

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO  
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME XI · 1986

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

## Jongleurs et diseurs: interprétation et création poétique au moyen âge

Le texte n'est que l'occasion du geste vocal; et l'auteur de ce geste importerait davantage à mon propos s'il n'était presque impossible à saisir, dans la pénombre des siècles. Du moins, les documents ne font pas entièrement défaut, qui permirent à des savants comme Faral ou Menéndez Pidal d'esquisser le portrait-robot de plusieurs espèces de chanteurs, récitants, acteurs, lecteurs publics auxquels (sauf rares exceptions) la société médiévale confia la transmission et la 'publication' de sa poésie. Après un demi-siècle de presque-oubli, *Les Jongleurs en France au Moyen âge* non moins que *Poesía juglaresca y juglares*, avec le très riche matériel qu'ils proposent, retrouvent leur actualité et prennent, à la suite de ce qui s'est produit dans nos études au cours des années 60 et 70, fraîcheur nouvelle et valeur probante. L'ouvrage de Faral fut réédité en 1964, plus d'un demi-siècle après sa parution. Un article d'Ogilvy avait, l'année précédente, rappelé l'attention des chercheurs sur l'ensemble des questions qu'il soulève; en 1977, à Viterbe, un congrès les reprenait dans l'optique particulière de la dramaturgie italienne: les Actes, parus en 1978, contribuèrent à en préciser et en éclairer plusieurs aspects. Le livre de Schreier-Hornung en 1981, celui de Salmen, en 1983 (considérant, il est vrai, les musiciens plus que les poètes), en reprirent, à la lumière de recherches récentes, les données d'ensemble<sup>1</sup>.

Les titres de ces études mettent en vedette le mot de *jongleur* ou ses équivalents, *juglar*, *giullare*, en allemand *Spielmann*. Ce n'est là qu'une simplification lexicale. Les sociétés médiévales disposèrent, pour désigner les individus assumant dans leur sein la fonction de divertissement, d'un vocabulaire à la fois riche et

<sup>1</sup> E. Faral, *Les jongleurs en France au moyen âge*, Paris 1910, p. 17-24, 33-43 et 103-7; R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid 1924, p. 2-11 et 38-42; J. Ogilvy, « Mimi, scurrae, histriones », *Speculum* 38 (1963): 603-19; *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana medievale*, Roma 1978, p. 113-4 et 163-275; A. Schreier-Hornung, *Spielleute, Fahrende, Aussenseiter: Künstler der mittelalterlichen Welt*, Göppingen 1981; W. Salmen, *Der Spielmann im Mittelalter*, Innsbruck 1983.

imprécis, dont les termes, en une générale mouvance, ne cessent de glisser les uns sur les autres. Le groupe social auquel ils réfèrent tire sans doute sa lointaine origine de la tradition des chanteurs de clans germaniques, confondue dans celle des musiciens et acteurs de l'Antiquité romaine. D'où, à haute époque, une double couche terminologique: *skops* des terroirs anglo-saxons, attestés dès le IV<sup>e</sup> siècle; *scaldes* islandais, puis norvégiens, du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup>; et, du côté latin, *mimus*, *scurra*, *histrio*, en provenance directe de la Rome du bas-Empire, recouvrant plus ou moins inadéquatement la réalité médiévale. Conrad, chantre de l'église de Zurich, vers 1275, désirant entrer dans le détail, n'emploie pas moins, en figure d'accumulation, de vingt mots latins différents (renvoyant aux instruments de musique employés par chacun, mais de sens, à part cela, uniforme!) <sup>2</sup>. Aux XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, se généralise dans les langues vulgaires l'emploi des dérivés du latin *joculator* (de *jocus* 'jeu'): français *jongleur* et *jongleur*, occitan *joglar*, espagnol *juglar*, galicien *jogral*, italien *giullare* et *giocolare*, anglais *jugelere* ou *jogler*, allemand *gengler*, néerlandais *gokelaer*... seules les langues celtiques et slaves ne sont pas touchées: le russe *smorokh* restera dans l'usage jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, de même que le mot gallois et irlandais dont nous avons fait *barde*. Restent à l'écart, à demi préservés de cette contagion, quelques termes spéciaux, comme *goliards*, qualifiant les clercs errants ou marginaux dont beaucoup, par ailleurs, se distinguent mal des 'jongleurs' <sup>3</sup>; ou *troubadours*, *trouvères*, *Minnesänger*, référant plutôt aux compositeurs. Dans le même temps, l'allemand *Spilman*, sémantiquement calqué sur *joculator* (*spil* 'jeu'), gagne les pays flamands, scandinaves, baltiques, l'Europe centrale même <sup>4</sup>. Mais, dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle — dans la mesure peut-être où tendent à se refermer sur elles-mêmes les cours princières, non moins que le milieu bourgeois urbain — cette terminologie passe de mode et des désignations nouvelles apparaissent: *ménéstrel*, *ménétrier*, *minstrels*, *Meistersinger*, *cantastorie*.

Les vers 592 à 709 du *Roman de Flamenca* occitan, ainsi (dans une optique bien différente!) qu'un célèbre passage du *Pénitenciel* de l'évêque anglais Thomas de Cabham, vers 1280 <sup>5</sup>, suggèrent la

<sup>2</sup> Faral, p. 323; Salmen, p. 19.

<sup>3</sup> H. Waddel, *The Wandering Scholars*, Londres 1926.

<sup>4</sup> R. Zguta, *Russian Minstrels*, Philadelphia 1978; Salmen, p. 20.

<sup>5</sup> Salmen, p. 43.

complexité, sinon les contradictions, d'une réalité que, en y renvoyant avec approximation, brouille à nos yeux un tel vocabulaire. Si l'on écarte du tableau 'jongleurs' au sens moderne, saltimbanques, acrobates et montreurs de fauves, restent musiciens, chanteurs, conteurs, à peu près confondus dans l'opinion de leur clientèle. L'ancien espagnol, il est vrai, distingue des toucheurs d'instrument les *juglares de boca* ('jongleurs de bouche'). Ce sont eux et leurs semblables que je subsume, au cours des pages qui suivent, sous l'appellation d'*interprètes*: je retiens ainsi leur seul trait commun pertinent pour moi, à savoir qu'ils sont les porteurs de la voix poétique. Je leur joins ceux qui, clercs ou laïcs, pratiquaient, de façon régulière ou occasionnelle, la lecture publique: nul doute que beaucoup d'entre eux se distinguaient à peine, pour leur public, jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle au moins, des 'jongleurs' ou ménestriers de toute farine. Ce qui tous les définit ensemble, pour hétérogène que soit leur groupe, c'est d'être (analogiquement, comme les griots africains d'hier) les détenteurs de la parole publique; c'est — surtout — la nature du plaisir qu'ils ont vocation de procurer: plaisir d'oreille, du moins dont l'oreille est l'organe. C'est le *spectacle* qu'ils donnent.

Des documents, souvent très imprécis, qui les concernent, on s'est efforcé d'extraire des renseignements à caractère social, sur leur origine, leurs carrières, leur intégration, et surtout leur possible spécialisation. Les réponses données sont parfois contradictoires. De son enquête, Faral conclut que l'on appréciait plus que tout chez l'interprète une sorte d'universalité dans les arts de divertissement et, s'il disait ou chantait de la poésie, une égale maîtrise des divers genres; Menéndez Pidal soutient l'opinion contraire et fonde sa classification des *juglares* sur l'instrument de musique dont ils s'accompagnaient — ce que pourrait confirmer un document londonien du XIV<sup>e</sup> siècle, publié en 1978 par C. Bullock-Davies<sup>6</sup>. Un passage du *Verbum abbreviatum* de Pierre le Chantre décrit du moins l'extrême facilité avec laquelle un habile *joculator vel fabulator* (entendons: 'un spécialiste de la narration') se meut au sein de son propre répertoire: *qui videns cantilenam de Landericio non placere auditoribus, statim incipit cantare de Antiocho*... («s'il voit que la chanson de Landri ne plaît pas à ses auditeurs, il se met aussitôt à chanter la prise

<sup>6</sup> Faral, p. 80-6; Menéndez Pidal, p. 50-74; C. Bullock-Davies, *Menestrellorum Multitudo: Minstrels at a Royal Feast*, Cardiff 1978, p. 11-2 et 27-38.

d'Antioche», et si l'on n'aime pas l'histoire d'Alexandre il embrase sur celle d'Apollonius ou de Charlemagne, ou sur n'importe quelle autre!)<sup>7</sup>. Le troubadour Guiraut de Calanson, dans son sirventés *Fadet joglar*, exigeait de son interprète la capacité de jouer de neuf instruments différents.

Quelques certitudes semblent acquises. D'une part, l'impossibilité de distinguer systématiquement entre les fonctions de musicien et de chanteur ou diseur. L'existence, d'autre part, assurée entre la fin du XII<sup>e</sup> siècle et le milieu du XV<sup>e</sup>, en Italie, en France, en Allemagne, aux Pays-Bas, d'écoles, permanentes ou saisonnières, *scholae mimorum*, dont certains maîtres eurent quelque réputation, comme le Simon qui, en 1313, tenait classe sur le champ de foire de la ville d'Ypres<sup>8</sup>. En Irlande et dans les régions gaéliques d'Ecosse, des écoles bardiques fonctionnèrent jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Enfin, des 'goliards' gyrovagues, en rupture d'école ou d'abbaye, et parfois organisés en bandes, firent profession d'amuseurs, poètes, et spécialement de chanteurs, à ce titre confondus dans la foule des 'jongleurs' laïcs, quoique plusieurs des œuvres qu'on leur attribue, comme les *Carmina burana*, n'aient convenu sans doute qu'à des publics très limités. Aucune de ces informations n'implique que la spécialisation ait été la règle. Il se peut qu'elle n'ait été requise que pour l'interprétation de certains genres. Tandis qu'en Espagne, le *Romancero* était, selon F. López Estrada<sup>9</sup>, transmis par de non-spécialistes, tous les témoignages recueillis dans les terroirs français attestent l'existence d'un groupe distinct et hautement respecté de 'jongleurs' voués à l'exécution des chansons de geste, dont ils déclamaient la mélopée en s'accompagnant de la vielle ou de la *cifoine*. On en rencontre encore à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle quoique dès avant 1300 ils soient tombés en défaveur. En 1288, la ville de Bologne leur interdit de se produire sur les places publiques. Ils sont en effet partout, dans l'Italie du Nord, venus de France ou formés sur place, à Milan, à Florence. Vers 1400 encore, à Lucques, Andrea di Goro pratique avec succès cet art<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Cité J. W. Baldwin, *Masters, Princes and Merchants*, Princeton 1970, II, p. 143.

<sup>8</sup> Salmen, p. 110-3; T. Gérold, *La musique au moyen âge*, Paris 1932, p. 367.

<sup>9</sup> F. López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid 1970, p. 249.

<sup>10</sup> Ph. Ménard, «Les jongleurs et les chansons de geste», in *La chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges René Louis*, Vézelay 1982, II, p. 33-47; cf.

Plusieurs de ces 'chanteurs de geste' appartinrent à la classe, apparemment nombreuse, des 'jongleurs' aveugles, signalés dans l'Europe entière, jusqu'aux XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> siècles, de la péninsule ibérique à la Sicile, des Balkans à l'Irlande, de la Hongrie à l'Allemagne et à la Russie: détenteurs d'un répertoire assez fortement typé pour que, en Espagne et au Portugal, on lui donne un nom, *arte de ciego*, *romances de ciegos*. Les documents français sont rares; mais on ne saurait douter que les terroirs du royaume de France n'aient connu ce phénomène: au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, des aveugles, sans doute venus d'Outre-monts, disaient la *Chanson de Roland* sur la grand'place de Bologne. Ils firent des disciples: vers 1435 encore, l'aveugle Niccolò d'Arezzo chantait à Florence pour le petit peuple les guerres de Roland et d'autres paladins<sup>11</sup>. Cette spécialisation des aveugles constitue un fait ethnologique remarquable, que l'on a pu observer, de nos jours encore, dans tout le Tiers Monde<sup>12</sup>. Sans doute, dans une société dont aucune institution n'assure la prise en charge ni la réinsertion de l'aveugle, la solution la plus obvie de son problème est la mendicité, et le chant peut en être le moyen. Mais, plus fortement que des motivations économiques, ont dû jouer les pulsions profondes que représentent mythiquement pour nous des figures antiques comme Homère ou Tiresias: ceux dont l'infirmité signifie la puissance des dieux, et que leur 'seconde vue' met en rapport avec l'envers des choses, hommes affranchis de la vision commune, réduits à n'être pour nous que voix pure.

Omniprésente, insistante, agitée, la masse des interprètes n'a pas de délimitations fixes et précises. Socialement hétérogène, elle se recrute dans tous les secteurs non paysans de la population et fait preuve d'une mobilité qui, d'un jour à l'autre, peut modifier la condition de l'individu, faire du chevalier un errant misérable, du clerc un saltimbanque, du récitant populaire un conteur introduit dans le beau monde. L'interprétation peut être occasionnelle et ne pas affecter le statut de l'interprète: Gautier Map évoque des nobles de la cour d'Angleterre improvisant et chantant des

Menéndez Pidal, p. 52 et 432; J. J. Duggan, «La théorie de la composition orale des chansons de geste: les faits et les interprétations», *Olifant* 8: (1981): 286-316; Salmen, p. 66.

<sup>11</sup> Menéndez Pidal, p. 36, 110, 426-7, 432; cf. P. Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milan 1980, p. 97-8.

<sup>12</sup> P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris 1983, p. 218-21.

vers satiriques; Jean Renart, dans son *Guillaume de Dôle*, montre un jeune chevalier qui, cheminant sur la grand'route, entonne la longue 'chanson de toile' de *Bele Aiglentine*, accompagné par le vieilleux de l'empereur; des moines récitaient pour l'édification de leurs confrères les *Vers de la mort* d'Hélinant; dans bien des châteaux, le chapelain ou un chanoine de la Collégiale voisine dut faire office de lecteur<sup>13</sup>. Vers 1275, le troubadour Guiraut Riquier, dans une supplique au roi Alphonse X, protestait contre l'assimilation abusive qui, sous le nom de *joglars*, rangeait pêle-mêle assez bas dans l'échelle sociale tous ceux qui se mêlaient de poésie<sup>14</sup>. De grands personnages n'hésitaient pas, en chantant leurs propres vers, à se mettre au niveau des gens de peu: ainsi, le roi de Norvège Harold, vers 1050; le duc d'Aquitaine Guillaume IX, au scandale d'Orderic Vital, «dépassait même en bouffonnerie les *histrions* les plus bouffons» (*facetos etiam histriones facetiis superans*); cent ans plus tard, l'empereur Frédéric II, bon compositeur, dédaigne de chanter, raconte Salimbene, et abandonne ce soin à des professionnels: souci que ne semblent partager, vers 1300 encore, ni le duc Henri de Breslau, ni le prince Witzlav de Rügen, ni le roi Wenceslas de Bohême<sup>15</sup>.

Les rares informations personnelles que nous possédions sur tel ou tel interprète de telle oeuvre ou groupe d'oeuvres connues, témoignent de la plus grande diversité de caractère et de destin. *L'Historia ecclesiastica* de Bède, fournit, livre iv, 24, l'exemple le plus ancien: le chanteur Caedmon, sur qui les études se sont multipliées car le récit de Bède semble éclairer la tradition poétique anglosaxonne<sup>16</sup>. Paysan illettré, recueilli, vers la fin du VII<sup>e</sup> siècle, dans un monastère du Yorkshire, Caedmon reçoit «par miracle» un don extraordinaire d'improvisation, lui permettant de composer sur demande, en style poétique de langue vulgaire, toute espèce de poèmes sacrés... Plus près de nous dans le temps et l'espace, l'existence du mystérieux Bréri (ou Bleheri, ou Bledhericus), *famosus ille fabulator* selon Giraud de Barri, a posé plus d'un problème aux historiens de la légende de Tristan,

<sup>13</sup> Gautier Map, *De nugis curialium*, éd. D. Lawton, Oxford 1983, p. 223; J. Ch., Payen, *Le motif du repentir dans la littérature française du moyen âge*, Genève 1968, p. 497.

<sup>14</sup> L. Stegagno Picchio, *La méthode philologique*, Paris 1982, II, pp. 65-7.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 68; Salmen, p. 61.

<sup>16</sup> B. Mitchell et F. C. Robinson, *Guide to Old English*, Toronto 1982, p. 213-6; D. Fry, «Caedmon as a Formulaic Poet», in *Oral literature*, éd. J. J. Duggan, Edimbourg 1975, p. 41-61.

qu'il aurait, séjournant à la cour de Poitiers, contribué à faire connaître sur le Continent: cet illustre 'conteur' ne serait autre, selon Mary Williams, que le Gallois Bledri a Califor, de la région de Carmarthen, chevalier-poète comme il y en avait bon nombre alors en pays celtique, en Allemagne et en Occitanie<sup>17</sup>.

On glanerait nombre de renseignements à travers les quelque cent *vidas* de troubadours insérées dans les chansonniers: Elias de Barjols, fils d'un marchand de la région d'Agen, le quitta un jour pour se faire jongleur, et se mit à courir les châteaux avec son 'copain' Olivier; un autre Elias, fils d'un bourgeois de Bergerac, suivit la même voie; la grâce poétique toucha un troisième Elias, orfèvre de Sarlat, sans grand talent, avoue le biographe, mais que son errance emmena jusqu'à Salonique. Fils de marchand aussi, l'Agenais Uc de Pena; fils d'un pauvre chevalier provençal, Raimbaut de Vaqueiras; fils d'un tailleur, et tailleur lui-même, Guillem Figueira. Gausbert, fils du châtelain de Puicibot, était moine, mais pour l'amour d'une femme quitta le cloître et vint quérir chez le seigneur de Mauléon son 'équipement de jongleur' (*arnes de joglar*); le Moine de Montaudon, lui, ramenait au couvent les gains qu'il réalisait comme chanteur. Gui d'Ussel, chanoine de Brioude, composait des chansons qu'il interprétait lui-même pour Marguerite d'Aubusson... jusqu'au jour où un légat pontifical le lui interdit. Peire Roger, chanoine de Clermont, préféra partir. *E fetz se joglars* («et il se fit jongleur») revient comme un refrain, appel récurrent, dans cette société occitane, en cela exemplaire, mouvement de conversion qui touche indifféremment tous les 'états du monde', vocation de la parole et du chant, suscitant une élite de porte-voix. D'autres troubadours, le biographe se borne à signaler qu'il «fut jongleur», comme Guillem Magret, de Vienne, joueur et pilier de taverne<sup>18</sup>.

En Italie, une épître de Michele Verino décrit la technique et l'action du célèbre *cantarino* Antonio di Guido, au milieu du XV<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. Quant à l'Espagne, elle a conservé le souvenir quasi-épique de plusieurs figures comparables, jusqu'au seuil de la Renaissance. En 1453 apparaît à la cour de Jean II un *juglar* errant, Juan, Juif converti, fils du crieur public de Valladolid,

<sup>17</sup> R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, III, 1, Paris 1963, p. 163-164.

<sup>18</sup> J. Boutière et A. H. Schutz, *Biographies des troubadours*, Paris 1973, p. 12, 202, 215, 229, 235, 252, 258, 267, 307, 434, 447, 493.

<sup>19</sup> A. Franceschetti, «Rassegna di studi sui cantari», *LI* 25 (1973): 556-74.



surnommé El Poeta; Menéndez Pidal a retracé sa biographie, déjà picaresque, ses voyages à travers la Navarre, l'Aragon et, en Italie, de Milan à Mantoue et à Naples<sup>20</sup>. Peut-être les moeurs espagnoles maintinrent-elles plus longtemps des conditions favorables à ce genre de carrière. Le dernier des jongleurs d'Occident ne fut-il pas le Morisque Román Ramírez, arrêté à Soria en 1595 par l'Inquisition et mort en prison quatre ans plus tard, inculpé de sorcellerie tant il semblait à ses juges avoir besoin de l'aide du Diable pour réciter de mémoire, comme il l'assurait, des romans entiers de chevalerie!<sup>21</sup>

D'autres, plus mal traités par l'histoire, a survécu le seul nom, parfois un sobriquet plaisant (l'Italien Maldicorpo ou l'Occitan Cercamon), souvent déformé par la tradition orale de ses admirateurs: tel le ménestrel bourguignon, vers 1360, que les sources appellent Jacquemin, Commin, Quemin, voire Connin<sup>22</sup>. Certains, figurés aux enluminures de manuscrits, sculptés en reliefs décoratifs (sinon brodés en tapisserie comme le *Turoldus* de celle de Bayeux)<sup>23</sup>, typifiés, ont perdu tout caractère individuel. En revanche, les textes poétiques mettent parfois en scène leur propre interprète dans les 'boniments de jongleurs'; ou du moins, celui-ci décline son nom ou son surnom — indice de fierté suggérant qu'il jouissait de quelque réputation: le Gautier de Douai de la *Destruction de Rome*, le Guillaume de Bapaume de la *Bataille Loquifer*<sup>24</sup>. Ailleurs, et plus souvent, le récit intègre un épisode décrivant une performance, ou présentant un interprète en action: du *skop* de Hrotgar dans le *Beowulf* au scalde de la *Saga d'Egil* et au chanteur saxon de la trahison de Krimhild dans les *Gesta Danorum*, ou au *Tristan* de Gottfried, les exemples sont nombreux dans le monde germanique mais ils ne lui sont pas propres. Faral, en appendice de ses *Jongleurs*, publie près de deux cents textes analogues pour la seule France; Crosby, soixante-sept, français ou anglais, des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Sans doute faut-il tenir compte des clichés et de probables truquages narratifs. On ne peut toutefois dénier à cet abondant matériel une

<sup>20</sup> Menéndez Pidal, p. 422-7.

<sup>21</sup> L. P. Harvey, « Oral Composition and the Performance of Novels of Chivalry in Spain », in Duggan 1975, p. 84-110.

<sup>22</sup> Salmen, p. 10.

<sup>23</sup> P. E. Bennett, « Encore Turold dans la tapisserie de Bayeux », *Annales de Normandie* 30.1 (1980): 3-13.

<sup>24</sup> U. Mölk, *Französische Literaturästhetik des XII. und XIII. Jahrhunderts*, Tübingen 1969, nos. 5 et 6.

valeur documentaire globale. Plusieurs textes, particulièrement explicites, dépeignent les conditions d'exercice de cet art vocal, et l'ampleur de son registre<sup>25</sup>. Ainsi, en français, à la fin du XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, le *Roman de Renart*, *Huon de Bordeaux*, *Bueve de Hanstone*, *Doon de Nanteuil*, le *Roman de la Violette*, et divers autres<sup>26</sup>. Quelques-uns de ces témoignages se rapportent non à des chanteurs ou récitants, mais à des lecteurs: tantôt, un auteur, ayant achevé quelque ouvrage, en fait la lecture à haute voix, devant son commanditaire ou en présence d'un auditoire choisi: ainsi, Giraud de Barri, en 1187, qui eut besoin de trois journées pour lire en public à Oxford sa *Topographia Hiberniae*; ainsi, vers la même époque, Benoît de Sainte-More, évoquant, dans sa *Chronique des Ducs de Normandie*, le moment où il la réciterait devant le roi Henri II. En 1215 à Bologne, en 1226 à Padoue, Boncompagno da Signa fit la lecture publique de sa *Rhetorica*<sup>27</sup>. Ou bien, un groupe d'amateurs requiert un lecteur professionnel à *conter* ou *retraire* (tels semblent avoir été les termes techniques en usage en France) le texte souhaité: ainsi, les *Lais* de Marie de France, selon Denis Piramus qui en trois vers brosse la scène<sup>28</sup>. Le lecteur entame souvent un long récit, dont l'on peut présumer qu'il tient une copie sous les yeux: *Flamenca*, aux vers 599 à 700, montre ainsi des lecteurs capables de produire, outre des *lais* et des histoires ovidiennes, le *Roman de Thèbes*, celui de *Troie*, l'*Eneas*, l'*Alexandre*, l'*Apollonius*, *Erec*, *Yvain*, *Lancelot*, *Perceval*, le *Bel Inconnu*, d'autres encore! Enfin, dans un petit groupe aristocratique, l'une des personnes présentes, homme ou femme, fait la lecture aux autres, rassemblés alentour. Dans *Le chevalier au lion*, de Chrétien de Troyes, une jeune fille, au jardin d'un château s'occupe à lire à ses parents un roman («qui traite je ne sais de quel héros»); Konrad von Würzburg campe, au Prologue de *Der Welt Lohn*, un lecteur en pleine action; *L'escoufle*, de Jean Renart, fait l'éloge d'une noble demoiselle, habile à «chanter des chansons et conter des contes d'aventure»; des tableaux de ce genre se rencontrent fréquemment. Scholz en a dressé une liste pour l'Allemagne<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Duggan 1981, p. 300-6.

<sup>26</sup> Respectivement, branche Ib, v. 2403-580 et 2857-3034; v. 12803-18; v. 5-13 et 88-118; v. 1386-402.

<sup>27</sup> Bezzola, p. 48 et 195.

<sup>28</sup> Mölk, no. 74, v. 43-5.

<sup>29</sup> Respectivement, v. 5355-64, 52-61, 2058-9.

Ces diverses pratiques ont dû être favorisées, à l'époque même où se répandait en langue vulgaire l'usage de l'écriture, par la répugnance (comme le suggère Crosby) des Grands, fussent-ils lettrés, à s'imposer le pénible travail qu'était la lecture directe. Aussi bien, il était désormais aisé de trouver, parmi les clercs ou même les bourgeois, des gens compétents à cet art. Une classe d'interprètes ainsi spécialisés dut assez rapidement se former<sup>30</sup>. Bien des indices du reste inclinent à penser que ces 'lectures', confiées aux nouveaux professionnels, ne tardèrent pas à se transformer en spectacle: beaucoup des représentations figuratives que nous avons de 'lecteurs' suggèrent que le livre, devant eux sur son lutrin, peut n'être qu'une sorte d'accessoire servant à dramatiser le discours — comme il l'était naguère pour les bardes serbo-croates, dans le mode de récitation dit *z'kniga*: le livre que 'lisait' ainsi Román Ramírez était un paquet de feuillets blancs. Pressé par l'Inquisition, le Morisco avouait sa technique: il avait préalablement appris par coeur le nombre des chapitres que comportait l'ouvrage, les grandes lignes de l'intrigue, les noms des lieux et des personnages; puis, en récitant, ajoutait, condensait, supprimait, sans toucher à l'essentiel de l'histoire et en employant «le langage des livres»...<sup>31</sup>

Peu importent les différences d'origine, de statut social, de situation économique (certains devinrent riches, reçurent des fiefs en tenure), de sexe même — quoique les *jongleresses*, très nombreuses au XIII<sup>e</sup> siècle, semblent avoir été surtout danseuses, à quelques exceptions près comme la célèbre Agnès, chanteuse favorite du roi Wenceslas de Bohême, vers 1300<sup>32</sup>. Cela seul compte que — contrairement à la thèse de Hartung sur les jongleurs — les interprètes de la poésie ne furent pas dans ce monde-là des marginaux. On ne saurait, il est vrai, parler de leur *position*: ils ne se posent, à proprement parler, nulle part; ils se distinguent, se situent par contraste avec les autres 'états du monde'; beaucoup d'entre eux s'affublent de vêtements voyants ou excentriques, se traitent eux-mêmes ironiquement de fous. Pour une part ils manifestent le côté carnavalesque de cette culture; mais pour une part seulement. A partir de la fin du XII<sup>e</sup>

<sup>30</sup> H. J. Chaytor, *From Script to Print*, Londres 1966 (réédition), p. 11-3.

<sup>31</sup> Harvey, p. 94-5; A. B. Lord, *The Singer of Tales*, New York 1971 (réédition), p. 127-30.

<sup>32</sup> Faral, p. 63-4.

siècle bien des textes, issus de milieux cléricaux ou aristocratiques, attestant chez leurs auteurs et leurs diffuseurs une réaction de défense, protestation d'honorabilité et de sérieux: d'où le cliché «je ne suis pas de ces jongleurs qui...»: indice d'une situation, générale encore vers 1200-1250. L'extension de l'usage de l'écriture et (de manière plus inexorable) le lent effondrement des structures féodales ruinèrent, à très long terme, le prestige des récitants chanteurs, conteurs professionnels; l'imprimerie les fit tomber dans une sorte de sous-prolétariat culturel<sup>33</sup>. Leur grande époque s'était étendue du X<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle: siècles mêmes de la plus brillante 'littérature médiévale'. L'Allemagne et les pays romans offrent peu d'exemples de carrières comparables à celle de quelques grands scaldes islandais du XI<sup>e</sup> siècle, dont la gloire rayonna sur toute l'Europe du Nord, voire devenus personnages d'épopée, comme Egil; mais la faveur dont jouirent beaucoup d'interprètes — ainsi que leur profession comme telle — est prouvée de façon continue pendant plus de deux cents ans. Le roman de *Daurel et Beton*, du début du XIII<sup>e</sup> siècle, a pu être interprété comme éloge de l'activité jongleresque; *Doon de Nanteuil*, vers 1200, cite huit maîtres illustres de l'art d'interprétation épique<sup>34</sup>; le troubadour Raimbaut d'Orange, trente ans plus tôt, donnait à sa dame le *senhal* ('surnom emblématique') de *Bel Joglear* 'Beau Jongleur'<sup>35</sup>. Dans ce contexte, les demandes d'argent et autres formules de mendicité, si fréquentes dans les textes des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, n'ont rien de vil: elles manifestent un rapport social dépourvu d'ambiguïté, et qui d'une certaine manière s'établit entre égaux.

Les coutumes à cet égard sont les mêmes d'un bout à l'autre du Continent, jusqu'à la Moscovie et à Byzance<sup>36</sup>. Récitants, jongleurs, lecteurs pénètrent tout l'espace social. Ils s'attachent parfois, de façon plus ou moins durable, à une cour seigneuriale, voire à un poète mieux placé qu'eux et moins compétent, dont ils ont vocation de dire les textes: ainsi, le chanteur qu'engage le troubadour Peire Cardenal, fils d'une noble chevalier auvergnat<sup>37</sup>. Plusieurs cours royales eurent leurs jongleurs et lecteurs attitrés:

<sup>33</sup> Salmen, p. 32, 55, 122.

<sup>34</sup> Ch. Lee, «Il giullare e l'eroe. *Daurel et Beton* e la cultura trobadorica», *MR* 9 (1984): 343-60; Mölk, no. 14, v. 98-116.

<sup>35</sup> R. Dragonetti, *Le gai savoir de la rhétorique courtoise*, Paris 1982, p. 60.

<sup>36</sup> Salmen, p. 72-3.

<sup>37</sup> Boutière-Schutz, p. 335.

celles de Castille, d'Aragon, de Portugal, de France, d'Angleterre, celles de l'Empereur en réunirent des foules, à certains moments des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. On a parlé à ce propos de mécénat<sup>38</sup>: il s'agit plutôt d'un échange de services. Gottfried von Strassburg trace du chanteur de cour un portrait qui exclut toute idée d'abaissement<sup>39</sup>. La communication de la poésie des troubadours et de leurs imitateurs, les formes anciennes du roman, l'une et les autres expressément destinées à un public courtois, exigeait un personnel dont on ne pouvait pas ne point estimer la valeur. Par un glissement naturel, il arriva qu'un prince confiât à tel de ses ménestrels une mission, délicate ou confidentielle, de messenger ou même d'ambassadeur<sup>40</sup>. Au XIV<sup>e</sup> siècle, au XV<sup>e</sup>, toute cour de quelque importance a ses ménestrels: vers 1500 encore, le reine Anne, le roi Charles VIII entretiennent auprès d'eux des 'rhétoriqueurs' célèbres, Jean Lemaire, André de la Vigne. Ces poètes se désignent eux-mêmes du terme d'*orateur*, par lequel, apparemment, ils évoquent la traditionnelle fonction de porte-parole<sup>41</sup>.

Les dignitaires ecclésiastiques se tinrent souvent à l'écart, retenus, par les préjugés propres à leur milieu, de favoriser un art qui échappait à leur emprise. Les exemples pourtant ne manquent pas, de prélats ouvrant à des 'histrions' les palais épiscopaux: ainsi, aux XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> siècles encore, en Angleterre et en Espagne. Certaines églises commanditèrent des poètes et chanteurs qu'elles chargeaient de leur publicité auprès des pèlerins. C'est à cette coutume que l'on devrait, dans la région de Saint-Jacques de Compostelle (et dans plus d'une douzaine de petits sanctuaires locaux), les chants de *romaria* que nous ont conservés quelques chansonniers ibériques. Selon Bédier, jadis, telle aurait été l'origine des chansons de geste. Du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle des 'fêtes de jongleurs' se tinrent périodiquement dans quelques grandes abbayes, comme la Trinité de Fécamp: lieux de contact et de compétition entre clercs et interprètes, entre interprètes entre eux, contribuant sans doute à la formation, parmi ces derniers,

<sup>38</sup> J. Bumke, *Literarisches Mäzenatentum*, Darmstadt 1982.

<sup>39</sup> H. Kastner, *Harfe und Schwert: der höfische Spielmann bei Gottfried von Strassburg*, Tübingen 1981.

<sup>40</sup> Salmen, p. 80.

<sup>41</sup> E. van der Straeten, *Les ménestrels aux Pays-Bas du XIII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles*, Genève 1972; R. F. Green, *Poets and Princepleasers: Literature and the English Court in the Late Middle Ages*, Toronto 1980.

d'une élite<sup>42</sup>. Dans certaines villes, la municipalité paya des conteurs, chanteurs, musiciens afin d'en mieux contrôler l'activité: du début du XIII<sup>e</sup> jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, on a relevé, dans les seuls pays allemands, plus de vingt règlements de ce genre, limitant le nombre des bénéficiaires adamis à séjourner dans les murs, de quatre à huit en général. Même situation aux Pays-Bas, en Angleterre, en Europe Centrale<sup>43</sup>. Dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle, une Confrérie arrageoise réunit, sans l'invocation de Notre-Dame, bourgeois et jongleurs de la ville. Cette institution ou d'autres semblables ne sont pas étrangères à la formation des *puys*, qui, du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, dans plusieurs villes du nord de la France et des Pays-Bas regrouperont périodiquement citoyens amateurs de poésie, chanteurs et 'rhétoriciens'. Vers 1300 se dessine, spécialement en France et en Espagne, un mouvement tendant à la constitution de guildes de ménestrels: le règlement corporatif assurait, en même temps qu'une assiette économique, une intégration incontestable aux structures de la Cité<sup>44</sup>.

Jusqu'à cette époque relativement tardive, la majorité des 'jongleurs' mena une existence errante: de maître en maître, au gré des saisons ou plus durablement, comme le troubadour Peirol, faute d'avoir su trouver patron; par 'goût' peut-être..., par crainte ou refus d'un lien. On a, récemment encore, considéré un certain nomadisme comme le trait commun de ces porte-parole du monde médiéval<sup>45</sup>: sur les routes, aux étapes des pèlerinages, dans les auberges, au coin des rues de villes d'où la police a tôt fait de les expulser. Dans une lettre à Boccace, écrite à Pavie vers 1365, Pétrarque évoquera avec mépris ces gens qui hantent encore l'Italie du Nord<sup>46</sup>. Selon qu'en effet leur mode de vie est plus sédentaire ou plus itinérant, chanteurs, récitants, lecteurs représentent deux types d'homme aux mentalités de plus en plus distinctes à mesure que passent les générations. Sans doute, les cas médians furent-ils, au XII<sup>e</sup>, au XIII<sup>e</sup> siècle, les plus nombreux. Mais, à terme, la différence, en se creusant, préparait l'avènement de notre 'homme de lettres', dont les plus anciens spécimens se

<sup>42</sup> A. Triand, «A propos du boniment de jongleur en tête du manuscrit d'Oxford de *Girart de Roussillon*», in *Mélanges René Louis*, p. 756-9; Menéndez Pidal, p. 76-84; Faral, p. 21-4 et 62.

<sup>43</sup> Salmen p. 54-9.

<sup>44</sup> Faral, p. 128-42; Menéndez Pidal, p. 85-8.

<sup>45</sup> W. Hartung, *Die Spieleute: eine Randgruppe in der Gesellschaft des Mittelalters*, Wiesbaden 1982.

<sup>46</sup> Salmen, p. 53, 74, 95; Triand, p. 764.

recontrèrent dans l'Italie du XIV<sup>e</sup>, dans la Bourgogne et la France de la fin du XV<sup>e</sup>.

Au coeur d'un monde stable, le 'jongleur' signifie une instabilité radicale; la fragilité de son insertion dans l'ordre féodal ou urbain ne lui laisse qu'une modalité d'intégration sociale: celle qui s'opère par le jeu. Tel est le statut paradoxal que manifeste la liberté de ses déplacements dans l'espace; et de façon fondamentale, qu'implique la parole dont il est à la fois l'organe et le maître<sup>47</sup>. C'est pourquoi le 'jongleur' est lié à la *fête*, l'une des assises de la société médiévale, à la fois épanouissement et rupture, prospective et rédemption rituelle, espace plénier de la voix humaine<sup>48</sup>. Fêtes publiques, telles que couronnements ou adouvements princiers: à celui d'Edouard de Carnarvon, le 22 mai 1306, prirent part 150 ménestrels (dont nous est restée la feuille de paie); dix-huit ans plus tard, une cour réunie à Rimini par les Malatesta en rassemble 1500!<sup>49</sup> De mémorables rencontres jalonnent ainsi l'histoire de quatre siècles. L'adoubement des fils de Frédéric Barberousse, à Mayence en 1184, l'entrevue du même empereur avec le roi de France à Meuzon en 1187 furent l'occasion entre chanteurs romans et germaniques de contacts personnels qui contribuèrent à la diffusion européenne du grand chant courtois. La chronique du XV<sup>e</sup> siècle conserve le souvenir d'une série de vastes rassemblements festifs, tissant sur l'Occident, jusqu'à la Bohême de Sigismond et à la Hongrie de Mathias Corvin, un réseau serré de relations princières et de discours exaltant, par la bouche des poètes, l'Ordre ainsi manifesté.

Les fêtes privées requièrent aussi, plus modestement, l'intervention d'interprètes de poésie: banquets, baptêmes, et surtout noces. Sur ce dernier point, les témoignages sont innombrables, de l'époque mérovingienne jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. On renonce plutôt à la noce que de s'y passer de jongleurs, selon le *Roman de Renart*; en 1461 encore, pour célébrer son mariage, à Jaen, le connétable Miguel Lucas, dépensera une fortune pour s'assurer de la pré-

<sup>47</sup> C. Casagrande et S. Vecchio, «Clercs et jongleurs dans la société médiévale», *Annales*, 34.5 (1979): 913-4.

<sup>48</sup> J. Heers, *Fêtes, joutes et jeux dans les sociétés d'Occident à la fin du moyen âge*, Paris et Montréal 1971; Salmen, p. 67-8, 75; R. Muchembled, *Culture populaire et culture des élites (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> s.)*, Paris 1978, p. 126-7; A. Lafortune-Marcel *Fête noble en Bourgogne: le banquet du Faisan (1454)*, Paris et Montréal 1984; H. Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie médiévale*, Paris 1980, p. 73-5; P. Zumthor *Le masque et la lumière: poétique des grands Rhétoriciens*, Paris 1978, p. 125-6.

<sup>49</sup> Bullock-Davies, p. 67-123; Faral, p. 61.

sence d'un nombre suffisant de ménestrels et de les vêtir avec la splendeur nécessaire<sup>50</sup>. Dans une lettre-modèle de recommandation pour un jongleur, Boncompagno da Signa, vers 1200, le dit apte à se produire aussi bien à la cour qu'à une cérémonie nuptiale<sup>51</sup>. Le lien, apparemment fonctionnel, attachant à cette dernière l'audition de chanteurs ou de diseurs (l'épisode des noces de Flamenca en constitue la plus brillante illustration), subsiste jusqu'aujourd'hui dans les moeurs paysannes de plusieurs terroirs européens et américains: élément rituel dont le fondement tient aux valeurs psycho-physiologiques, mythiques et sociales investies dans la voix humaine. Il manifeste la puissance de la fonction vocale dans la culture dont relève ce rite. C'est pourquoi l'interprète de poésie assume au sein de celle-ci un rôle de mesureur du temps social: celui, justement, que rythment les fêtes; mais aussi les moments forts qui, sans récurrence régulière, marquent la succession des jours: voyages, longues chevauchées. Rois et grands seigneurs se faisaient suivre, dans leurs déplacements diplomatiques, de troupes de jongleurs des deux sexes<sup>52</sup>.

C'est dans ce contexte sociologique et à partir de lui — non de seules considérations philologiques — qu'il convient d'interpréter les nombreuses allusions faites, en contexte le plus souvent fictionnel, aux chants guerriers déclamés, en pleine action de combat, soit par des spécialistes, soit par les combattants eux-mêmes. En dépit du scepticisme jadis affiché par Faral, il semble assuré que c'était là une tradition fort ancienne, bien enracinée chez les Germains, les Anglo-saxons et les Celtes, et qui se maintint en Occident jusqu'aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles — non exclusivement lors de batailles rangées, comme le montre l'exemple d'une bande de pillards bourguignons, qu'évoque vers 1100 Raoul le Tourtier<sup>53</sup>. Le cas le plus explicite et (sans doute à tort) le plus contesté n'est autre que celui de la bataille de Hastings, qui en 1066 livra l'Angleterre à Guillaume le Conquérant. Sept des dix chroniques qui nous en font le récit, respectivement rédigées entre 1070 environ et le début du XIII<sup>e</sup> siècle, mentionnent un jongleur qui, marchant en tête de l'armée normande, donna par

<sup>50</sup> Menéndez Pidal, p. 99-109; Faral, p. 87-92.

<sup>51</sup> D. Goldin, *Boncompagno da Signa: testi*, Venezia 1983, p. 46.

<sup>52</sup> Faral, p. 224; R. Crosby, «Oral Delivery in the Middle Ages», *Speculum*, 11 (1936): 93; Menéndez Pidal, p. 106.

<sup>53</sup> B. Gitton, «Chanteurs de geste dans les combats», *Mélanges René Louis*, p. 3-19; cf. Faral, p. 55-9.



son chant le signal de la mêlée; trois de ces textes le nomment: Taillefer; deux, suggèrent qu'il chanta une version de la *Chanson de Roland*<sup>54</sup>. Selon divers documents, comme la laisse 97 de la *Chanson de Guillaume*, les chefs de guerre aimaient à s'attacher des chanteurs épiques aptes au combat. Dans une société encore foncièrement guerrière, ces hommes remplissaient une fonction forte, leur voix diffusait une vertu, effectuait le transfert d'une vaillance ancestrale aux combattants d'aujourd'hui: pour allumer, à l'exemple martial d'un héros, — comme l'écrit Guillaume de Malmesbury — ceux qui se préparent à combattre.

Sur les lèvres, par la gorge, de tous ces hommes (beaucoup plus rarement sans doute, de ces femmes) se prononçait une parole nécessaire au maintien du lien social, soutenant et nourrissant l'imaginaire, diffusant et confirmant les mythes, revêtue en cela d'une autorité particulière quoique non clairement distincte de celle que revêt le discours du juge, du prêcheur, du savant. D'où l'usage que le pouvoir tenta périodiquement d'en faire, engageant comme propagandistes jongleurs ou clercs lisants: le chancelier de Richard Coeur-de-Lion recrutait en France des chanteurs chargés de louer son maître dans les villes anglaises, sans doute tenues pour peu sûres; les podestàs italiens, au XIII<sup>e</sup> siècle, entretenaient des thuriféraires à gages; la France du temps de Saint-Louis; celle, deux siècles plus tard, de Charles VIII, sont riches de tels exemples. Toutes les grandes polémiques d'alors gagnèrent par cette voie les lieux publics, engageant les foules, et cette tradition se maintint jusqu'aux temps de Louis XIV, ailleurs beaucoup plus tard<sup>55</sup>. A chaque humain, sa parole assigne dans le groupe une *place*, dont il lui est, au coeur de sociétés assez rigidement formalisées, difficile de changer. La place du porteur de poésie, dans l'Europe du X<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècles, est centrale. L'identité d'un interprète se manifeste avec évidence dès qu'il ouvre, ès qualité, la bouche: elle se définit en opposition avec toutes les autres identités sociales, par rapport à elle dispersées, incomplètes, latérales, et qu'elle assume, totalise, magnifie.

*Metricus enim modus est histrionum qui vocantur cantores nostro tempore et antiquitus dicebantur poetae, qui... cantus*

<sup>54</sup> W. Sayers, «The Jongleur Taillefer at Hastings», *Viator* 14 (1983): p. 77-88.

<sup>55</sup> Menéndez Pidal, p. 80; Burke, p. 167-8.

*ad arguendum vel instruendum mores vel al movendum animos et affectus ad delectationem vel tristitiam fingunt et componunt* («Le rythme appartient aux 'histrions', que nous appelons aujourd'hui chanteurs et que l'on nommait dans l'Antiquité poètes... eux qui façonnent et harmonisent leurs chants en vue de convaincre ou de corriger les moeurs, ou d'inciter les esprits et les coeurs soit à la joie soit à la tristesse»): tels sont, vers 1280, les termes qu'emploie Engelbert d'Admont<sup>56</sup>. Qu'ils reprennent un cliché d'origine antique n'en fait pas des mots vides. L'Allemand connu sous le nom de *Der Meissner* s'exprime vers la même époque de manière semblable dans l'une de ses chansons, mettant l'accent sur la fonction de 'conseil' (*ratgebe aller tugent*), c'est-à-dire de discernement et de véridicité... Entendons, en contexte: sur une capacité spécifique du langage poétique, mis en situation par un artiste compétent<sup>57</sup>. Notion 'utilitaire', mais indissociable de celle de divertissement: aux XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles, lors que les poètes commençaient à distendre leurs attaches sociales et à se détourner de cette grande idée, les 'fous' et bouffons de cour tendirent à la reprendre pour leur compte... Fondamentalement, la poésie, en effet, pendant des siècles avait été *jeu*, dans l'acception la plus profonde, sinon grave<sup>58</sup>; sa visée ultime, de procurer aux hommes le *solatium*<sup>59</sup> (l'ancien français disait *soulas*: nous avons perdu ce joli mot!). Mais pour la plupart des gens d'église, tout *solatium* sent le soufre: le terme réfère à un plaisir, à quelque allègement de l'âme et du corps, à l'espoir d'une liberté, à la gratuité d'une action, à la Fête. D'où la générosité dont fait preuve envers ses amuseurs le public, mais aussi la réputation de cupidité que s'attirent à tort ou à raison ces derniers: argument de poids pour les censeurs, dans l'esprit de qui *soulas* signifie obstacle à la pénitence, fondatrice des normes chrétiennes, bien pis, signifie triomphe de Mensonge et de Dépravation. Ces jugements sévères influencent l'opinion générale, sans réfréner les coutumes ludiques auxquelles sont associées les diverses formes de poésie. D'où les contradictions que l'on relève à ce propos dans les textes. Les milieux chevaleresques, à mesure que la

<sup>56</sup> Salmen, p. 63.

<sup>57</sup> O. Sayce, *The Medieval German Lyric 1150-1300*, Oxford 1982, p. 422; cf. H. Schnabel, «Die hochmittelalterliche Situation», in *Zum mittelalterlichen Literaturbegriff*, éd. B. Haupt, Darmstadt 1985, p. 274.

<sup>58</sup> Dragonetti, p. 13-6.

<sup>59</sup> Salmen, p. 42.

progression générale de l'économie leur assure plus de loisir et élargit leur espace de jeu, sont moins sensibles à cet ascétisme culturel. Aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, en dépit des ruines accumulées à travers l'Occident, une frénésie semble saisir les cours princières, où s'instaurent de véritables liturgies du *Soulas*, dont chanteurs et récitants, avec les musiciens, sont les officiants principaux: triomphe, non pas du mensonge, comme le disent les Autres, mais du déguisement, du masque, de la fiction joyeuse.

L'existence des interprètes de poésie constitue un élément actif, un ferment, dans cette société à la fois ouverte et sans cesse tentée par le refermement. Elle fascine et inquiète. L'Eglise n'a cessé d'y subodorer une force secrètement rivale, peut-être inspirée par l'enfer: conflit de cultures, jadis ouvert par saint Augustin, dont les formules condamnatrices seront inlassablement reprises en déclarations, règlements, édits, ecclésiastiques et parfois royaux, jusqu'à l'époque moderne — où le théâtre finalement concentra ces attaques. Or, le théâtre, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, fut la dernière forme poétique où subsistât quelque chose du régime médiéval, entièrement déterminé par la performance. Le grief, quand il se précise, tient dans le mot de *scurrilitas*, excès de parole, usage dénaturé du verbe. Peu à peu, dans le contexte des premières bourgeoisies, s'y joindra l'*inutilitas*, négation du travail producteur<sup>60</sup>. Rien toutefois ne put empêcher la multiplication de cette engeance qui, au XIII<sup>e</sup> siècle, représentera dans l'Europe entière une puissance, insaisissable mais toujours là. Les morigénéurs dès lors (se rangeant majoritairement à une opinion sans doute depuis longtemps répandue parmi eux) font la part des choses. De la masse des amuseurs, Thomas de Cabham distingue le groupe privilégié des chanteurs de geste et des chanteurs de saints, à qui l'on ouvre même, comme à Beauvais, aux grandes fêtes, les portes du cloître<sup>61</sup>. A la même époque, Thomas d'Aquin posait la question en termes théoriques. La *Somme Théologique* (IIa IIae, *questio* 163, art. 3) admet, le divertissement de l'homme étant nécessaire, que l'activité de l'*histrion* n'est pas mauvaise en soi et peut être considérée comme un travail: premier effort pour reconnaître au porteur de poésie une fonction spéciale dans un monde où tout ce qui existe a une fin.

<sup>60</sup> Schreier-Hornung, chap. 2; Casagrande-Vecchio; Faral, p. 25-43; Menéndez Pidal, p. 96-7, 109-11; Salmen, p. 13-6, 38-54.

<sup>61</sup> Faral, p. 62 et 44-50; Casagrande-Vecchio, p. 923; Salmen, p. 42-3.

C'était là résoudre ce qui, aux yeux de lettrés de ce temps, constituait un vrai problème. Peu leur importait en revanche la question souvent posée par les médiévistes des années 1900: quelle distinction faire entre auteur et interprète? où situer l'un et l'autre? Dans les termes les plus banals, l'interrogation se ramenait à savoir si, quand, comment, le 'jongleur' fut, aussi, poète<sup>62</sup>. Divers indices amenèrent des critiques à répondre affirmativement, s'agissant de tel individu, de tel texte. Ainsi, de plusieurs fabliaux, de romans mêmes, comme le *Tristan* de Béroul. Ce sont là cas d'espèce, dont on ne peut tirer aucune conclusion générale: d'autant moins que l'anonymat de la plupart des textes indique à quel point le sentiment médiéval en ces matières, en l'absence de toute notion de propriété intellectuelle, différait du nôtre. Nous décalerions aujourd'hui l'accent et nous demanderions plutôt quelle action l'interprète put exercer sur la poésie; de quelle manière il intervenait dans l'économie propre et le fonctionnement du dire poétique<sup>63</sup>. L'usage constant, dans les *vidas* de troubadours et les *razos* de chansons, des termes, tantôt conjugués et tantôt en opposition, de *saber* (*trobar*) et *s'entendre* (au chant) me semblent trahir une perception de l'originalité de l'interprète: contrairement à Boutière et Schutz, je comprends en effet ces verbes comme référant à deux activités différentes, celle du compositeur (*saber*), et l'autre; il est remarquable en cela qu'*entendre*, évoquant dessein, concentration et percée intellectuelle, est beaucoup plus riche de connotations que *saber*. La *vida* d'Arnaut Daniel désigne expressément le travail de l'interprète comme un double procès: *entendre*, mais aussi *apprendre*, c'est-à-dire intérioriser<sup>64</sup>.

Mieux vaut écarter d'emblée, dans cette étude, certaines obsessions héritées du Romantisme et dont les médiévistes ont du mal à s'affranchir: celle ainsi, qui pousse au classement (d'auteurs, de textes, de traditions) en *populaire* et *savant*, *clercs* et *jongleurs*, ou d'autres semblables. De telles distinctions ne font pas sens. Arnaut Daniel, qui passa pour l'un des poètes les plus

<sup>62</sup> Faral, p. 70-9; Menéndez Pidal, p. 433-2; M. Delbouille, «Les chansons de geste et le livre», in *La technique littéraire des chansons de geste* (colloques de l'université de Liège), Paris 1959, p. 328-334.

<sup>63</sup> Schreier-Hornung, chap. 3; W. A. Quinn et A. S. Hall, *Jongleur: A Modified Theory of Oral Improvisation and Its Effects on the Performance and Transmission of Middle English Romance*, Washington 1982.

<sup>64</sup> Boutière-Schutz, p. 35 et 59.

difficiles de son temps, et à qui Dante même donnera la parole dans la *Comédie*, devint jongleur après avoir appris *las letras*. Il ne fut pas le seul. Les médiévistes allemands opèrent, dans cette perspective, à l'aide d'une notion dont on peut contester le bien-fondé: celle de *Spielmannsdichtung*<sup>65</sup> ('poésie de jongleur'), utilisée pour catégoriser, en particulier, les épopées d'origine germanique ancienne, telles *König Rother* ou *Herzog Ernst*, ou des rimaileries plaisamment didactiques, tel le *Salman und Morolf*. En Espagne, deux vers du *Libro de Alexandre*, interprétés comme un jugement classificatoire, ont donné lieu dans le vocabulaire des médiévistes à une opposition entre *mester de clerecía* ('art de clergie') et *mester de juglaría* ('art de jonglerie'): opposition qui, du reste, s'atténue dans les travaux les plus récents<sup>66</sup>. Ni la France ni l'Italie n'ont été l'occasion de distinctions aussi tranchées; mais le modèle en flotte entre les lignes de plus d'un ouvrage savant. Monaci jadis évoquait l'existence d'une *letteratura giullaresca*, nettement différente de la *clericale*. L. Stegagno Picchio suggère avec finesse que les différences ainsi dénotées perdent toute pertinence si l'on tient compte du caractère mimique de la communication: la totalité de la poésie italienne la plus ancienne, du *Ritmo Cassinese* aux *contrastí* gênois, manifeste, de ce point de vue, une parfaite homogénéité. Je ne m'exprimerais pas autrement à propos de la poésie française. La question se pose en termes identiques dans toute l'Europe<sup>67</sup>.

Du moins ne peut-on nier l'importance du rôle joué par les récitants et les chanteurs professionnels, à travers des terroirs si divers, dans la formation de langues poétiques romanes et germaniques et, peut-être, des systèmes de versification. Rôle triple ou quadruple. Le nomadisme même de beaucoup d'interprètes, la dispersion de leur clientèle, rendit possible et nécessaire la constitution d'idiomes communs à de plus ou moins vastes régions, transcendant les patois locaux originels. Peut-être, par là même, les 'jongleurs' transmirent-ils au monde médiéval, des débris d'archaïques formes imaginaires, intégrées au fonctionnement d'un langage: le fait n'est guère douteux dans les pays nordiques<sup>68</sup>. La parole poétique ainsi vocalement portée, au jour le jour réentendue, plus et mieux que ne l'aurait pu l'écriture favorise la

<sup>65</sup> M. Curschmann, *Spielmannsepik*, Stuttgart 1968.

<sup>66</sup> López Estrada, p. 181-2.

<sup>67</sup> Stegagno Picchio, p. 78-9; Salmen, p. 14-5.

<sup>68</sup> A. Gourevitch, *Les catégories de la culture médiévale*, Paris 1983, p. 85.

migration de mythes, de thèmes narratifs, de formes langagières, de styles, de modes sur des aires parfois immenses, affectant en profondeur la sensibilité et les capacités inventives de populations que rien autrement n'eût rapprochées. On sait combien de contes circulèrent ainsi d'un bout à l'autre de l'Eurasie. Le phénomène se produisit aux sources mêmes d'une parole. Mais rien n'eût passé, n'eût été reçu, aucun transfert ne se fût efficacement opéré sans le ministère et la collaboration, sans l'apport sensoriel propre, de la voix même et du corps. L'interprète (serait-il simple lecteur public) est une présence. Il est, face à un auditoire concret, le 'locuteur concret' dont parlent les pragmaticiens d'aujourd'hui; il est l' 'auteur empirique' d'un texte dont l'auteur implicite, à l'instant présent, importe peu, car la lettre de ce texte n'est plus lettre seule, elle est le jeu d'un individu particulier, incomparable.

C'est plutôt par leur ensemble et leur continuité que valent les témoignages de toute espèce évoquant pour nous ces porteurs de voix. Encore convient-il de les percevoir sur le fond de bruitage dont ils se détachent parfois mal: le fourmillement sonore de ces villes, de ces cours, de ces églises de pèlerinage, murmures, cris, appels, chants, invectives, auquel font si souvent allusion, avec une sorte de joie, poètes, romanciers et conteurs. Cour d'Arthur, vigoureusement évoquée par Wace, résonnant de «chansons, rotouenges, airs nouveaux», de la voix des jongleurs et jongleresses, du son des vielles, *rotés*, harpes, *fretels*, lyres, tymbales, cors, non moins que des jurons et des querelles de joueurs; noces d'Archambaut dans *Flamenca*: images idéales conçues par des écrivains courtois<sup>69</sup>. Mais des comptes rendus provenant de tout autres sources nous font, d'individus ou de circonstances bien réelles, des tableaux semblables. S'agirait-il d'un thème littéraire généralisé, qu'il ne renverrait pas moins, de manière indirecte, à un trait de moeurs et de mentalité. *E plac li dons e domnes e guerra e messios e cortz e mazans e bruda e chanz e solatz e tuich aquil faich per qu'om bons a pretz et valor* («Or ce qui lui plaisait, c'étaient offre de cadeaux, galanterie, guerre, dépenses prodigues, fêtes de cour, tapage, tumulte, chant, gaité et tout ce qui confère à un homme de qualité mérite et valeur»),

<sup>69</sup> I. Arnold, *Le roman de Brut de Wace*, Paris 1938, v. 10543-86; U. Gschwind, *Le roman de Flamenca*, Berne 1976, v. 251-792.

écrit le biographe du troubadour Blacatz; et le moraliste Pierre de Blois, inversement, évoquant avec irritation la cour du roi d'Angleterre, type même de toute cour, dépeint le cortège scandaleux qui l'accompagne et s'y mêle: histrions, chanteuses, bouffons, mimes, charlatans, barbiers, prostituées, joueurs professionnels, taverniers hâbleurs... La description des fêtes jongleresques organisées à Paris en 1313 pour la visite d'Edouard II emplît 400 vers retentissants de la *Chronique* de Geoffroy<sup>70</sup>. Des manifestations de cette nature deviennent plus fréquentes et nous sont de mieux en mieux connues à mesure que l'on approche de 1500.

De tels témoignages jalonnent des siècles d'histoire. Inlassablement ils nous redisent l'ubiquité, dans cet univers, de la voix poétique. Ils ne font, dirait-on, que confirmer ainsi une évidence... Certes, mais ils lui donnent son poids, et — littéralement — mesurent son retentissement. De toutes parts, dans ce qui pour nous est devenu pénombre, s'agite une humanité bavarde et bruyante, pour qui le jeu vocal constitue l'accompagnement obligé de toute action, de toute parole, de toute pensée même abstraite, dès qu'elles sont senties ou voulues comme le reflet d'une immanence, immunisées contre l'usage des circonstances et du temps. Il n'y a pas d'*art* sans voix. Au XV<sup>e</sup> siècle à Namur, on nommait 'chanteur de geste' un porte-parole public, dont la fonction, définie par cette appellation, consistait à 'monumentariser' tout discours<sup>71</sup>. Ainsi se dessine un trait fondamental d'une culture. La voix poétique s'inscrit dans la diversité plaisante des bruits, par elle maîtrisés dans la gorge et l'oreille humaine. La peinture du Paradis à venir, brossée par les prédicateurs (ou, l'imitant, celle du pays des fées par un roman comme l'anglais *Sir Orfeo*, vers 1300) annoncent des joies auditives: chœurs des anges, cantiques des saints, harmonie des instruments de musique, spécialement la harpe; et, par effet contradictoire, les peines infernales s'accompagnent de stridences intolérables et de paroles horribles<sup>72</sup>. On perçoit ici l'écho d'un thème poétique très vivant depuis la basse Antiquité, sinon depuis

<sup>70</sup> Boutière-Schutz, p. 489; Bezzola, p. 44; A. Diverres, *La chronique métrique attribuée à Geoffroy de Paris*, Paris 1956, v. 4703-5098.

<sup>71</sup> H. Rey-Flaud, *Le cercle magique: essai sur le théâtre en rond à la fin du moyen âge*, Paris 1973, p. 21.

<sup>72</sup> A. Pulega, *I sermoni in verso e l'«Arlabecca»*, Bergamo 1983, p. 63-65; S. Lerer, «Artifice and Artistry in *Sir Orfeo*», *Speculum* 60 (1985): 102-3.

Virgile: le *locus amoenus* — lieu idyllique du jeu, de la confiance, de l'amour, l'un des *types* les plus fortement clichés de la poésie médiévale, en toutes langues<sup>73</sup> — comporte un élément sonore, chant des humains, des oiseaux ou des vents, procurant un plaisir d'oreille, image, cause et effet de celui du coeur.

C'est, figurément, à un lieu idyllique semblable qu'aspire la «courtoisie», répandue depuis la fin du XI<sup>e</sup> siècle en milieu chevaleresque: chez les premiers troubadours, ce lieu porte un nom: *aizi*, *aizimen*, signifiant à peu près 'la demeure d'Amour et d'Harmonie'<sup>74</sup>; et ce n'est point un hasard si ces mêmes poètes prirent l'habitude de commencer leurs chansons par une strophe évoquant le renouveau printanier et les chants des oiseaux. Le mot de *courtoisie*, lorsqu'il apparaît, au XII<sup>e</sup> siècle, dans la langue, réfère idéalement à la vie des cours seigneuriales: d'un monde incohérent traversé de poussées anarchiques, la cour idéalisée, utopique, thématise les contradictions, les harmonise dans la fête et le jeu. Le chevalier, dès qu'on l'y accueille, s'y trouve prisonnier d'un espace enchanté, où toute l'énergie des êtres vise à une parfaite maîtrise de la parole, plus que des comportements; vise à domestiquer la multitude des voix spontanées pour en organiser le concert<sup>75</sup>. L'amour de la parole est une vertu; son usage, une joie. On loue la première chez les Grands; on goûte auprès d'eux la seconde. Bezzola jadis réunit à ce propos plusieurs témoignages de la fin du XII<sup>e</sup> siècle relatifs à la cour d'Angleterre<sup>76</sup>. Les romans, les *vidas* de troubadours, les commentaires même d'un anecdotier comme Gautier Map, fourmillent de remarques de ce genre. L'art de vivre le plus exquis que produisit ce milieu, la *fine amour* (que chantent les troubadours, et leurs imitateurs à travers l'Occident) demeure, en son essence, jeu verbal. Cet 'amour', qui — pour cette raison même — jamais n'engendre une connaissance, fait scandale auprès de certains clercs, car il rompt pour eux avec une tradition d'origine augustinienne, intériorisée par le christianisme et selon laquelle l'amour unit l'intelligence à ce qu'elle sait. Expérience de parole,

<sup>73</sup> E. R. Curtius, *Littérature européenne et moyen âge latin*, Paris 1956, p. 200-3; E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges 1946, II, p. 307-9; D. Thoss, *Studien zum Locus amoenus im Mittelalter*, Wien 1972.

<sup>74</sup> R. Dragonetti, «Aizi et aizimen chez les plus anciens troubadours», in *Mélanges... offerts à Maurice Delbouille*, Gembloux 1964, II, p. 129-53.

<sup>75</sup> M. Mancini, «Cortigiani e cavalieri-predoni», *Romanische Zeitschrift für Literaturgesellschaft* 4.2-3 (1980): 125-160.

<sup>76</sup> Bezzola, p. 214-9.



le plus souvent de parole obscure, la *fine amour* n'est jamais assurée de s'épanouir dans l'expérience d'un *sens*.

Pour illustres qu'ils soient à nos yeux, les troubadours ne font pas exception. Plus ou moins, tout jongleur, ménestrel, récitant, lecteur public, porte une voix qui le possède plus qu'il ne la maîtrise: à sa propre guise, interprète du même vouloir primordial que le prêtre ou le juge. Son discours est plus général que celui de ces derniers; son statut, moins précis. Mais la variété des paroles qu'il a pour mission de prononcer en présence du groupe; leur aptitude particulière à refléter (en l'exaltant) la diversité de l'expérience humaine; à répondre aux demandes sociales: cette ductilité et cette omniprésence confèrent à la voix de l'interprète, dans sa pleine réalité physiologique, une apparence d'universalité — au point que parfois semblent résonner en elle, qui les embrasse et les signifie, l'ordre du chef, le sermon du prêtre, l'enseignement des Maîtres. Dans le kaléidoscope du discours que tient, sur la place du Marché, à la cour seigneuriale, sur le parvis de l'église, l'interprète de poésie, ce qui se révèle à ceux qui l'*entendent*, c'est l'unité du monde. Les auditeurs ont besoin d'une telle perception... pour survivre. Elle seule, par la grâce d'une parole étrange, fait sens, c'est-à-dire rend interprétable ce que l'on vit. Mais l'homme vit aussi le langage dont il est issu, et ce n'est que dans le dire poétique que ce langage devient véritablement à la fois signe des choses et signifiant de lui-même.

C'est ainsi que, par-dessous toutes les contradictions et les ruptures de surface, jamais la voix poétique ne peut être reçue de façon radicalement différente de celle du prince, du maître. Elle s'élève du même lieu, antérieure aux paroles prononcées, mais résonnant de tous ces échos grâce aux sonorités qui émanent de *cette* bouche, de *ce* visage, scandées au geste de *cette* main.

PAUL ZUMTHOR  
Université de Montréal

\* Ces pages sont extraites d'un livre en cours d'achèvement, où est tentée une réévaluation d'ensemble de la 'littérature médiévale'.