

Revue des langues romanes

Tome CXX N°2 | 2016

Leon Còrdas/Léon Cordes. *Canti per los qu'an perdu la cançon*

Varia

Traces musulmanes dans le théâtre médiéval européen

FRANCESC MASSIP ET RAÜL SANCHIS FRANCÉS

p. 491-516

<https://doi.org/10.4000/rlr.418>

Notes de l'auteur

Travail réalisé dans le cadre du projet LAiREM (*Literatura, Art i Represen-tació a la llarga Edat Mitjana*), Groupe de Recherche Consolidé 2014 SGR 984 de l'AGAUR (Generalitat de Catalunya). Traduction française de Caroline Moreau.

Texte intégral

- 1 Les profondes racines arabo-judaïques de la culture ibérique ont été délibérément cachées par l'invention d'une idée d'Europe « fondée sur l'occultation et la négation des traits arabes », formulée à la Renaissance, qui représenta une rupture profonde et consciente « avec le monde philosophique et culturel musulman ». Goytisolo exhorte l'Europe du nouveau millénaire à réincorporer ce patrimoine culturel divisé pendant tout le Moyen Âge, « comme expression d'une *occidentalité diverse*, représentée par al-Andalus dans le domaine de l'architecture, de la philosophie, de la science et de la littérature » (Juan Goytisolo, *Cogitus interruptus* 1999 : 149), s'accommodant d'une présence sémitique de presque mille ans dans la Péninsule Ibérique, interrompue par des expulsions et des déportations traumatisantes ou même d'une extermination pure et simple. L'une des nombreuses conséquences du « mémoricide » perpétré par l'enseignement courant de l'Espagne d'esprit « impérial » pendant les trois derniers siècles, est la méconnaissance absolue de l'extraordinaire culture d'al-Andalus et de l'influence profonde que celle-ci exerça en particulier sur la pratique théâtrale



occidentale. Il est grand temps de mettre au jour cet apport culturel considérable. Nous nous pro-ponsons aujourd'hui d'ouvrir quelques pistes pour reconnaître la présence de la culture arabe en filigrane dans le théâtre européen.

- 2 On connaît l'histoire de Jorge Luis Borges (« La quête d'Averroès», *L'Aleph* 1949) dans laquelle le voyageur musulman Albucassim Al-Asharí explique au philosophe de Cordoue et à ses amis une expérience singulière qu'il a eue à la cité commerciale de Sin Kalán (Guangzhou ou Canton, Chine) : dans un lieu, il y a réuni beaucoup du monde mis en rangées et il y a quelques personnes situées sur une terrasse qui jouaient du tambour et du luth, pendant qu'une vingtaine de personnes avec des masques priaient, chantaient et dialoguaient : « Ils souffraient de la prison, et personne ne voyait la prison ; ils chevauchaient, mais l'on ne voyait pas de chevaux ; ils combattaient, mais les épées étaient des cannes ; ils mouraient et après ils étaient debout... Ils étaient les figurants d'une histoire ». Face à la stupeur de ceux qui l'écoutaient, le voyageur tente de l'expliquer avec des gestes :

« – Imaginons que quelqu'un nous montre une histoire au lieu de la rapporter... c'est quelque chose comme ça que nous montraient les personnes de la terrasse. – Est-ce que ces personnes-là parlaient ?, interrogea Farach. – Bien sûr qu'elles parlaient, dit Albucásim... Elles parlaient, chantaient et péroraient ! – Dans ce cas, dit Farach, il ne fallait pas vingt personnes. Un seul narrateur peut raconter n'importe quoi, quelle qu'en soit la complexité ». (Borges 1947)

- 3 Borges présentait ainsi une culture islamique ignorant la représentation théâtrale et pratiquant uniquement la tradition du conte oral (*kissagu*), encore très vivante dans le monde arabe. Tout cela serait corroboré par Averroès lui-même, qui dans ses commentaires de la *Poétique* d'Aristote notait, comme écrit Borges : « Aristote dénomme tragédies les panégyriques et comédies les satires et anathèmes. D'admirables tragédies et comédies abondent dans les pages du Coran et dans les mu'allakas du sanctuaire » ; et Borges conclut qu'Averroès ne pouvait pas « imaginer ce qu'est un drame sans soupçonner ce qu'est un théâtre », aspect qui pourrait confirmer que le monde arabe ne connaissait pas du tout le théâtre.
- 4 Mais Borges se trompait : avec ce commentaire, Averroès essayait seulement d'appliquer à la poétique arabe la méthodologie aristotélicienne, mais il n'ignorait pas la terminologie spécifique des arts théâtraux (Moreh 1992 : 117). Par ailleurs, il est évident que le monde musulman n'avait pas la même conception du théâtre que celle de l'Antiquité, qui l'étayait sur une activité structurée et une institution organisée. Le problème, c'est que l'Europe chrétienne médiévale ne partageait pas non plus l'idée forte que s'en faisait l'Antiquité. Les religions du Livre (juive, chrétienne et arabe) condamnaient le théâtre. C'est ainsi que, tout au long du Moyen Âge, se développe en Occident une production théâtrale qui a peu à voir avec celle qu'avait théorisée Aristote, et qu'on pourrait supposer plus proche de la culture musulmane.

Les combats de fiction

Origine des chevaux-jupons dans le monde islamique



Face à l'hostilité manifestée contre l'expression dramatique, il faudra chercher des indices de théâtralité dans les survivances et transformations d'anciens rituels célébrés pendant les fêtes agri-coles saisonnières qui commémoraient la mort et la résurrection

de la végétation et de la vie.

- 6 Mahomet pensait que « toutes les distractions ou loisirs n'avaient aucune utilité et étaient futiles, sauf à utiliser l'arc, dresser les chevaux et caresser l'épouse ». Cette affirmation justifierait l'existence de combats de fiction, les *li'b al-Habasha*, où on simulait des affrontements avec épées et boucliers interprétés par des acteurs (*la'ib*) montés sur des chevaux postiches, les *kurraj*. Ce jeu remonte à certains rituels chamaniques de fertilité usuels dans l'ancienne Perse et l'Asie centrale. À l'époque omeyyade, dans l'actuel Irak, les *kurraj* portaient des courroies ornementées et des grelots, décoration de harnais qui aura un bel avenir, tandis qu'à l'époque abbaside, à Bagdad, le *kurraj* est accompagné de musiciens, danseurs, chanteurs et acteurs.
- 7 D'après Ibn Khaldun (XIV^e siècle), le *kurraj* est un élément traditionnel des processions et des cortèges, utilisé pour la danse et le jeu : c'est une carcasse creuse en bois, figurant un cheval sellé, revêtu de longs jupons, dans laquelle se glissent danseurs ou danseuses qui donnent l'impression de monter des chevaux-jupons et lancent leurs attaques avec agilité, en dansant sur des poèmes mis en musique et accompagnés de tambours et de flûtes (Gaudefroy-Demombynes 1950 : 157). La forme ne change pas : une tête de cheval en bois, que le médecin andalousien Maimonide (1135-1204) appelle *faras al'ud* ('bâton avec tête de cheval') et une structure de claie, dûment couverte de jupons larges pour cacher le bas du corps du chevalier placé à l'intérieur.

Fig. 1 : (a) Fragments d'une miniature dans laquelle on voit divers spectacles pyrotechniques pendant les fêtes organisées pour célébrer la naissance d'un des fils de Mourad III (1546-1595), (b) détail d'un *kurraj*



(1a)



(1b)

Châteaux et fantoches de feux d'artifice, combats d'animaux et jeux de chevaux jupon (*kurraj*) avec des pétards

Musée du Palais de Topkapi, Istamboul, XVI^e siècle

- 8 D'après Metin And, les éléments du combat sont une survivance des rituels de fertilité dans lesquels les antagonistes livrent symboliquement une bataille entre les forces de la vie et de la mort, de l'été et de l'hiver, de la lumière et du noir, de l'ancien roi et du nouveau, du père et du fils, de l'ancienne et de la nouvelle année (And 1987 : 89).
- 9 Dans al-Andalus, la présence des *kurraj* dans les palais des califes et des notables est signalée par Al-Shaqundi († 1229) et Maïmonide met en rapport les chevaux-jupons avec la représentation du jeu du *khayal*, dans lequel intervenaient joueurs de flûtes et acteurs. La qualité d'interprétation des danseurs qui montaient les chevalets nous porte



à croire que quelques-unes de ces représentations de *kurraj* incluait un certain dialogue et une certaine action dramatique.

Les chevaux-jupons dans l'Europe chrétienne

10 La documentation ne laisse pas de doute sur l'origine islamique du jeu, et le jeu des chevaux-jupons s'étend dans l'Europe chrétienne déjà à la fin du XIII^e siècle, où on retrouve la trace de la danse du cheval dans le diocèse catalan d'Elna (Schmitt 1976 : 154), et surtout depuis le XIV^e siècle, quand il apparaît dans la Procession du Corpus Christi, création nouvelle d'un cortège coloré qui accueille et conserve des formes de théâtralité de provenances diverses, païennes et préchrétiennes, qui adoptent l'adoration de l'ostensoir et réussissent à survivre dans cette christianisation. Les chevalets intégrés dans la fastueuse suite de la Fête-Dieu portaient des grelots et dansaient au son du tambour, comme les *kurraj* islamiques du VIII^e siècle. Leur carcasse était constituée d'une tête de cheval peinte et d'une ossature en bois ou claie, garnie de bourre et de coton, et recouverte de cuir et de jupons qui cachaient les jambes du porteur. Le jeu consistait en une bataille fictive entre chrétiens et musulmans, à une époque où culminait l'Empire ottoman. À Barcelone, dans la représentation du martyr de saint Sébastien, il y avait huit chevaux de bois, pourvus de tout le harnois (cottes d'armes, brides, corselets, avaloires, grelots ou sonnettes et couvertures qui cachaient la carcasse), et leurs chevaliers équipés d'armets, gorgerins, lances, épées de bois teintes en rouge et boucliers ; il y avait, d'autre part, le Grand Turc et sa troupe de vingt-quatre hommes, tous barbus et armés pour livrer « la bataille contre les dits chevaux », qui défilaient au son d'un grand tambour. Cette danse a pu se transformer, dans quelques lieux, en représentation dialoguée (Harris 1997 : 227-228).

11 Le chroniqueur Antonio Beccadelli il Panormita rapporte qu'au cours de l'entrée triomphale du roi Alphonse le Magnanime à Naples en 1443, fut donnée une représentation de bataille comme il n'en avait jamais vue, préparée par les catalans, opposant des Turcs et des jeunes gens alertes montés sur des chevaux-jupons couverts de robes jusqu'au sol, qui semblaient bien vivants dans leurs mouvements et ruées caractéristiques de l'exercice chevaleresque. Les chevaliers, pourvus d'un bouclier aux armes du roi et d'une épée dégainée, affrontaient un grand escadron de Turcs à pied, armés, comme en Perse et en Syrie, « de sortes d'alfanges et d'armatures de têtes » d'aspect terrifiant. Les uns et les autres évoluaient en dansant au son d'une musique dont le rythme s'accélérait jusqu'à ce qu'éclate la bataille entre « mores et chrétiens ». Cette description nous fait penser à une des plus authentiques survivances de la Procession de la Fête-Dieu, la *Patum* de Berga (Barcelone), qui n'a conservé que des manifestations profanes du cortège (bal de diables, bal de dragons, de géants et nains, etc.), parmi lesquelles il y a le *Ball dels Turcs i els Cavallets* qui évoluent en deux cercles concentriques tournant en sens contraire, les chevaliers chrétiens sur leurs chevaux-jupons frappant de leurs boucliers les épées courbées des Turcs à pied.

12 On trouve encore les chevaux-jupons dans nombre de festivités hispaniques et européennes : des *Cavallets* et *Cotonines* de toute la Catalogne, Îles Baléares et València, jusqu'aux *zaldicos* et *zamalzain* basques, le *Poulain* de Pézenas (Languedoc), les *chevaux-jupons* de Cassel (Picardie) ou Douai, le *Brieler Rössle* de Rottweil (Allemagne) ou les *Chin-chins* du Lumeçon de Mons (Belgique).

Fig. 2 : (a) *Ball de turcs i cavallets* (Danse de turcs et chevaux jupon), (b) *Ball de cavallets* (danse de chevaux jupon)





(2a)



(2b)

(a) Patum de Berga, 2014 [photo : Margarida Pont] ; (b) *Corpus de València*, 2011 [photo : Raül Sanchis]

Les professionnels de l'amusement : danseurs, jongleurs, bouffons, mimes et acteurs

- 13 Dans le monde arabe, ainsi que dans l'Europe chrétienne médiévale, circulait une pléiade de professionnels du divertissement, d'activités diverses et aux dénominations variées. Par exemple, du IX^e au XI^e siècle en Irak et en Égypte dans le royaume des abbassides, les *samaja*, acteurs pourvus de masques de démons comiques et répugnants, jouaient pendant les célébrations du Nayruz : ils dansaient en balançant le corps ou en se tenant par la main ou en rangs, comme on peut le voir dans l'iconographie de l'époque.

Fig. 3 : (a) Danseuses et bouffons accompagnés par un groupe de musiciens jouant des zurnas, (b) Acteurs dansant (*mukhayilun*) et acteurs masqués (*samajat*)



(3a)



(3b)

(a) Tambourins et tambours en présence du sultan Ahmed III (1673-1736) pendant les fastes qui ont commémoré la cérémonie de circoncision d'un de ses fils

(a) Illustrations de Levni, Musée du Palais de Topkapi, Istanbul, 1720] ; (b) L.A. Mayer Memorial Institute for Islamic Art, Jerusalem, ca. 1590 ; *apud* Moreh (1992 : 55)



perdurent, mais on n'en connaît pas le nom avant le XIX^e siècle quand ils réapparaissent sous l'appellation de *muharrijun*. Aujourd'hui, à Damas, le *muharrij* est une espèce d'arlequin ou personnage comique qui fait rire les gens. C'est un des deux termes du théâtre arabe, avec *maskhara*, qui soient passés dans une langue européenne. De *muharrij*, porté par les Omey-yades dans al-Andalus, provient l'hispanique *moharrache* qui se transforme curieusement en espagnol, par métathèse d'approximation, en *homarrache* (homme), synonyme de masque ou, mieux, de bouffon masqué ; sous l'influence de « momo » (le *mimus* ancien), le substantif évoluera en *momarrache*, pour aboutir à *mamarracho*. Le premier document littéraire castillan où apparaît le mot est un poème de Juan de Mena († 1456), dans lequel il semble indiqué que, comme le *samaja* d'Ibn al-Mu'tazz, les bouffons moharraches avaient l'aspect du diable : « Toma, toma, este diablo / mételo allá en el establo, / de aquel que vi en un retablo / pintado por moharrache » (« Prends, prends ce diable, mets-le là dans l'étable, celui que j'ai vu dans le retable, peint en bouffon moharrache »).

Fig. 4 : (a) Procession (*simat*) avec des figures d'animaux (*tamathil*) et de bouffons (*samaja*) avec des vessies gonflées comme celles qu'utilisent encore plusieurs personnages qui incarnent le fou masqué dans les fêtes populaires européennes ; (b) Défilé corporatif en carrosse, offrandes, musiciens, bouffons, géants et danseuses



(4a)



(4b)

Illustrations de Levni, Musée du Palais de Topkapi, Istanbul, 1720

15 Mais, plus d'un siècle avant que le mot apparaisse dans le *Libro de las confesiones* de Martín Pérez (1313) parmi les métiers de jongleurs que les moralistes réprouvaient – « Les histrions et *moharraches* transforment leur apparence, avec des visages ou des vêtements de diables et de bêtes, se dépouillant ou se noircissant, faisant des gestes maladroits, très maladroits et de grossières jongleries » –, Pedro de Alcalá (*Vocabulista arávigó en letra castel-lana*, Granada 1505) dit que *moharrache* vient de *waj mu'ar* (littéralement « faux visage », c'est-à-dire « masque »).

16 Le deuxième terme venant de l'arabe est *masque*, de *maskhara* (c'est-à-dire « bouffon »). Le même Pérez atteste d'autres termes espagnols liés au monde du spectacle, qui sont d'origine arabe, comme *zaharrón* ou *albardán*, avec le sens de « bouffon » ou « fou » : « C'est ainsi qu'arrivent ceux qui font les bouffons *çaharrones* dans les villes et les marchés, ils interpellent les hommes vaniteux et n'ont pas d'autres tâches que celle-ci ». Le mot, qui vient de l'arabe *sahhar* et qui veut dire « déguisement comique », désigne encore aujourd'hui une figure du folklore rural castillan, gallicien et asturo-léonien : el *zaharrón*, *zafarrón*, *zangarrón*, *zamarrón*, *tafarrón*, *mazarrón* o *cigarrón*. La particularité des *çaharrones* est de porter un masque d'animal ou de diable



(avec des cornes), d'avoir des vêtements bigarrés, et des clochettes à la taille ; en général, au cours des fêtes d'hiver, ils fouettent les gens avec des fouets mous ou des vessies de cochons. Ces personnages de fête agraire avaient une grande capacité de transgression puisqu'ils jouaient à des moments d'inversion rituelle et de permission (licences hivernales et de mardi gras) ; leur fonction rituelle leur permettait de présager de l'avenir et d'obtenir une bonne année de récoltes, ce qui ne plaisait pas à Pérez :

« Mais il y a une autre chose qui est bien pire : certains sont tellement aveuglés dans leur âme qu'ils disent que c'est parce qu'ils utilisent leurs arcs, leurs balles et les bouffonneries des *çaharrones* que les bonnes récoltes et les bonnes pluies arrivent ».

- 17 Pérez parle aussi des « albardanes », de mauvaise réputation, bouffons de profession qualifiés de « singeurs et médisants », troubadours du mal qui vont dans les maisons des rois ou des seigneurs, font des plaisanteries et des bêtises, et utilisent de faux poèmes pour répandre leur mauvaise parole. Pérez se réfère concrètement aux « *passefroids* qui circulent dans les villes et les marchés en proférant des mensonges », qui interrompent les hommes dans leur activité et leur font perdre leur temps, faute impardonnable pour les moralistes de l'époque. L'« albardán » est sans doute un mot d'origine arabe, *al-bardan*, « le fou qui dit des bêtises », et désigne un jongleur qui, sous prétexte de trans-gression, médit et nargue, ce que signifie l'espagnol « *cazurro* » (autre mot d'origine arabe qui veut dire « insociable »). Si le « zaharrón » était condamnable par son accoutrement, l'« albardán » l'était par son discours dangereux, sans scrupule, obscène ; Covarrubias dit de ses paroles « *caçurras* » « qu'on ne peut pas [les] prononcer sans éprouver de la honte pour celui qui les dit et pour celui qui les entend », par exemple quand il parle avec vulgarité du membre viril ou d'autres réalités de ce genre (*Tesoro de la Lengua castellana*, 1611).

Défilés spectaculaires

- 18 Les véhicules qui étaient utilisés pour les représentations dans les villes européennes médiévales à l'occasion de visites royales ou de la procession de la Fête-Dieu, comme on peut le voir encore à Valence, semblent inspirés des véhicules qui défilaient à l'occasion d'anciennes célébrations islamiques. Nous savons qu'à l'occasion de la naissance du fils de Al-Muqtadi (1087), il y a eu un défilé auquel participaient des marins avec des barques sur roues, des meuniers actionnant des meules de moulins ; ailleurs, à la même époque, un cortège, ouvert par des tambours et des trompettes, comprenait trois carrosses représentant les ateliers d'un forgeron, d'un tisserand et d'un pâtissier ; ailleurs encore, des hommes portaient des personnages en sucre (*tamathil*), comme ceux qu'a décrits l'historien égyptien Al-Musabbini († 1029), lors de défilés qui conduisaient des musulmans et des coptes jusqu'à la prison de Joseph, où participent *samahat* (acteurs avec masque) et les danseurs des chevalets.

Genres narratifs arabes comportant des marques de spectacle : *hikaya*, *maqama*, *risala*, *khayal*



Hikaya veut dire imitation ou usurpation d'identité, mais aussi récit, conte, histoire. Parfois l'*hikaya* était une authentique représentation scénique, basée sur des textes

écrits, où l'acteur, à la manière de la *commedia dell'arte*, se livrait à l'improvisation sur une trame générale connue d'avance.

20 Les *risala*, comme les *hikaya*, utilisaient abondamment le dialogue et nécessitaient parfois une mise en scène. Abu Amir Ibn Shuhayd al-Andalusí (992-1035), auteur d'un *risala* (*Shajarat al-Fukaha*), se moquait de son camarade Abu'l-Qasim Ibn'al-Iflili (Cordoue 963-1050), parce qu'il ne trouvait pas assez d'acteurs pour jouer sa pièce *La représentation du Juif* (« La'bat al-Yahudi ») ; on se demande si cette pièce était faite pour être récitée ou interprétée sur scène. Ibn Shuhayd, qui était vizir et ami des califes de Cordoue Abd-al Rahman V (1023-24) et Hisham III (1027-31), comptait sur de jeunes acteurs pour mémoriser ses textes ; en revanche, al-Iflili devait officier tout seul. Dans cette pièce cependant, al-Iflili jouait le rôle de protagoniste et, d'après le témoignage d'Ibn Shuhayd, « il avançait un peu en claudiquant, puis il revenait en arrière, un bâton à la main et un sac au dos. Il était le meilleur interprète de la pièce » (*ikhraj l'bat al-yahudi*) : on en conclut qu'il jouait un rôle et qu'il n'était pas seul.

21 Al-Shaqundi († 1229), dans sa *Risala fi Fadl al-Andaluswa-Ahliha*, énumère divers types de divertissements dramatiques donnés dans al-Andalus : « les plus célèbres sont à Ubeda [localité située aux alentours de Cordoue], où il y a plusieurs sortes de musiciens et de danseurs réputés pour l'excellence de leur talent et de leur art. En effet, les danseuses sont les créatures de Dieu les plus habiles dans le jeu d'épées, la jonglerie, la mise en scène animée de la représentation du Paysan, jeux de mains et de masques (*ikhraj al-qarawi wa-l-murabit wa-l-mutawajjih*) ». D'autre part, Ibn Bassam Al-Shantarini († 1147) écrit, à propos d'une danseuse et chanteuse chrétienne que Ibn al-Kinani, un médecin de Cordoue qui éduquait de jeunes esclaves chrétiennes au chant, à la musique et à la danse, vendit à Hudail Ibn Razin, prince de la Sahla, pour trois mille dinars : « Nul ne vit à son époque femme d'allure plus gracieuse, de mouvements plus vifs, de silhouette plus fine, de voix plus douce, sachant mieux chanter [...] Elle excellait à manier des armes (*tiqâf*), à faire de la voltige en tenant des boucliers de cuir, à jongler avec des sabres, des lances et des poignards effilés ; elle n'avait en cela ni son pareil, ni son égal, ni son équivalent ».

22 L'andalousien Ibn-Hazm (994-1064) est le premier à utiliser l'expression *khayal al-zill* (théâtre d'ombres). Mais auparavant *khayal* avait le sens de « représentation ». Abu'l-Hakam al-Andalusí († 1154) composait et jouait des *khayal*.

23 Par conséquent, dans al-Andalus, certaines techniques théâtrales étaient connues et pratiquées. Dans son Dictionnaire, Pedro de Alcalá recense des termes de théâtre qui étaient vivants pendant toute l'époque de l'Espagne musulmane. Il n'y a aucun doute donc qu'il y ait eu du théâtre dans al-Andalus.

24 Le *zèjel* n° 12 d'Ibn Quzman (1078-1160) nous donne une idée de distribution d'interprètes dans al-Andalus. Le poème semble dit par un mime, directeur de la troupe, qui commence par remercier les spectateurs puis donne l'ordre aux musiciens de se préparer (le luth et son plectre, le tambour, les castagnettes, le tambourin et les flûtes). Il demande à Qurra o Qurro, une danseuse (ou danseur) de se parer de son voile et de ses amulettes. Puis il s'adresse au groupe, parle à l'acteur qui doit faire le paysan, *qarawikum waqif/ al-mala'ib huzzu* (« son [acteur dans le rôle du] paysan attend pour animer la scène »). Tout de suite après, il sollicite Zuhra, Maryam et Aysha, probablement trois actrices ou danseuses.

25 On trouve aussi des références au monde hébraïque, par exemple à Joseph et ses frères dans une pièce biblique sans doute d'influence chrétienne, sorte de représentation de variétés où alternent des scènes de théâtre avec de la danse, des jongleries et des jeux d'illusion sur accompagnement musical. Et les cours chrétiennes avaient des danseuses et des chanteuses musulmanes célèbres.



Technologie et spectacle

- 26 La culture d'al-Andalus eut, à notre avis, une autre influence dans le développement du spectacle médiéval européen, parce que le lien qu'elle a fait avec le savoir technologique gréco-byzantin, a été vraiment décisif dans le progrès de la scénographie à partir du XIIIe siècle, quand on a com-mencé à faire une place aux mécanismes et engrenages destinés à créer l'illusion scénique.
- 27 Héron d'Alexandrie, ingénieur et mathématicien du 1er siècle, avait conçu des dispositifs automatiques qui sont à l'origine du théâtre mécanique, miniature où l'on pouvait, par exemple, donner une tragédie de courte durée sur le mythe de Nauplie. Cet héritage hellénistique, combiné avec l'importante tradition orientale (indienne et chinoise), fut recueilli par des savants arabes comme les frères Banu-Musa (ca 850), éduqués à Bagdad, auteurs du *Livre des mécanismes ingénieux (Kotab-al-Hiyal)*, où ils proposent des solutions tech-niques qui seront reprises en Europe, huit siècles après, par Léonard de Vinci, lequel a probablement eu connaissance aussi des deux clepsydres monumentales que l'astronome andalousien al-Zarqali avait construites vers 1080 à Tolède sur les eaux du Tage.
- 28 Les engins décrits et dessinés par al-Jazari datent du XIIIe siècle (*Libre du savoir sur les engins mécaniques*, 1206) : grâce à l'énergie de la vapeur d'eau ou de l'air comprimé, ils action-naient soupapes, robinets, roues dentées et pistons qui mettaient en mouvement des structures ludiques et festives. Al-Andalus connaissait tous ces travaux. Au XIe siècle, al-Muradi a décrit, dans un traité, des mécanismes et des auto-mates complexes, les trains d'engrenage transmettant les mouvements de la machine hydraulique à l'automate. Parmi ses descriptions, il y a celle de la clepsydre des gazelles qui, au moyen de mercure et d'eau, permettait d'animer une saynète où participaient huit filles, quatre gazelles, trois serpents et un noir. Cette technologie de luxe andalousienne a influencé de manière décisive le développement de l'horlo-gerie en Europe : l'horloge mécanique est la machine la plus importante inventée au Moyen Âge, en raison du grand nombre de ses mécanismes, mais surtout parce qu'elle a contribué à contrôler la force de la gravité. La transmission des découvertes de l'Islam à l'Europe chrétienne s'est faite par la bibliothèque du monastère de Ripoll (Catalogne), spécialisée en mathématique et en astronomie, qui possédait des livres provenant du Califat de Cordoue. C'est à Ripoll qu'on trouve les premiers traités sur l'astrolabe et la première description européenne d'une clepsydre ou horloge à eau. Nous savons que l'occitan Gerbert d'Orlhac (devenu pape sous le nom de Silvestre II), constructeur d'un des automates les plus célèbres du Moyen Âge et diffuseur de l'astrolabe, a approfondi son savoir au monastère catalan de Ripoll à la fin du Xe siècle (Massip 1997 : 14).
- 29 Ces progrès techniques expliquent l'extension de la machinerie scénique dans l'Europe médiévale, et l'Espagne a conservé quelques-uns de ces anciens mécanismes de théâtre, très élaborés, notamment la magnifique machinerie aérienne du *Misteri d'Elx* (Massip 1994).
- 30 Tout aussi impressionnante fut l'invention d'Abbas Ibn Firnas (ca 800-887), poète et ingénieur d'Abd al'Rahman II (822-852) et Muhammad I (852-886), qui, dans une salle de sa maison, avait construit un « ciel » où figuraient des étoiles et des nuages, comme dans les planétariums modernes, avec des effets sonores et visuels qui simulaient tonnerre et éclairs, à la manière du *brónteion* et du *keranoskópeion* du théâtre grec pour la foudre. Son invention d'ailes mobiles en bois, qui lui ont permis de s'élancer du haut d'un précipice au-dessus de la Rusafa de Cordoue (Terés 1960 et 1964), a eu moins de succès.



Il nous faut, enfin, parler des descriptions géographico-littéraires que nous pouvons trouver sur les ruines du théâtre romain de la ville valencienne de Sagunt (*Murbitar*,

dont dériverait l'ancien toponyme Morverdre). Al Minyari (s. XIII-XIV), Safwan Ibn Idris (1165-1202), Ibn Sa'ïd Al-Magribi (1208/9-1274), Yaqut Al-Hamawi (1179-1229) ou Al-Azwini (1203-1283) donnent de manière plus ou moins succincte des renseignements sur l'emplacement et la structure de l'édifice, la distribution des places des spectateurs selon leur statut social, l'abandon progressif du théâtre et l'état de ruine dans lequel il était. À ce sujet, Safwan Ibn Idris dit à un des voyageurs que « le théâtre (*al-mal'ab*) était quelque chose d'extraordinaire et [...] qu'en effet, il l'était, mais que maintenant il est livré en permanence aux chevaux du vent et à la pluie » (Franco 1998 : 178-182). Sa'ïd Al-Magribi décrit le théâtre de Sagunt comme une sorte de cône, en raison de la pente des gradins, alors même qu'il ignore tout du fonctionnement de l'édifice ancien, et c'est pour cela qu'il établit une hiérarchie dans l'emplacement du public qui est à l'opposé de ce qui se faisait à l'époque romaine.

« La alcatifa. Du "Mushib" : Murviedro (Murbaytar) est une des plus célèbres villes romaines d'al-Andalus. Elle possède de grandes ruines, la plus importante étant le théâtre en face de son palais. Il a une forme conique et il s'élève de gradin en gradin, remarquablement construits, jusqu'au plus haut où seuls peuvent s'installer le roi et son entourage. Ensuite, à mesure que l'on descend, les gradins sont de plus en plus grands, selon les différentes catégories sociales des spectateurs, jusqu'à ce qu'on arrive aux derniers gradins, réservés aux spectateurs qui ne sont pas des notables. » (Franco 1998 : 180)

- 32 Les infrastructures romaines du théâtre n'étaient pas, par conséquent, utilisées par les spectateurs selon l'organisation originelle ; de fait, le théâtre médiéval arabe se déroulait dans une ambiance urbaine festive ou dans des salles du palais et dans les jardins des classes riches comme nous le verrons.

Les jongleurs musulmans dans la couronne d'Aragon

- 33 Le nombre de jongleurs cités au Moyen Âge dans les registres de la chancellerie royale de la couronne d'Aragon est relativement abondant. Plusieurs monarques ont fait appel au service de mimes, musiciens, histrions, danseurs pour leurs seuls amuse-ment et distraction. Les prestations des jongleurs sont fréquentes tant dans les fêtes de palais que dans des célébrations publiques d'envergure, comme des couronnements ou des entrées royales. Les récompenses sont généreuses, argent, concessions, privilèges, habits, et, dans certaines occasions, même des propriétés. La plupart de ces jongleurs viennent du royaume de Valence et surtout de la ville de Xàtiva, sans doute l'un des centres musulmans les plus importants de l'arc méditerranéen occidental pendant les XIIIe, XIVe et XVe siècles. De fait, la tradition des jongleurs et des troubadours de cette ville et de la couronne d'Aragon en général remonte aux périodes successives qui vont du XIe au XIIIe siècle (Taifas, Almoravides et Almohades), avec des auteurs du Sharq-al-Andalus aussi célèbres que Ibn Jafaya (Alzira, 1058-1139), Ibn Yannaq (Xàtiva, 1089-1152), Idris al-Yabisi (Eivissa, ?-1077) ou al-Russafi (Russafa, 1141-Málaga, 1177) (Piera 1983 ; Sobh 2009). Les métaphores suggestives de leurs compositions évoquent un univers d'images qui font sans cesse référence à la nature, aux figures plus ou moins idéalisées de la femme et du jeune amant, mais aussi à des arts scéniques comme la danse et la musique. En définitive, une sorte de poésie plus ou moins représentative qui pouvait être chantée ou récitée avec accompagnement musical, ce qui égayait les longs moments de détente des classes riches andalusiennes, où le vin coulait davantage que ne le l'autorisaient les préceptes coraniques. Le bassin monumental de Xàtiva du



XI^e siècle (Museu de l'Almodí) est l'illustration parfaite de certaines de ces scènes d'ambiance princière (Sanchis 2015).

34 Pour revenir aux occupations des jongleurs qui nous intéressent, nous pouvons mettre en relation plusieurs exemples qui montrent l'intense activité musicale, chorégraphique et dra-matique qu'avaient ces jongleurs sarrasins d'extraction sociale plus ou moins basse au service des hauts personnages de la couronne. C'est de cette façon qu'en 1269, à l'occasion de l'entrée dans Tolède de l'infant Pere d'Aragon, fils de Jaume Ier le Conquérant, on paie 50 maravédís aux joueurs de trompette arabes et aux jongleurs sarrasins qui doivent participer au défilé.

35 Par ailleurs, le « ioculatore » (jongleur) de Xàtiva, Mealuchç Alhani, est cité dans une transaction économique dictée par Alfons II le Libéral en 1289. Halé Ziqua, Açach y Çahat Mascum sont trois musiciens, également de Xàtiva, joueurs de 'rebec' (*al-rababa*, sorte de viole à cordes frottées probablement d'origine perse) et d'exabeba' (*al-shabbaba*, flûte d'origine orientale), mentionnés à diverses occasions pendant l'année 1338. Mohammad del Parcel, mentionné à Xelsa en 1373, et Alí Mahoma et Çahit Lapello, mentionnés à Saragosse en 1381, sont d'autres jongleurs arabes cités au XIV^e siècle dans les sources de la chancellerie.

36 À Tortosa, où l'empereur Charles allait fonder un collège pour l'éducation des convertis et des maures (1544) – collège qui les protégea justement de l'expulsion de 1609 –, des musiciens sarrasins, payés par la ville, participaient même à la procession du Corpus Christi : par exemple, en 1481, Brafim Farapo de la ville d'Ascó qui jouait du pipeau et son fils qui jouait du tambour, ou Abrafim Xateni qui jouait de la trompette (Massip 1992 : 61).

37 Mais, s'il y a un jongleur particulièrement remarquable dans ce contexte, c'est Abdalà Fuleny, le fondateur d'une saga familiale de musiciens, d'acteurs et de danseurs des deux sexes, qui aura une longue activité et dont on a retrouvé la trace de 1367 à 1424. Dans les transcriptions notariales, son nom varie, Fuleny ou Fuley, Alfiley, Afillay ou Afullay, le plus courant étant Alfuley. L'origine et la signification du terme sont difficiles à définir à cause de l'absence de trace dans les répertoires et les dictionnaires ; on pourrait cependant l'associer au toponyme *Alfuley* qui fait référence à un petit village de l'ancien Gouvernement de Xàtiva (Garcia et Ventura 2007 : 157) ou à l'attribut ethnique de *mulâtre* relevé par Escolano (1611 : VI, cap. 24). Dans la documentation médiévale, on trouve le nom de plusieurs membres de la famille, comme celui déjà cité d'Abdalà et de ses enfants Maçot et Maffumet. La femme de Maçot Alfuley, appelée Mutreyn, ainsi que sa mère et d'autres jongleresses arabes sont aussi sollicitées par la maison royale pour divertir Joan Ier et sa cour, avec leurs instruments et leurs prestations scéniques en 1389. Ce même roi a engagé Cat Fuley, Xamari Mariem, sa femme, et bien d'autres jongleurs et jongleresses arabes non identifiés.

Fig. 5 : Détails du bassin aux ablutions arabe de Xàtiva : (a) Offrandes processionnelles ; (b) Scène princière jouée de gauche à droite par un serveur de vin





(5a)



(5b)

(b) un personnage cueillant des fruits à un arbre (de la vie), deux nobles couchés qui mangent et boivent et deux musiciens jongleurs

Museu de l'Almodí, Xàtiva, XIe siècle ; photos : Raül Sanchis

- 38 Sous le règne de Martí Ier l'Humain, apparaissent explicitement trois "maures qui dansent", Asant, Marian et Essuley (sur-nommé Marcit), dont le fils doit payer une amende parce qu'il a été retrouvé dans un bordel barcelonais avec une chrétienne en 1404. Fotoix, une femme publique, originaire de Benaguasil mais de passage à Xàtiva, est conviée à danser pour le roi en 1406.
- 39 Pour comprendre les pratiques théâtrales des jongleurs et danseurs valenciens, il est encore plus intéressant de voir la demande royale envoyée en 1409 au *Batlle general* (fonctionnaire chargé des biens du roi) pour réclamer la présence d'une danseuse et de son mari qui devra savoir « voltiger » (exercices acrobatiques), réaliser la danse du « cheval-jupon » (*kurraj*) et maîtriser un énigmatique « camadase » (ce qui en catalan signifie littéralement 'jambe d'âne') :

« Batlle general, manam-vos que, vista la present, nos trametats e-ns façats venir n'Esma [la] balladora, e son marit e un altre moro qui sàpia voltejar, e al cavallet e camadase, los quals nós havem aquí mester. E si cas serà per què per grat no volguessen venir, manam-vos que-ls façats venir per força. E pagats-lus tot ço que hauran necessari tro açí. E en açò per res no haja falla ne hi metats dilació o excusació alcuna. Sobre açò havem informat lo feel cambrer nostre Pere Miró al qual vos manam que donets fe e creença.

Dada en Barchelona sots nostre segell secret a XXVI dies de març de l'any mil CCCCVIII. Rex Martinus » (Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancelleria, reg. 2252, f. 61r ; transcription de Stefano Maria Cingolani).



Ce jeu de la *cama d'ase* pourrait avoir un rapport avec une représentation comique qu'illustre l'iconographie turco-ottomane. Le jongleur était attaché par une corde à un

âne pour faire rire les spectateurs. L'âne est une figure ancestrale dans le système festif populaire, surtout dans la fête médiévale chrétienne : le montre, par exemple, l'existence d'œuvres comme l'*Officium Assinorum* ou Messe de l'âne, pendant laquelle un âne revêtu d'une chape de cérémonie entrait dans l'église et était conduit à l'autel lors la fête des sous-diacres, accompagné d'un cortège qui se livrait à toutes sortes de pitreries, ceci remontant au IX^e siècle (Massip 2008 : 134-135). Il en est de même dans l'*Ordo Prophetarum* de la cathédrale de Rouen (XII^e siècle) où apparaissent, comme plus tard dans la cathédrale de Laon (XIII^e siècle), Balaam et son âne qu'un garçon caché sous la bête faisait parler, et c'est pour cela que la cérémonie s'appelait *Ordo processionis asinorum secundum Rothomagensem usum*. À Rouen, l'ânesse se plaignait, « pourquoi me blesses-tu, pauvre de moi, avec tes éperons ? », alors que l'âne de Laon s'adressait à l'ange qui arrêtait Balaam en lui demandant de cesser ces mauvais traitements parce que « j'ai peur de mourir » (Massip 2016 : 188). C'est même un élément comique intimement lié au carnaval de tradition arabe comme on en trouve en Égypte mamelouke (Shafik 2014 : 191-192).

Fig. 6 : (a) Jongleur jouant avec un âne ; (b) Roi éphémère à dos d'âne avec un groupe de bouffons parodiant la cour du sultan



(6a)



(6b)

Illustrations de Levni, Musée du Palais de Topkapi, Istanbul, 1720

41 En suivant la même ligne descriptive, nous trouvons une autre longue entrée aux archives de la chancellerie, qui nous renvoie aux célébrations du couronnement de Ferdinand I^{er} d'Aragon. Parmi les rémunérations versées pour les vêtements des jongleurs et danseuses venues de Xàtiva, Eslida, Mislata, Gandia et València, nous trouvons la somme de 7 florins destinée à l'achat des tissus nécessaires pour garnir un cheval-jupon de maures « alfuleys ». Il y a aussi des rémunérations pour les batteurs d'or fabriquant des oripeaux, des financements pour le transport de caisses remplies de plumages, d'ailes, de masques d'anges empruntés aux représentations du Corpus de València, 18 paons et deux caisses avec les « banastells dels juglars moros », c'est-à-dire les marionnettes qui devaient servir à la mise en scène de contes et histoires.

42 Comme nous l'avons déjà constaté, ces jeux qui utilisent les chevaux-jupons n'apparaissent pas seulement dans des contextes de spectacles élitistes, mais aussi dans des fêtes populaires et célébrations chrétiennes. C'est de cette façon qu'au XV^e siècle des fêtes dédiées à sainte Lucie et jouées par un « cheval mauresque » seront célébrées à Elx. La célébration était conduite par un homme vêtu en roi maure qui montait un cheval en bois et poursuivait le public (Hinojosa 2002 : 223).



C'est finalement avec Alfons IV le Magnanime que fleurira toute une troupe de musiciens et danseurs venant de Xàtiva, València et Gandia et qui seront appelés à la

cour assez fréquem-ment. C'est ainsi que se distingueront des danseurs de la grande famille des Alfuleys comme Moratxo, le fils, et leurs épouses respectives. Encore plus célèbres furent des danseuses d'origine arabe comme Nutza et na Caterina, surnommée la *Comare* (sage-femme), qui fut protégée face à l'inquisition par le roi Alfons en personne, dans un procès qui atteste la persistance de l'utilisation de vêtements mauresques.

44 La danse et la musique comme arts de la scène ont une importance notable dans le monde arabo-andalousien. J'en veux pour preuve les deux cents entrées au moins répertoriées par Fray Pedro de Alcalá que nous avons déjà cité pour son *Vocabulario* (Zayas 1995), ou bien la grande quantité de danses et de fêtes que la société de Grenade et donc une grande partie de la société andalousienne d'autres territoires de la péninsule ont exhibée du XIe au XVe siècles (Cortés 2007). Par exemple, le mot *leebit*, traduit par Alcalá comme « *dança assí* », se référait à une danse particulière qui impliquait le fait de jouer ou d'avoir un rôle (Zayas 1995 : 74). Le terme *xath* pouvait être utilisé pour parler de danse en terme générique (de même que *naxtah* ou *axtah*) ou pour une danse représentant plusieurs personnages (Zayas 1995 : 92-93). *Tabiq* était utilisé pour désigner les danses en solitaire et *dançat a xiguit* pour faire référence aux bien connues danses d'épées (Zayas 1995 : 47, 53).

45 Avec le temps, la célébrité des jongleurs et des danseurs d'origine musulmane s'est éteinte. Pendant le XVIe siècle, l'expulsion des « moriscos » se prépare et elle se parachèvera au XVIIe avec l'inquisition et le gouvernement de la maison d'Autriche. Les danses et représentations jadis louées sont à présent rejetées à mesure que la persécution des maures progresse. Jaume Bleda, dominicain et inquisiteur valencien, est à mettre au nombre de ces persécuteurs. Dans sa longue *Corónica de los moros de España*, il décrit l'expulsion des maures et fait un commentaire critique de leurs coutumes : « ils aimaient beaucoup les moqueries, les contes et les romans, et surtout ils adoraient les danses, les ballets comiques, les promenades dans les champs ou près des fontaines et tous ces amusements stupides s'accompagnaient de grands cris dans les rues. Ils avaient en général des cornemuses, des pipeaux, des luths, des tambourins et des tambours. Ils étaient fiers de leurs danseurs, de leurs courses de taureaux et autres faits dignes des paysans les plus rustres. »¹

Fig. 7 : Vicent Mestre, Embarquement mauresque au port de Dénia, 1613



Conclusion

- 46 Pendant tout le Moyen Âge, la Péninsule ibérique a connu une activité d'ordre théâtral, d'abord dans al-Andalus, puis dans divers royaumes chrétiens. Si l'on ne peut pas parler de théâtre dans le sens moderne du terme, puisque son idée même avait disparu d'Europe jusqu'à la Renaissance, il y a une « théâtralité diffuse »² omniprésente dans toutes sortes de célébrations et de festivités de type civil ou religieux. La civilisation arabe a laissé des traces de théâtralité dans plusieurs domaines. Dans le domaine musical d'abord, surtout pendant les XIV^e et XV^e siècles, la majorité des joueurs d'instruments employés par les cités médi-terranéennes pour célébrer la procession du Corpus Christi portent des noms arabes, les Morisques, restés sur leurs terres, bien que sous domination chrétienne, conservant l'exercice de leurs métiers et de leurs compétences. Encore aujourd'hui, à Majorque, Tortosa (Catalogne) et Valence qui ont une forte tradition moresque, on chante des chansons campagnardes, qui accompagnent les travaux agricoles (labourer, semer, moissonner, battre, etc.) ; ce sont des chants indiscutablement arabes : les Morisques ont été les ouvriers agricoles du pays, et l'on sait que leur expulsion (1609) a entraîné la ruine de la campagne hispanique. Ensuite, dans les festivités urbaines célébrées autour du roi et dans les fêtes mêmes des couronnements royaux, il ne manque jamais de danseurs musulmans et juifs : les danses de rubans, les moresques, les bals d'épées, de bâtons, de cerceaux, la danse des chevaux-jupons, les jeux de cannes, etc., qui ont survécu dans plusieurs fêtes traditionnelles hispaniques (Corpus Christi, fêtes patronales, etc.) sont peut-être un héritage des cultures sémites dans al-Andalus. Enfin, à notre avis, la machinerie médiévale et son héritière baroque qu'utilisait la scène, doivent leur création et leur développement aux inventions technologiques musulmanes et aux systèmes complexes de contrepoids et de roues dentées des mécanismes d'horlogerie.
- 47 En ce qui concerne les thèmes et les personnages, outre les fréquentes batailles entre « Maures et chrétiens », il faudrait étudier l'influence de la culture arabe dans la production chrétienne : je pense par exemple au marchand de parfums, accompagné de l'apothicaire ou fabricant d'épices, sa famille, ses serviteurs et ses esclaves, qui s'infiltrer de manière surprenante dans un drame sacré mettant en scène la Résurrection du Christ, à partir du XI^e siècle et précisément dans le domaine catalano-occitan, deux cultures sœurs bien connectées avec le monde musulman. Le marchand d'onguent, avec ses tirades où il vante l'excellence de ses parfums, nous rappelle les commerçants du souk arabe.
- 48 Il est aussi significatif que, dans le Royaume confédéral de Catalogne-Aragon, la première mention de l'existence d'un théâtre profane soit le sauf-conduit livré par le roi Pere III en 1338 à « Petrum Çahat, magistrum ludi amoris, et societatem vestram » :³ Pere Çahat, prénom christianisé et nom arabe, dirigeait une troupe spécialisée dans les pièces dont le sujet était l'amour ou l'érotisme, par ailleurs fréquent chez les *kissagu* (conteurs). Il faudrait examiner de près l'influence que le *nakkal* (l'art du conteur avec accompagnement musical et gestuel) a pu avoir sur certains aspects de l'art de l'acteur européen qui faisait son éclat avec la *commedia dell'arte*.
- 49 Ce sont des suggestions que seul un approfondissement dans l'échange interculturel peut éclaircir et préciser.

Bibliographie



ALCALÁ, Pedro de : *Vocabulista arávigo en letra castellana* (Granada 1505), éd. Elena Pezzi, Almería, Ed. Cajal, 1989.

- ALLEGRI, Luigi : *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- AND, Metin : *Culture, Performance and Communication in Turkey*, Tokyo, Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa, 1987.
- BLEDA, Jaume : *Corónica de los moros de España*, València, Patricio Mey, 1618.
- BORGES, Jorge Luis : « La quête d'Averroès » (1947), dans *L'Aleph, Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. I, 615-623.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela : « Poesía, música y danza en la Granada musulmana y morisca », *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38 (2007), 9-41.
- ESCOLANO, Gaspar : *Segunda parte de la década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y Reyno de Valencia*, València, Patricio Mey, 1611.
- FRANCO SÁNCHEZ, Francisco : « Geopolítica, toponimia y espacios urbanos de Sagunto/Murbitar en el período islámico », *Braçal*, 17-18 (1998), 171-196.
- GARCÍA EDO, Vicent et Ventura Rius, Albert : *El primer mapa del Reino de Valencia (1568-1584)*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2007.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio : *Todo Ben Quzman* (3 vols.), Madrid, Gredos, 1972.
- GÓMEZ MORENO, Ángel : *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991.
- GOYTISOLO, Juan : *Cogitus interruptus*, Barcelona, Seix Barral, 1999.
- HARRIS, Max, « A Catalan Corpus Christi Play : The Martyrdom of St. Sebastian with the Hobby Horses and the Turks », *Comparative Drama*, 31 (1997), 224-247.
DOI : 10.1353/cdr.1997.0013
- HILL, Donald R. : « Tecnología andalusí », in *El legado científico Andalusí* (Catalogue d'exposition), Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1992, 157-172 et 309.
- HINOJOSA, José : *Diccionario de historia medieval del Reino de Valencia*, t. II), València, Biblioteca Valenciana, 2002.
- LIBERA, Alain de : *Penser le Moyen Age (IV. L'héritage oublié, 98-142)*, Ed. Seuil 1991.
- MASSIP, Francesc : « Elements teatrals de la Processó del Corpus de Tortosa (segles XIV-XVII) », *Miscel·lània Jordi Carbonell*, 3, 43-80. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.
- MASSIP, Francesc : « The Cloud : A Medieval Aerial Device », *The Early Drama, Art, and Music Review*, 16/2 (Western Michigan University 1994), 65-77.
- MASSIP, Francesc : *La ilusión de Ícaro. Un desafío a los dioses*, Madrid, CEYAC, 1997.
- MASSIP, Francesc : « Rei d'innocents, bisbe de burles : rialla i transgressió en temps de Nadal », in J. Ll. Sirera (ed.), *Estudios sobre teatro medieval (Actes del XI^e Col·loqui de la SITM Elx 2004)*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2008, 131-146.
- MASSIP, Francesc : « Jesters in the Temple, Boy Bishops in the Street : Laughter and Transgression from Advent to Ash Wednesday », *European Medieval Drama* 11 (2007) ; 1-35.
- MASSIP, Francesc : « La Sibil·la, un cant oracular de la Mediterrània », in Pradilla, M.À. (ed.), *Sapientiae liberi, libertati sapientes. Miscel·lània d'homenatge a Joan Martí i Castell*, Tarragona, Publicacions URV, 2016, vol. II, 187-194.
- MOREH, Shmuel : *Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arabic World*, Edinburg, University Press, 1992.
- PÉRÉS, Henri : *Esplendor de al-Andalus* (1937), Madrid, Hiperión, 1983.
- PIERA, Josep : *Els poetes aràbigo-valencians*, València, Alfons el Magnànim, 1983.
- SANCHIS, Raül : La dansa petrificada. De la pila de Xàtiva a les roques del Corpus de València. Alfuleys, mores balladores i danses gremials", in Licia Buttà, Francesc Massip et Rebeca Sanmartín (dirs.), *Dansa, escriptura i teatralitat en la baixa edat mitjana i la primera edat moderna* (Tarragona, 26-27 Novembre 2015), sous presse dans *Revista de Poètica Medieval*.
- SCHMITT, Jean-Claude « Jeunes et danse des chevaux de bois. Le folklore méridional dans la littérature des exempla (XIII^e-XVI^e siècles) », *Cahiers de Fanjeaux*, 11 (1976), 127-158.
- SHAFIK, Ahmad : « Fiesta y carnaval en el Egipto mameluco (647/1250-922/1517) », *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam*, 63 (2014), 185-204.
- SOBH, Mahmud : *Trovadores árabes de la Comunidad Valenciana y las Islas Baleares*, Altea, Aitana, 2009.



TERÉS, Elías : « “Abbas ibnFirnas”, *Al-Andalus*, XXV (1960) : 239-49.

TERÉS, Elías : « Sobre el “vuelo” de ‘Abbas ibnFirnas », *Al-Andalus*, XXIX (1964) : 365-69.

ZAYAS, Rodrigo de : *La música en el Vocabulista granadino de Fray Pedro de Alcalá, 1492-1505*, Sevilla, Fundación el Monte, 1995.

Notes










1 « eran muy amigos de burlerías, cuentos y novelas ; y sobre todo, amicísimos de bayles, danças, solaces, cantarzillos, alvadas, paseos de huertas y fuentes y de todos los entretenimientos bestiales, en que con descompuesto bullicio y gritería suelen yr los moços villanos vozinglando por las calles. Tenían comúnmente gaytas y dulçaynas, laudes, sonajas, adufes. Vanagloriávanse de baylones, corredores de toros y de otros hechos semejantes de gañanes. » (Bleda 1618 : 1024)

2 Selon la terminologie de Luigi Allegri (1988 : 34 et ss.).

3 Arxiu de la Corona d’Aragó, Cancelleria, reg. 863, f. 187r ; transcription de Stefano M. Cingolani.

Table des illustrations



	<p>Titre Fig. 1 : (a) Fragments d'une miniature dans laquelle on voit divers spectacles pyrotechniques pendant les fêtes organisées pour célébrer la naissance d'un des fils de Mourad III (1546-1595), (b) détail d'un <i>kurraj</i></p> <p>Légende Châteaux et fantoches de feux d'artifice, combats d'animaux et jeux de chevaux jupon (<i>kurraj</i>) avec des pétards</p>
	<p>Crédits Musée du Palais de Topkapi, Istamboul, XVIe siècle</p>
	<p>URL http://journals.openedition.org/rlr/docannexe/image/418/img-1.png</p>
	<p>Fichier image/png, 507k</p>
	<p>Titre Fig. 2 : (a) <i>Ball de turcs i cavallets</i> (Danse de turcs et chevaux jupon), (b) <i>Ball de cavallets</i> (danse de chevaux jupon)</p>
	<p>Crédits (a) Patum de Berga, 2014 [photo : Margarida Pont] ; (b) <i>Corpus de València</i>, 2011 [photo : Raül Sanchis]</p>
	<p>URL http://journals.openedition.org/rlr/docannexe/image/418/img-2.png</p>
	<p>Fichier image/png, 387k</p>
	<p>Titre Fig. 3 : (a) Danseuses et bouffons accompagnés par un groupe de musiciens jouant des zurnas, (b) Acteurs dansant (<i>mukhayilun</i>) et acteurs masqués (<i>samajat</i>)</p>
	<p>Légende (a) Tambourins et tambours en présence du sultan Ahmed III (1673-1736) pendant les fastes qui ont commémoré la cérémonie de circoncision d'un de ses fils</p>
	<p>Crédits (a) Illustrations de Levni, Musée du Palais de Topkapi, Istamboul, 1720] ; (b) L.A. Mayer Memorial Institute for Islamic Art, Jerusalem, ca. 1590 ; <i>apud</i> Moreh (1992 : 55)</p>
	<p>URL http://journals.openedition.org/rlr/docannexe/image/418/img-3.png</p>
	<p>Fichier image/png, 434k</p>
	<p>Titre Fig. 4 : (a) Procession (<i>simat</i>) avec des figures d'animaux (<i>tamathil</i>) et de bouffons (<i>samaja</i>) avec des vessies gonflées comme celles qu'utilisent encore plusieurs personnages qui incarnent le fou masqué dans les fêtes populaires européennes ; (b) Défilé corporatif en carrosse, offrandes, musiciens, bouffons, géants et danseuses</p>
	<p>Crédits Illustrations de Levni, Musée du Palais de Topkapi, Istamboul, 1720</p>
	<p>URL http://journals.openedition.org/rlr/docannexe/image/418/img-4.png</p>
	<p>Fichier image/png, 582k</p>
	<p>Titre Fig. 5 : Détails du bassin aux ablutions arabe de Xàtiva : (a) Offrandes processionnelles ; (b) Scène princière jouée de gauche à droite par un serveur de vin</p>
	<p>Légende (b) un personnage cueillant des fruits à un arbre (de la vie), deux nobles couchés qui mangent et boivent et deux musiciens jongleurs</p>
	<p>Crédits Museu de l'Almodí, Xàtiva, XIe siècle ; photos : Raül Sanchis</p>
	<p>URL http://journals.openedition.org/rlr/docannexe/image/418/img-5.png</p>
	<p>Fichier image/png, 452k</p>
	<p>Titre Fig. 6 : (a) Jongleur jouant avec un âne ; (b) Roi éphémère à dos d'âne avec un groupe de bouffons parodiant la cour du sultan</p>
	<p>Crédits Illustrations de Levni, Musée du Palais de Topkapi, Istamboul, 1720</p>
	<p>URL http://journals.openedition.org/rlr/docannexe/image/418/img-6.png</p>
	<p>Fichier image/png, 233k</p>
	<p>Titre Fig. 7 : Vicent Mestre, Embarquement mauresque au port de Dénia, 1613</p>
	<p>Crédits Collection de peinture de la Fundació Bancaixa, València</p>
	<p>URL http://journals.openedition.org/rlr/docannexe/image/418/img-7.png</p>
	<p>Fichier image/png, 439k</p>



Pour citer cet article

Référence papier

Francesc Massip et Raül Sanchis Francés, « Traces musulmanes dans le théâtre médiéval européen », *Revue des langues romanes*, Tome CXX N°2 | 2016, 491-516.

Référence électronique

Francesc Massip et Raül Sanchis Francés, « Traces musulmanes dans le théâtre médiéval européen », *Revue des langues romanes* [En ligne], Tome CXX N°2 | 2016, mis en ligne le 01 février 2018, consulté le 11 février 2025. URL : <http://journals.openedition.org/rlr/418> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rlr.418>

Cet article est cité par

- Massip, Francesc. (2019) Staging the Crusade against Islam: The Twelve Peers of France and European Popular Theatricality. *European Medieval Drama*, 23. DOI: 10.1484/J.EMD.5.120690
-

Auteurs

Francesc Massip

Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

Raül Sanchis Francés

Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

Droits d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

