rapport entre le geste et son référent : celui de la *personatio* (« personation »)³. Il s'agit d'augmenter le degré d'adéquation pour établir non pas une relation d'équivalence, comme dans la *mimésis*, mais d'identité. Il y a alors égalité pure et parfaite entre le signifiant et le signifié : l'image devient ce qu'elle représente (*Sé=Sa*). L'acteur se dépouille de sa personnalité pour incarner (au sens propre) son personnage.

L'apparition de ce dernier type d'impersonation n'est pas si étonnante, voire même naturelle au regard de l'histoire de la métaphysique médiévale si on le compare au dogme de la transsubstantiation, fixé par le IV^e concile de Latran en 1215⁴ :

Il n'y a une seule Église universelle des fidèles, en dehors de laquelle absolument personne n'est sauvé, et dans laquelle le Christ est lui-même à la fois le prêtre et le sacrifice, lui dont le corps et le sang, dans le sacrement de l'autel, sont vraiment contenus sous les espèces du pain et du vin, le pain étant transsubstantié au corps et le vin au sang par la puissance divine, afin que, pour accomplir le mystère de l'unité, nous recevions nous-mêmes de lui ce qu'il a reçu de nous.⁵

La *personatio* et la transsubstantiation partagent l'idée centrale qu'un même accident puisse changer de substance : comme les Saintes Espèces qui se transforment en sang et en chair tout en conservant l'apparence du vin et du pain, l'histriion change de *persona*-hypostase. En d'autres termes, il y aurait une présence réelle du personnage dans l'acteur.

Cette idée, qui peut paraître abstraite au premier abord, ne l'est absolument pas : elle trouve des résonances très concrètes dans plusieurs cas tirés de l'histoire du théâtre médiéval. La *Chronique de Metz* de Philippe de Vigneulles (†1528) nous raconte ainsi l'anecdote suivante :

¹ *Ibid.*, p. 232

² *Ibid.*, p. 217.

³ Hardison parle d'« identification ». Cf. HARDISON 1965 [➤], p. 32.

⁴ L'idée de transsubstantiation est néanmoins bien plus ancienne que 1215. Cf. MONTCLOS 1971 [➤].

⁵ IV^e concile de Latran (1215), c. 1 : [...] *Una vero est fidelium universalis ecclesia, extra quam nullus omnino salvatur, in qua idem ipse sacerdos et sacrificium Iesus Christus, cuius corpus et sanguis in sacramento altaris sub speciebus panis et vini veraciter continentur, transsubstantiatis pane in corpus et vino in sanguinem potestate divina, ut ad perficiendum mysterium unitatis accipiamus ipsi de suo, quod accepit ipse de nostro.* ALBERIGO (dir.), 1994, t. 2.1 [➤], p. 494 (=230).

IMPERSONNATION

Or avint que, en ce meisme tamps, fut juez ung jeux à Bar le Duc, laquelle estoient aulcuns hommes pourtant le parsonnaige de dyablez. Et, entre eulx, en y olt ung que en son habit voult avoir la compaignie de sa femme. Et elle le différoit, et demandoit qu'il volloit faire ; et il luy respondiit : « Je veult, » dit il, « faire le dyable. » Et, quoy que sa femme se sceût deffandre, force luy fut de obéyr. Cy avint qu'elle fut grosse et portait son tairme. Maix il avint qu'elle enfanta et délivra de ung corps qui estoit, dès le fault en aval, forme d'homme, et, dès le fault en amont, forme de dyable. De laquelle chose on en fut moult esbahis. Et ne l'oisaient baptiser jusques ad ce que l'on aroit estés à Romme pour sçavoir que l'on en feroit.¹

On pourrait croire à un *exemplum* déguisé en anecdote, mais alors pourquoi, en 1470, Jean de Castre, maître des enfants de chœurs de l'église Saint-Pierre d'Avignon, fait établir et constater, par acte public et devant notaire, que les anathèmes et les invocations aux démons qu'il prononcera pendant la représentation du *Mystère de Sainte Barbe* seront dites de bouche mais non de cœur, et que le diable ne pourra donc de ce fait prétendre à aucun droit sur son âme² ?

Les exemples de Metz et d'Avignon montrent que, dans le cas de la personation, l'acteur se fait en quelque sorte dépasser par celui qu'il incarne. Il ne cherche pas à devenir son personnage, mais le devient malgré lui, et subit donc l'impersonnation. Avec la *mimésis*, la fiction tente de rattraper la réalité, avec la *personatio* c'est l'inverse : la fiction gangrène le réel.

CONCLUSION

Si les définitions de l'histriion comme quelqu'un racontant par des gestes une histoire pouvaient laisser des doutes légitimes quant à la théâtralité d'une telle pratique, il nous semble que l'analyse des termes *hypocrita* et *persona* lèvent les dernières hypothèques. L'idée d'être un autre que soi-même non seulement existe, mais est, comme on a pu le voir, intimement nouée à la pensée médiévale : par deux fois des concepts fondamentaux du christianisme développant cette idée se trouvent expliqués au Moyen Âge par leur étymologie théâtrale. Ces racines ne sont d'ailleurs nullement occultées, mais discutées de manière tout à fait transparente, malgré l'infamie de cette origine. La théorie de Jean Duvignaud sur l'impossibilité théorique de l'existence médiévale de l'acteur est donc

¹ PHILIPPE DE VIGNEULLES, *Chronique* (1525), 1485 [»].

² *Jeu de sainte Barbe* d'Avignon (1470) [»].

totale­ment fau­se : l'im­per­son­na­tion est non seu­le­ment pen­sa­ble, mais pen­sée, et abon­dam­ment dé­cri­te des pre­miers siècles du Moyen Âge jus­qu'aux der­niers.

La théo­rie de L. Goldstein sur l'apparition de l'im­per­son­na­tion est donc toute aussi fau­se. Selon celui-ci, les chan­ge­ments dans les modes de pro­duc­tion au mo­ment de la « révo­lu­tion féo­dale » iden­ti­fiée par G. Duby (soit au X^e -XI^e s.) au­raient fait émer­ger de nou­velles formes de per­son­na­li­tés¹, et donc la pos­si­bi­li­té de con­si­dé­rer l'au­tre comme une per­son­na­li­té à imi­ter². Même si lui-même sim­plifie sciem­ment sa pen­sée³, une telle analyse pêche par son marxisme trop caricatural : le saut qualita­tif ne pou­vait bien sûr être que le ré­sultat d'une évo­lu­tion des rap­ports entre les classes...

L'idée de cher­cher un mo­ment « pivot » n'est cepen­dant pas saugrenue. Si nous avons nous-même à pro­poser une description suc­cin­cte, nous diri­ons que notre com­pré­hen­sion de l'acteur est for­te­ment tri­bu­taire de la théo­ri­sa­tion de la *persona* par Boèce : l'idée d'être une per­sonne, et donc de pou­voir essayer d'en être une au­tre, lui doit né­cessaire­ment beau­coup. Plusie­urs nuances doi­vent cepen­dant être im­mé­dia­te­ment ap­por­tées, et nota­ment deux. Pre­mière­ment, la notion d'hypocrisie montre bien qu'on a réus­si à pen­ser l'acteur sans la notion de « per­sonne ». Deuxièmement, la théo­rie de Boèce n'est qu'un point de dé­part, et, au moins pour la partie sur le théâ­tre, l'ex­pli­ca­tion ori­ginelle est con­si­dé­ra­ble­ment « médié­va­li­sée » au point de con­tre­di­re l'ori­ginal sur cer­tain­es aspects.

L'idée d'Hardison selon la­quelle l'im­per­son­na­tion est un concept trop ré­cent pour être appliqué au théâ­tre médié­val doit être repous­sée : par une sorte de pied de nez lin­guis­tique, le verbe anglais *to impersonate*, qui dé­rive lointainement de *persona*, prend en effet sa source au Moyen Âge. Hardison avance comme argu­ment que l'apparition de l'imitation naturaliste chez les acteurs est un phé­nomène trop ré­cent pour que l'on puisse parler d'im­per­son­na­tion au Moyen Âge. Si effective­ment l'on con­si­dère que seule la méthode Stanislavski⁴ permet l'im­per­son­na­tion, cette dernière n'existe pas à l'époque médié­vale ; mais c'est selon nous être un peu trop obtus sur une question qui né­cessite plus de souplesse. Les descriptions de l'*hypocrita* montrent ainsi que l'argu­ment de l'apparition récente d'une pratique naturaliste de l'acteur ne tient pas : l'hypocrisie est la quintessence de la *mimésis* et l'exemple même de

¹ « [...] the new property relation takes place [...] in the form of new classes and new trades and occupations that come with the division of labor bringing with them new forms of personality in the emergent feudal mode of production [...] » GOLDSTEIN 2004 [➤], p. 221.

² « In any case, impersonation is the apprehension of the other as personality different from one's own; hence, the possibility of imitating, that is, impersonating. Impersonation emerges as part of a social process, the development of the feudal mode of production. » GOLDSTEIN 2004 [➤], p. 222.

³ « A method which insists on complexity rather than a meaningful, explanatory simplicity, which insists on all the data so as to avoid the charge that a theory offered is 'too simple' gives you complexity, but not explanation, least of all of the social process and its accompanying concepts you wish to explain ». GOLDSTEIN 2004 [➤], p. 104.

⁴ Sur Stanislavski, cf. POLIAKOV 2006 [➤].

l'illusion de la réalité — elle est aussi la preuve que la limite entre art et réalité est bien plus nette que ne le pense Hardison¹.

Si une telle distinction garde un sens, il ne faut cependant pas la surestimer. Les explications des termes d'*hypocrita* et de *persona* ne se contredisent pas, mais évoluent vers une forme nouvelle d'impersonnation qui s'approche de l'« identification »². Le Moyen Âge aurait en effet conçu une super-*mimésis*, que nous avons appelée *personatio* : réalité et fiction théâtrale s'y mélangent abondamment au point que les deux ne fassent qu'un. Les exemples de Metz et d'Avignon montrent cependant qu'il ne faut pas voir dans ce phénomène une volonté de l'acteur, mais plutôt quelque chose qui s'impose à lui : la *personatio* n'existe que dans le regard des hommes de l'époque, et n'est donc pas une esthétique.

¹ HARDISON 1965 [➤], p. 32.

² HARDISON 1965 [➤], p. 32.

Conclusion

Nous savons que les histrions qui pullulent dans la littérature du Moyen Âge, qu'ils soient directement tirés ou plus simplement inspirés de la littérature patristique, ne sont pas uniquement des reliquats du passé. Une partie non négligeable des auteurs médiévaux ne citent pas à tort et à travers les textes des Pères, mais sélectionnent avec soin certaines *auctoritates* qui conviennent à leurs objectifs. Sinon, comment expliquer que nombre de documents concernant les histrions ou les mimes survivent à la chute de l'Empire romain, et passent, siècles après siècles, tous les filtres mis en places par les compilateurs des collections canoniques ? Comment expliquer aussi que, parallèlement, on aille rechercher au milieu au IX^e s. ou au X^e s. tel texte antique parlant des histrions ? Dans une littérature comme celle du Moyen Âge, qui se fonde presque intégralement sur l'idée de la « seconde main » décrite par Antoine Compagnon¹, le rejet de toutes les occurrences sous prétexte que ce sont des citations ne tient pas. Nous pensons pouvoir retourner l'argument des « fossiles littéraires », et faire nôtre le mot de Ph. Sollers, quand il affirme que « ce ne sont pas des citations, mais des preuves »². Ce n'est pas que les histrions n'existent pas parce qu'ils sont dans des citations, mais parce qu'ils sont dans des citations qu'ils existent bel et bien.

Évidemment, toutes les occurrences ne désignent pas les histrions contemporains des auteurs les mentionnant. Il existe trois histrions : celui de l'Antiquité (tel qu'il est compris dans l'Occident médiéval), duquel procède d'une part celui qui incarne, par dérivation figurale, un repoussoir pour les théologiens du Moyen Âge, et d'autre part celui qui pratique les formes d'amusement typiques de la civilisation médiévale. Mais dans la mesure où les deux derniers sens proviennent du premier, il est impossible de maintenir une étanchéité sémantique parfaite pour chaque occurrence, qui peut donc relever de plusieurs acceptions à la fois. Certaines définitions médiévales mélangent ainsi le souvenir antique et la pratique médiévale pour décrire l'histrion, ce dernier étant immanquablement un être à condamner.

Derrière une relative continuité se cachent donc des évolutions sémantiques, mais aussi lexicales. Ainsi, alors que certains mots s'épanouissent (*persona*), d'autres disparaissent (*actor*) ou apparaissent (*joculator*). Ces évolutions linguistiques ne sont cependant pas uniquement motivées par un phénomène de dépréciation, qui transparaîtrait d'une connotation

¹ COMPAGNON 1979 [➤].

² Philippe SOLLERS, *Un Vrai Roman : Mémoires*, Paris : Plon, 2007, p. 254.

péjorative qui irait en s'aggravant siècle après siècle comme a pu le croire L. Allegri¹. Le « jongleur », qui est peu ou prou l'équivalent de l'histrion, est un mot créé au Moyen Âge avec probablement pour but de disposer d'un mot moins connoté. Le terme de *persona*, dont dérive celui de « personnage »² et qui peut lui aussi être compris comme synonyme d'« histrion », se trouve utilisé pour décrire la personne du Christ, soit dans un contexte plutôt favorable — il n'est donc pas étonnant qu'on le retrouve dans les textes des drames liturgiques, et jamais dans la littérature juridique. Le lexique de l'acteur dispose donc de mots positifs, et les relevés linguistiques témoignent même d'une démarche active pour en trouver de nouveaux.

Cette création lexicale n'est cependant pas un jeu à somme nulle. La disparition de mots décrivant positivement l'acteur n'est pas complètement contrebalancée par la création d'autres mots à connotation méliorative : ces derniers sont eux aussi phagocytés par l'antithéâtralisme ambiant. Le droit médiéval est une véritable machine de guerre qui, tout en faisant passer les interdits de l'Antiquité au Moyen Âge, prend constamment garde à ne pas être débordée par les innovations linguistiques en intégrant au fur et à mesure celles qui s'imposent dans la langue. Il n'est donc pas anodin qu'une des premières attestations du terme de *joculator* se trouve dans un capitulaire carolingien³ pour finir dans le *Corps de droit canon*⁴. Comme le faisait cependant remarquer Paul Veyne, « que l'on soit au quatrième siècle ou sous un roi très-chrétien, c'est la même chose : les gens sont croyants, se passionnent pour ou contre le jansénisme, mais, malgré Bossuet, ils vont au théâtre et à l'opéra [...] »⁵. Les efforts pour réhabiliter l'acteur finiront donc par payer, au point que des figures importantes de l'Église médiévale comme saint François d'Assise finissent par s'en revendiquer.

Si le lexique de l'acteur est donc divergeant du point de vue de la connotation, il est cependant convergent du point de vue de la dénotation, les signifiés s'alignant tous sur une pratique variée et protéiforme agrégeant toutes sortes de pratiques. L'histrion et ses avatars savent presque tout faire : danser, chanter, gesticuler ou, plus tardivement, jouer de la musique. Parmi tous ces talents, nous pensons pouvoir distinguer, et ce très tôt dans la

¹ « Non è senza interesse, invece, rimarcare il fenomeno davvero impressionante della proliferazione delle denominazioni, che può permetterci di illuminare meglio la condizione sociale dell'attore. Un catalogo completo dei termini in qualche modo riferibili all'attività attorale che i testi medievali ci trasmettono — catalogo che si comporrebbe di non poche decine di voci — ci mostrerebbe da un lato il contesto di degrado sociale dato dalla contiguità di questi termini con quelli che designano il mondo multiforme dei mendicanti, delle prostitute, dei fuorilegge, mentre dall'altro si rivelerebbe con la sua varietà stessa indice sicuro di condanna morale. » ALLEGRI 1988 [➤] p. 60.

² FEW VIII-269b [X].

³ CHARLEMAGNE, *Duplex legationis edictum* ou *Troisième capitulaire* (789), 31 [➤].

⁴ e.g. X 3.50.1 [➤] ou 6 3.1.1.1 [➤].

⁵ VEYNE 1999 [➤], p. 909.

CONCLUSION

chronologie, celui de pouvoir faire l'acteur, compris comme la capacité à impersonner un autre.

Nous avons compris cette capacité d'impersonnation comme étant à la base du théâtre, et déduisons donc de la présence de l'une l'existence de l'autre. Certains se sont pourtant élevés contre cette centralité de l'impersonnation dans l'analyse de l'émergence du théâtre, privilégiant l'observation des textes¹. Cette idée nous paraît cependant fautive. Nous avons déjà fait remarquer que la nature oxymorique de l'expression « spectacle dans un fauteuil », inventée par Musset montre qu'il s'agit d'un cas limite. L'argument d'Hardison, qui avance l'idée selon laquelle « *Lear* is essentially impossible to be represented on a stage »², oublie un peu vite que la pièce fut jouée (1606) avant d'être éditée (1608 pour Q₁), et qu'aucune des premières versions publiées (Q₁, Q₂, F₁) ne le fut sous la direction de Shakespeare³... Nous pensons que les exemples que nous avons avancés dans notre troisième chapitre valident notre approche, montrant l'intérêt qu'ont porté les penseurs médiévaux les plus influents sur cette capacité à endosser une autre identité que la sienne. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, le terme d'impersonnation est justement l'héritier des réflexions médiévales sur la notion de *persona*.

Le problème est que nous nous retrouvons finalement dans une situation similaire à celle de l'Averroès de Borgès : nous avons d'une part la pratique, et d'autre part la théorie. L'acteur que nous avons décrit n'est en effet qu'un être de papier : aucun document ne nous paraît déterminant pour prouver l'existence de celui dont nous avons pourchassé les traces. Nous avons vu que les mots qui le désignent *peuvent* renvoyer à une réalité tangible, que cette réalité *peut* désigner différentes pratiques dont celle de l'acteur, cette dernière *pouvant* elle-même se caractériser par l'impersonnation. L'acteur « au sens plein », compris comme un être qui raconte des histoires représentant une autre personne *peut* donc exister, mais rien ne nous permet de relier directement les réflexions sur l'impersonnation aux histrions, mimes ou jongleurs qui fleurissent dans les chroniques. Ce résultat, au premier abord décevant, doit être cependant recontextualisé : est-il sérieux d'espérer trouver, à une époque si reculée, les mémoires d'un histrion décrivant par le menu et en détail son art, ou un quelconque traité sur ce dernier ? Ne demandons pas à la documentation plus qu'elle ne peut nous donner, et laissons la place à d'autres chercheurs pour continuer cette enquête, que nous espérons avoir relancée.

Jérusalem, Mars 2015.

¹ BOOR 1967 [➤].

² HARDISON 1965 [➤], p. 31.

³ Pour une approche philologique de *King Lear*, cf. TAYLOR & WARREN 1983 [➤].

Résumé

L'existence de théâtre en Europe occidentale pendant le haut Moyen Âge est loin de faire l'unanimité. Non pas qu'il n'y ait rien eu pendant ces longs siècles, car on ne peut imaginer une humanité qui ne ferait que manger, travailler et prier, mais sommes-nous certain de pouvoir parler de « théâtre » ? Il est impossible de répondre à cette question sans clarifier le sens de ce terme. Qu'est-ce donc que le théâtre ? Deux manières de répondre s'offrent à nous. La première, la plus naturelle, a recours à toute la théorie théâtrale produite depuis la Renaissance, qui a pour avantage d'avoir accompagné l'histoire du théâtre de ces derniers siècles, et est donc logiquement en phase avec notre compréhension de cette pratique qu'elle a en partie façonnée. Pour résumer, le théâtre c'est un texte joué devant un public, la plupart du temps dans une salle prévue à cet effet — ce qui correspond en effet à l'essentiel de l'expérience théâtrale de l'auteur de ses lignes. Le problème est que toutes ces théories se révèlent fort limitées dès lors que l'on se tourne vers d'autres traditions, aux premiers rang desquelles se trouve le théâtre antique. Une seconde option serait donc de tenir compte dans notre définition du théâtre des pratiques reconnues comme théâtrales mais provenant d'ailleurs que de l'Europe moderne. Si cette seconde solution a pour elle l'attrait de l'universalisme auquel aspire tout chercheur, il reste bien plus facile de la souhaiter que de la théoriser.

Considérant que chercher des réalités modernes à une époque qui ne l'était pas ne pouvait être qu'une impasse, nous n'avons pas eu le choix, et nous nous sommes donc tourné vers la seconde option. Espérer trouver un théâtre aristotélisant alors que non seulement le Moyen Âge ne connaît pas cet auteur, mais surtout qu'un tel théâtre n'a jamais existé n'est intellectuellement pas viable. Mais alors où commencer ? La personne de l'acteur nous a semblé la meilleure porte d'entrée. Après tout, un acteur qui improvise dans la rue (donc sans texte ni scène) fait du théâtre, alors que la même rue vide et la version écrite de ce que notre acteur raconte ne relèvent pas du théâtre. Un tel choix n'est pas sans risque : il n'est pas sûr que l'acteur soit une sujet moins vaste et une question moins épineuse que celle du théâtre... Mais cette solution a cependant un net avantage : elle restreint l'étude à quelques mots (ceux de l'acteur en latin médiéval), et lui donne un périmètre acceptable.

N'étant bien évidemment pas le premier à nous pencher sur les acteurs médiévaux, nous avons trouvé quelques pistes, laissées derrière eux par les rares aventuriers ayant tenté une incursion dans ce domaine. La principale est la suivante : il n'est pas certain que le lexique antique de l'acteur (*histrion*, *mimus*, *scaenicus*, etc.), bien qu'abondamment utilisé par les auteurs médiévaux, renvoie à une réalité médiévale. En effet, nombre des occurrences se

trouvent dans des citations d'auteurs antiques, comme saint Augustin ou saint Cyprien, et ne documentent apparemment pas une pratique contemporaine de ceux qui les citent.

Afin de résoudre ce problème, nous nous sommes tourné vers la documentation juridique médiévale, dont la particularité est d'être fondée sur le mécanisme de l'*auctoritas*. Comment en effet mieux asseoir l'autorité d'une loi que de l'attribuer aux Pères de l'Église et à une tradition ancestrale ? Les canonistes, piochant presque exclusivement dans la littérature qui leur est antérieure, construisent donc des codes juridiques qui ne sont que des compilations de citations antiques, parfois vieilles de plusieurs siècles. Ces codes, régulièrement révisés jusqu'au *Décret* de Gratien, ne sont pour autant pas de simples jeux d'érudition gratuits, mais disent le droit de leur époque. Disqualifier des textes parce qu'ils sont des citations n'a donc pas de sens : ces citations répondent à un besoin. D'autant que toutes ne reviennent pas également : certaines sont délaissées tandis que d'autres apparaissent *ex nihilo* plusieurs siècles après avoir été écrites, témoignant de la démarche sélective et critique des juristes. Nous pensons donc pouvoir affirmer que les citations mentionnant les acteurs ont bien un objet réel.

Mais quel est précisément cet objet ? Si les termes d'*histrion*, de *mimus*, de *scaenicus*, de *thymelicus* ou de *joculator*, que l'on trouve régulièrement dans les collections canoniques, désignent bien quelque chose, il est difficile de dire quoi. Le spectre de la pratique performative est particulièrement étendu : l'acteur ne recouvre qu'une partie d'un continuum qui court du danseur au musicien. Chaque mot a-t-il un sens différent ? Est-il certain que ce sens soit compris dans l'extension sémantique de ces termes ? Le recours au terme de « jongleur », s'il est une solution pratique pour les traducteurs, n'est pas satisfaisant pour les spécialistes du théâtre car il n'est qu'une simple traduction de *joculator*. Ses définitions traditionnelles, qui conservent une grande part de flou, tournent rapidement à des inventaires à la Prévert qui ne font que reconstituer le continuum performatif duquel nous essayons de nous extraire, ou que nous essayons tout du moins de préciser.

En observant à nouveau les fréquences d'utilisation, on observe encore une fois des variations importantes : *scaenicus*, qui est un archaïsme, et *thymelicus*, qui est un hellénisme, ne sont que très peu utilisés. *Mimus* et *histrion* reviennent quant à eux bien plus souvent dans la littérature, mais semblent être lentement remplacés par un mot nouveau : *joculator*, le seul dont hérite la langue française. Ce remplacement est en fait selon nous un tour de passe-passe linguistique qui permet de court-circuiter la logique médiévale de la citation : les Pères ne pouvant avoir stigmatisé un terme qu'ils ne connaissaient pas, les locuteurs se sont mis à l'abri pour un temps des condamnations antiques. Mais si la connotation varie, le sens reste sensiblement le même. Ces termes renvoient tous à une vague catégorie recouvrant de multiples pratiques : danseur, chanteur, blagueur ou encore dresseur. Un sens apparaît

cependant tardivement : instrumentiste. Un autre semble aussi solidement attesté : celui de simulateur. Peut-on dire « acteur » ?

Qu'est-ce qu'un acteur ? Un critère a été régulièrement avancé : celui de « l'impersonnation », soit la capacité pour un homme à simuler l'identité d'une autre personne par jeu. Plusieurs chercheurs ont cependant refusé cette capacité à l'homme médiéval, que ce soit pour des raisons philosophiques (l'homme médiéval ne peut pas concevoir être un autre que lui-même) ou épistémologiques (l'impersonnation est un concept récent et donc impropre à décrire la réalité médiévale). Nous pensons que ces réticences ne sont pas fondées et que, au contraire, c'est en bonne partie au Moyen Âge que l'on doit l'idée de ce concept.

L'étude de deux termes permet préciser notre idée : celui d'*hypocrita* et celui de *persona*. Si « hypocrite » et « personne » ont aujourd'hui des sens différents en français, tous les deux partagent une étymologie théâtrale qui a été abondamment commentée à travers les siècles. Concernant « hypocrite », il n'est pas difficile de comprendre pourquoi le sens de feindre d'être ce que l'on n'est pas peut être rapprochée de la pratique de l'acteur. Concernant « personne », la tâche est plus ardue. Le latin *persona* signifiait au départ « masque » avant de glisser vers le sens « d'apparence extérieure », puis finalement de désigner un être humain en particulier. Évidemment, ces deux mots ont fait l'objet de nombreux commentaires de la part des théologiens, notamment le second pour comprendre comment le Christ pouvait avoir deux natures (divine et humaine) tout en restant une seule et même personne. Or c'est justement ce qu'est un acteur : quelqu'un qui est à la fois lui même et un autre.

Au terme de ce parcours, nous ne pouvons pas avancer un exemple indiscutable attestant de l'existence de l'acteur au haut Moyen Âge et au Moyen Âge central, mais, en mettant bout à bout les indices que nous avons patiemment accumulés, nous pensons pouvoir affirmer que l'acteur au sens fort a existé. Or, si nous reprenons notre hypothèse de départ, qui veut que l'acteur soit l'élément déterminant de la pratique théâtrale, nous pouvons donc déduire que le théâtre a dû exister au haut Moyen Âge et au Moyen Âge central.

Summary

The claim of existence of theatre in Western Europe during the Early Middle Ages is far from being uncontroversial. Not that these remote centuries were void, inasmuch as we cannot imagine a version of humanity that would only pray, eat and work, but would it be fair to call medieval performances “theatre”? It is impossible to answer this question without clarifying the meaning of this word. We will immediately set upon this task in asking this question: what is theatre? There are two different ways to answer this. The first one, the most natural one, reaches out to the theory of theatre produced since the period of Renaissance. This has the advantage of having been closely tied to the history of theatre during the past centuries (and therefore helped shape its practice), thus rendering it perfectly compatible with our understanding of this art. To sum up this idea, theatre consists in a text performed in front of an audience, generally in a room provided for this purpose — and whose lines fit with most of the authors’ theatrical experiences. This theory quickly reveals its limits as we turn our gaze toward other traditions, within which ancient theatre stands in the spotlight. A second possibility while crafting our definition of theatre would therefore be to take into account practices recognised as theatrical which arise from elsewhere than Modern Europe. If this second solution has the advantage to offer a universal understanding of a phenomenon that every scholar is seeking, it remains much easier to hope for it than to theorise it.

If we consider that to look for modern features in an era which is not modern would be a dead end, we realise that we had no other choice but to opt for the second solution. To hope to find an Aristotelian theatre in the Middle Ages, that is to say to look for a theatre that has never existed at a period when Aristotle is not read, is not an intellectually viable solution. But then, where do we start? The actor seems to be the gateway that we are looking for. After all, an actor improvising in the street (without a prepared text and without a stage) is practicing theatre, whereas the same street after the performance and the written version of what was said are not theatrical. Our choice is not without risk, for it is far from certain that the actor is a more modest and a less thorny research topic... But such a choice has an advantage: it limits our study to a restricted number of words (those of the actor in Medieval Latin), and thus provides a decent perimeter of investigation.

Naturally, we are not the first to research the question of the early medieval actor, and we have fallen upon the trails of a handful of adventurous scholars who have made a foray into this field. They left a few open questions, among which we dug up the following one: can we be certain that the lexicon of the ancient actor (*histrion*, *mimus*, *scaenicus*, etc.), which is used abundantly throughout the Middle Ages, refers to an actual practice? Indeed, a great

deal of the occurrences of these words are found in quotations of ancient authors, such as Saint Augustine or Saint Cyprian, and do not document the contemporary practice of those who quote them.

To answer this question we have decided to use legal documentation from the Middle Ages, the particularity of which is to be based on the use of *auctoritates*. Indeed, how best establish the authority of a law than to ascribe it to the Church Fathers and an ancestral tradition? The medieval canonists, gleaning almost exclusively in the literature that predates them, built legal codes which are nothing but huge compilations of ancient quotes, sometimes several centuries old. These codes, however, regularly revised until the *Decretum Gratiani*, are not simple erudition games, but laid down the laws of their time. To invalidate these texts because they are only quotations would be nonsense, for even though they are ancient quotations, they do address contemporary needs of the one who has selected them. If we take a closer look, we quickly notice that these quotations do not share the same pattern of repetition: some have been dropped over the centuries, whereas others suddenly reappear several centuries after having being written. It demonstrates that the jurists adopt a selective and critical approach while gathering the material for their work, and that the repetition is not (necessarily) mechanical. We can therefore affirm that even if they are quotations, the texts talking about actors do correspond to an actual medieval practice.

But what is this practice? If the words *histrion*, *mimus*, *scaenicus*, *thymelicus* or *joculator*, which are recurrent in medieval canonical collections, refer to something real, it is hard to say precisely to what they refer to. The spectrum of performative practices is particularly wide: the actor occupies only a small portion of a continuum which runs from the dancer to the musician. Does each word have a different meaning? Is it certain that the meaning of “actor” is included in the semantic extension of the words we have presented? The use of the word “juggler” [*jongleur* in French], if it is a convenient solution for translators, is not satisfying for the specialists of theatre, for it is just a translation of the latin *joculator*. Its traditional definitions are quite blurred, and usually end up being simple lists of various practices reconstituting the performative continuum from which we are trying to extract ourselves, or which we are at least trying to clarify.

If we observe these words and the frequency in which they were used, we once again notice important variations: *scaenicus*, which is archaic, and *thymelicus*, which is a Hellenism, are rarely found in the medieval corpus. *Mimus* and *histrion*, on the contrary, are much more frequent in literature — at least at the beginning, since they are slowly replaced by a fairly new word: *joculator*, the only one inherited by romance languages. We believe that this substitution is a linguistic sleight of hand to bypass the medieval logic of quotation: a word that has not been stigmatised by the Church Fathers (who did not know it) provided a temporary linguistic shelter from ancient condemnations. But if the connotation varies, the

SUMMARY

meaning remains almost the same. These words refer all to a vague category of entertainers practicing various arts, including dancing, singing, training animals or joking. One meaning seems however to appear quite late: instrumentalist. Another one seems to be firmly attested: the one of simulator. But can we say “actor”?

What is an actor? A criterion has been regularly put forward: the one of impersonation, that is to say the capacity of a man to simulate another person’s identity by way of play. Several scholars have however denied the medieval man of this capacity, for two reasons: philosophical (the medieval man cannot imagine being someone else) and epistemological (impersonation is a recent concept, and therefore improper to describe something that happened in the Middle Ages). We think that there is no basis for such doubts, and, on the contrary, it is particularly in the Middle Ages that such a concept has been forged.

The study of two words confirm this idea: *hypocrita* and *persona*. If “hypocrite” and “person” have drastically different meanings in today’s English, both share a theatrical etymology which has been commented abundantly throughout the centuries. With regards to the “hypocrite”, it is not hard to understand why the idea of pretending to be what one is not can be compared to the art of the actor. Regarding the “person”, it is slightly more complex. The early Latin word *persona* meant “mask”, before drifting towards the new meaning of “external appearance”, and finally referring to a specific human being. Obviously, the meaning of these two words have been carefully examined by theologians, more particularly the latter one in the study to understand how the Christ can present two different natures (divine and humane) while being one single person — which is very similar to what an actor is.

At the end of this study, we cannot indisputably prove that the actor existed in the Early Middle Ages and in the High Middle ages by using one piece of evidence, but the network which we have slowly woven, by collecting various clues allow us to believe that a theatrical actor have existed at this period. And if we reflect on our initial idea, which is that we can suggest the existence of theatre from the existence of the actor, we can now deduce that theatre did exist in the Early and the High Middle Ages.

Samenvatting

Over het bestaan van toneel in West-Europa gedurende de hoge Middeleeuwen is de wetenschap verdeeld. Niet dat er gedurende die periode niets dergelijks bestaan heeft, want het is moeilijk zich een samenleving voor te stellen waarin slechts gegeten, gearbeid en gebeden wordt, maar kunnen we met zekerheid over « toneel » spreken ? Het is niet mogelijk die vraag te beantwoorden zonder duidelijkheid over de betekenis van die term. Wat is toneel ? Er zijn twee manieren op tot een antwoord te komen. De eerste vanzelfsprekende mogelijkheid is om de toneeltheorie sinds de Renaissance in te zetten, die als voordeel heeft bepalend te zijn geweest voor het toneel van de afgelopen eeuwen, en daarom logisch aansluit bij ons begrip van een praktijk die ze zelf gemodelleerd heeft. Om kort te gaan : toneel is een tekst die voor een publiek gespeeld wordt, meestal in een speciale zaal daarvoor – en dat sluit inderdaad geheel aan bij de ervaring van schrijver dezes. Het probleem is dat al die theorievorming uitermate beperkt blijkt te zijn zodra er naar andere tradities gekeken wordt, en dat geldt voor al het oudere toneel. Een tweede optie zou er dus in bestaan om in onze definitie van toneel rekening te houden met praktijken die als toneelmatig erkend worden, maar niet uit modern Europa stammen. Al is in die tweede oplossing het universalisme waarnaar elke wetenschapper streeft aantrekkelijk, het blijft gemakkelijker de wens uit te spreken dat om dit werkelijk te theoretiseren.

Vanuit het idee dat zoeken naar een moderne werkelijkheid in een periode die dat niet was een doodlopend spoor is, moesten we wel kiezen voor de tweede optie. Hopen om een aristotelisch toneel terug te vinden terwijl de Middeleeuwen Aristoteles niet kenden, maar vooral omdat een dergelijk toneel nooit bestaan heeft, is intellectueel gezien niet verdedigbaar. Maar waar dan te beginnen ? De acteur, als persoon, lijkt ons de eenvoudigste ingang. Een acteur die op straat improviseert, speelt toneel, terwijl de lege straat en de tekst van wat hij allemaal zegt geen toneel zijn. Die keuze is niet vrij van risico : het is niet zeker dat de toneelspeler een beperkter onderwerp noch een minder heikele kwestie is dan die van het toneel.... Maar de oplossing heeft een groot voordeel, omdat de studie beperkt wordt tot de bestudering van een handjevol termen (waarmee het middeleeuws Latijn een toneelspeler aanduidt) en het probleem tot een acceptabele omvang terugbrengt.

Natuurlijk hebben anderen zich ook over middeleeuwse toneelspeler gebogen ; toch hebben we enkele sporen gevonden die over het hoofd gezien zijn door de enkele avonturiers die dit terrein betreden hebben. Het eerste is het volgende : het is niet zeker dat het klassieke lexicon met betrekking tot toneelspelers (*histrio, mimus, scaenicus, etc.*), hoe ruim het ook gedocumenteerd is, verwijst naar een werkelijke middeleeuwse toneelpraktijk. Want, zeker,

er zijn vele aanhalingen van klassieke auteurs, zoals Augustinus en Cyprianus, maar die getuigen niet direct van een praktijk in de dagen van degenen die dit aanhalen.

Om dit probleem op te lossen hebben we ons gewend tot de documentatie van middeleeuwse juristen, die als eigenaardigheid heeft gebaseerd te zijn op het mechanisme van de *auctoritas*. Hoe kun je immers een wet beter borgen dan door hem toe te schrijven aan de Kerkvaders en aan een traditie van de voorouders ? De canonisten, die vrijwel uitsluitend werkten met literatuur van voor hun tijd, maakten een bouwwerk van juridische codificatie dat in feite bestaat in een compilatie van klassieke citaten, soms eeuwen oud. Die wetten, die regelmatig herzien werden tot aan het *Decretum Gratiani*, kunnen echter niet als een geleerd spel worden afgedaan, want ze vormen toch het recht in die periode. Om de teksten te diskwalificeren omdat het alleen maar om citaten gaat, geeft geen pas : die citaten voorzien in een behoefte. En ze komen vooral niet allemaal in even sterke mate terug : sommige worden vergeten terwijl andere *ex nihilo* weer opduiken, eeuwen nadat ze opgesteld zijn – ze geven daarmee aan dat de juristen een kritische houding hadden en selectief met hun materiaal omgingen.

Maar wat is nu precies het object ? Als termen als *histrion*, *mimus*, *scaenicus*, *thymelicus* of *joculator*, die regelmatig terug te vinden zijn in de canonieke collecties, ergens aan refereren, blijft het moeilijk aan te geven waaraan dan precies. Het spectrum van voorstellingspraktijken is erg breed : de toneelspeler dekt slechts een klein deel van een continuum dat van dansers naar musici loopt. Heeft elk woord een eigen specifieke betekenis ? Weten we zeker dat die betekenis gedekt wordt in de semantische verruiming van een term ? Het terugvallen op de term « jongleur », ook al is het voor vertalers een handige optie, kan toneelhistorici niet tevreden stellen, want het is een simpele vertaling van *joculator*. De gebruikelijke definities daarvan blijven erg vaag en lijken gauw een Chinese encyclopedie waarin juist de voorstellingspraktijk in de breedte beschreven wordt, die we nu juist willen specificeren.

Als er dan nog eens gekeken wordt naar de relatieve frequentie, dan zien we belangwekkende verschillen : *scaenicus*, een archaïsme, en *thymelicus*, een hellenisme, worden nauwelijks gebruikt. *Mimus* en *histrion* komen vele malen vaker voor in de literatuur, maar lijken langzamerhand vervangen te worden door een nieuw woord : *joculator*, het enige dat het Frans zal erven. In feite is die substitutie een terminologische truuk om de logica van het middeleeuws citatie-systeem kort te sluiten : de Kerkvaders konden nooit een term verworpen hebben die ze nog niet kenden en dus zijn gebruikers ervan tijdelijk gevrijwaard van de klassieke veroordelingen. En ook al verschillen de connotaties, de betekenis blijft grotendeels dezelfde. De termen verwijzen naar een vage praktijk die vele voorbeelden dekt : dansers, zangers, grappenmakers of zelfs dierentemmer. Één betekenis komt duidelijk later :

muzikant. Een andere betekenis is degelijk geattesteerd : nabootser. Kunnen we dat begrijpen als « toneelspeler » ?

Wat is een toneelspeler ? Een criterium dat regelmatig naar voren geschoven wordt is dat van de impersonatie, dus de mogelijkheid om bij wijze van spel in de huid van een ander te kruipen. Verschillende onderzoekers hebben echter om filosofische redenen dat als mogelijkheid in de Middeleeuwen terzijde geschoven (de Middeleeuwer kan zich niet voorstellen iemand anders dan zichzelf te zijn) of om epistemologische redenen (impersonatie is een recent concept en is niet geëigend om een middeleeuwse werkelijkheid te beschrijven). We denken dat die reserves geen grond hebben en dat, integendeel, dat concept voor een groot deel uit de Middeleeuwen stamt.

De bestudering van twee andere termen kan ons idee nader preciseren : *hypocrita* en *persona*. Ook al hebben « hypocriet » et « persoon » tegenwoordig andere betekenissen, toch delen ze beide een theatrale etymologie die eeuwenlang becommentarieerd is. Wat « hypocriet » aangaat ziet men gemakkelijk hoe de betekenis « veinzen te zijn wat men niet is » dicht tegen de praktijk van de toneelspeler aanligt. Wat « persoon » betreft is het lastiger. Het Latijnse *persona* betekende eerst « masker » en later ook « uiterlijke verschijning » om tenslotte specifiek een menselijk wezen aan te duiden. Natuurlijk hebben de theologen in talloze commentaren over die termen gesproken, zeker ook over de tweede term, om te kunnen begrijpen hoe Christus een dubbele natuur kon hebben (goddelijk en menselijk) terwijl hij daarin toch een en dezelfde persoon bleef. Welnu, dat is wat een acteur is : iemand die iemand anders is en toch zichzelf blijft.

Aan het einde van deze semantische reis hebben we geen duidelijk, ondubbelzinnig voorbeeld dat bewijst dat er acteurs bestonden in de vroege en hoge of volle Middeleeuwen, maar als je alle aanwijzingen die we geduldig verzameld hebben, aan elkaar knoopt, kan toch bevestigd worden dat er toneelspelers waren. Als we dan terugkomen op onze uitgangshypothese, namelijk dat de toneelspeler het bepalende element van een toneelpraktijk is, volgt daaruit dat er toneel bestaan moet hebben in de hoge en volle Middeleeuwen.

וּפְנִיתִי אֲנִי, בְּכֹל-מַעֲשֵׂי שֶׁעָשׂוּ יָדַי, וּבְעֵמָל, שֶׁעֲמַלְתִּי לַעֲשׂוֹת; וְהִנֵּה הַכֹּל הֶבֶל וְרֵעוּת
רוּחַ, וְאִין יִתְרוֹן פִּחַת הַשֶּׁמֶשׁ. (קוהלת ב יא)