

# Perceforest ou quand les fées et les diables font du théâtre dans un roman

Christine Ferlampin-Acher

▶ **To cite this version:**

Christine Ferlampin-Acher. Perceforest ou quand les fées et les diables font du théâtre dans un roman. Marie Bouhaïk-Gironès; Denis Hüe; Jelle Koopmans. Le jeu et l'accessoire : mélanges en l'honneur du professeur Michel Rousse / contributions réunies par Marie Bouhaïk-Gironès, Denis Hüe et Jelle Koopmans, Classiques Garnier, pp.351-368, 2011, 978-2-8124-0325-5. hal-01593387

**HAL Id: hal-01593387**

**https://univ-rennes2.hal.science/hal-01593387**

Submitted on 30 Jul 2018

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

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

*Perceforest* ou quand les fées et les diables font du théâtre dans un roman

Christine Ferlampin-Acher (université Rennes 2 ; CELAM CETM)

*Perceforest* est un vaste roman en six livres, dont on considère souvent qu'il a été écrit au XIVe siècle et récrit au XVe[1] : dans cette somme romanesque qui raconte le passage du monde d'Alexandre le Grand à celui d'Arthur, certaines scènes paraissent marquées par un imaginaire théâtral, contemporain, non de la version première supposée, mais de la reprise au XVe siècle. *L'inventio* de ce récit qui est à cheval entre antiquité et christianisme se nourrit à la fois des spectacles que l'auteur a pu voir dans les terres bourguignonnes du Nord[2], et de l'idée qu'il se faisait du théâtre antique, senti comme plus ou moins contemporain du récit qu'il raconte. Le Temple de la Franche Garde (au sujet duquel est employé le terme *teatre*), les apparitions de l'Enfer et du Paradis que l'enchanteur Aroès offre à ses sujets, et le sabbat auquel assiste Estonné, sont l'objet d'évocations où le théâtre affleure derrière le roman. Dans mon livre *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*[3] j'ai évoqué la dimension théâtrale de la *merveille. Perceforest* me semble cependant présenter bien plus qu'une vague coloration dramatique : on peut y lire des références précises aux pratiques théâtrales du XVe siècle[4].

## I. Le *teatre* et le temple

La reine Lidoire fait construire le Temple de la Franche Garde, en l'honneur de Vénus, pour y mettre la tête d'un géant tué par Lyonnel : *et pour ce fist tantost la royne encommencer ung temple moult bel, et autour de ce temple fist ung theatre encloz de murs de la haulteur de .VII. piez a une seule entree. Sy estoit ce temple en la moienne d'un espinoy qui avoit bien de*

[1] *Perceforest (le roman de)*, début de la première partie, éd. J. H. M. Taylor, Genève, T.L.F., 1979 ; première partie intégrale, éd. G. Roussineau, Genève, Droz, 2 tomes, 2007 ; deuxième partie, éd. G. Roussineau, Genève, T. L. F., vol. I, 1999 et vol. II, 2001; troisième partie, éd. G. Roussineau, Genève, T.L.F., vol. I, 1988 ; vol. II, 1991 ; vol. III, 1993 ; quatrième partie, éd. G. Roussineau, Genève, T.L.F., 1987. Pour les parties inédites, les références renvoient au manuscrit BnF. fr. 348 pour le livre V, et aux manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal (minute de David Aubert) fr. 3493 et 3494 pour le livre VI. Pour une mise au point quant à la datation supposant une version du XIVe et une récriture au XVe siècle, voir l'introduction de G. Roussineau au livre I, p. IX-ss. Tania van Hemelryck doute de l'existence d'une version du XIVe siècle (« Soumettre le *Perceforest* à la question. Une entreprise périlleuse », dans *La littérature à la cour de Bourgogne. Actualités et perspectives de recherche. Actes du premier colloque international du Groupe de recherche sur le moyen français*, Louvain-la-Neuve, 8-10 mai, 2003, Cl. Thiry et T. Van Hemelryck ed., Montréal, CERES, 2005, 367-369, *Le Moyen Français*, p. 57-58). Je reviens en conclusion sur ce problème.

[2] Sur cet ancrage géographique et politique, voir mon article « *Perceforest*, entre *Pays-Bas* et *Haute Bretagne:* élargissement à l'Est et *translatio imperii* », dans *Vérité poétique, vérité politique. Mythe, modèles et idéologies poétiques au Moyen Âge*, textes réunis par J. C. Cassard, E. Gaucher, J. Kerhervé, actes du colloque du Brest 22-24 septembre 2005, Brest, CRBC, 2007, p. 147-164.

[3] Paris, Champion, 2003, p. 126-ss.

[4] Je dédie ces hypothèses à Michel Rousse en témoignage d'admiration pour sa science et son humanisme.

*parfont le quart de une lieue et sy n'y avoit que une voie assez estroicte pour ung homme a cheval* (l. II, t. II, §88[5]). Un pilier se trouve à l'extérieur de l'unique entrée.

Selon le glossaire de G. Roussineau, le terme *theatre*, utilisé pour désigner « un espace clos et circulaire qui entoure un temple» (l. II, p. 768), ne semble pas avoir de dimension théâtrale[6]. Pourtant l'espace décrit correspond assez bien à la ruine d'un théâtre antique (mention de murs, d'une entrée, d'un espace circulaire[7] et d'une construction, végétation – l'*espinoy*- qui a gagné sur le bâti) et, *Perceforest* se déroulant en des temps préchrétiens, cette couleur antique ne serait pas déplacée, même si l'invasion romaine n'a lieu que dans le livre II : Lidoire, arrivée avec Alexandre le Grand, peut avoir importé en Occident des éléments d'architecture antique. Le lion qui garde l'entrée est certes appelé par le topos du combat contre le félin (qui remonte à Chrétien et à *Yvain*), et par le fait que le vainqueur de l'aventure sera Lionnel, prémonition du Chevalier au Lion : ne peut-on aussi y reconnaître le lion des jeux du cirque ? Ce lion qui *devore* (l. II, t. II, §120,2) est peut-être aussi antique (et à ce titre hagiographique) qu'arthurien. M. Rousse a montré que pour les lettrés du Moyen Âge le mot « théâtre » renvoyait avant tout au théâtre romain[8], tel qu'on se le représentait alors : l'emploi qu'en fait *Perceforest* irait dans ce sens.

Lorsque des chevaliers viendront en ce lieu, c'est bien une sorte de représentation théâtrale qui se jouera, à la nuit tombée (§133) : *ilz regardent derriere eulx et voient clarté apparoir ou theatre, mais ilz ne veoit cierge ne torche* ; ils assistent alors à un défilé (une dame âgée passe, suivie par trois demoiselles et deux jeunes gens, accompagnés d'un lion qui joue avec eux comme un chien §135). La scène est muette : le Moyen Âge imaginait le théâtre antique sur le mode du mime[9]. Les spectateurs sont fascinés (§136) : *Or devez vous sçavoir que les chevaliers qui ce regardoient estoient si desvoiez de ce qu'ilz veoient qu'il n'y eut celluy qui ne cuidast que ce fust songe ne ilz ne sçavoient qu'il leur estoit advenu, ainçois se taisoient tout aussi quoys que s'ilz n'y fussent pas.*

Certes cette scène est avant tout une manifestation merveilleuse comme les fées en offrent tout au long du roman, mais il me semble que ce *teatre,* qui entoure un temple où se cachent la reine et ses compagnons comme le *teatre* antique imaginé par les clercs entourait la

[5] La même description est reprise dans le discours que tient à Harban le *preudomme* gardien des lieux §101.
[6] H. Rey-Flaud, dans *Le cercle magique,* Paris, 1973, p. 58, suppose, en s'appuyant sur cette unique occurrence de *Perceforest* que le terme *teatre* à la fin du Moyen Âge « n'est plus exclusivement réservé à la langue dramatique » : je pense pouvoir montrer que l'occurrence étudiée renvoie en fait au monde du théâtre.
[7] Dans la citation, la circularité est marquée par *autour* et *moienne*.
[8] « De la *scena* médiévale à l'espace de la commedia dell'arte », dans *La scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Âge*, Paradigme, Orléans, 2004, p. 26.
[9] Voir M. Rousse, art. cit., p. 28.

*scena*[10] d'où les acteurs sortaient pour jouer, doit beaucoup l'idée que le Moyen Âge se faisait du théâtre ancien. Isidore de Séville imagine la scène « comme une maison » (*in speciem domus*)[11] : elle prendrait dans *Perceforest* la forme d'un temple.

Cependant l'auteur de *Perceforest,* comme bien des lettrés du Moyen Âge, imaginait le théâtre antique à partir des pratiques qui lui étaient contemporaines[12], la fusion entre les deux étant à rapprocher du fait qu'on a joué des pièces médiévales dans des amphithéâtres antiques[13]. Tout d'abord on ne s'étonnera pas que la reine Lidoire, une reine *faee*, joue[14] : Adam de la Halle a mis en scène des fées, à Arras. Par ailleurs, la représentation offerte aux Chevaliers aux Vœux a lieu à la nuit tombée, comme le *Jeu de la Feuillée.* Près de l'entrée du théâtre, Harban le félon, ayant échoué à entrer, construit *une foeuillie* (l. II, t. II, §104) où il attend les adversaires : cette *feuillee* n'est-elle pas inspirée par la pièce d'Adam de la Halle ? A moins qu'elle ne soit le reflet des loges qui étaient construites à l'occasion des pas (car c'est bien un pas, comparables à ceux qui se multiplient au XVe siècle, qu'Harban met en place).

Il n'est pas impossible que l'auteur de *Perceforest,* dont le texte est une somme, ait en partie « inventé » ce théâtre des fées à partir du *Jeu de la Feuillée*. Mais il me semble que la scène que joue la reine tient plus généralement de la représentation des mystères : l'entrée unique, que contrôle Harban, évoque la brèche par où on accédait au théâtre au Moyen Âge et où il fallait payer[15]. Si la représentation donnée par Lidoire ne met pas en scène de récitant, alors qu'on imaginait au Moyen Âge la présence d'une telle figure sur les scènes antiques[16], c'est peut-être parce que le théâtre du XVe siècle a contaminé la représentation. Par ailleurs le défilé qui est décrit et l'aire de jeu qui semble ronde nous orientent aussi vers le jeu liturgique et la représentation mimée[17]. S'il n'est pas possible d'établir une correspondance précise avec un genre (et encore moins une pièce), il me semble que la fin du passage évoque, avec vivacité, une pièce qui se termine : appelés par la dame (la reine), qui joue le rôle de chef de troupe, les demoiselles et les jeunes gens saluent et font *telle reverence qu'il affieroit a eulx*

[10] Voir M. Rousse, art. cit., p. 30-33.
[11] Voir M. Rousse, art. cit., p. 30 et M. H. Marshall, « Boethius'definition of persona and medieval understanding of the roman theater », dans *Speculum*, t. 25, 1950, p. 471-482.
[12] Voir M. Rousse, art. cit. et H. Rey-Flaud, *op. cit.*, p. 32-ss.
[13] *Ibid*., p. 44.
[14] Des fées actrices, des fées metteurs en scène comme nous en rencontrerons plus loin, mais peut-être aussi des fées fatistes, ce qui serait logique pour ces amateurs d'étymologie que sont les clercs du Moyen Âge.
[15] Sur la brèche, voir H. Rey-Flaud, *op. cit.*, p. 125. Voir *Le Jour du Jugement. Mystère du XIVe siècle*, éd. J. P. Perrot et J. J. Nonot, Comp'act, Besançon, 2000, introduction p. 17. On a pu imaginer des dispositifs frontaux ou circulaires pour les mystères. Notre texte suggère un dispositif circulaire.
[16] Art. cit., p. 28-ss.
[17] Sur le mystère mimé et la scène circulaire, voir H. Rey-Flaud, *op. cit.*, p. 36.

(§144) ; tous vont parler avec les « spectateurs », et l'on va souper. Quant à la réaction du public, elle tend à montrer que le théâtre était déjà pensé comme un art de l'illusion onirique. Un chevalier raconte: « *Nous ne sçavons se c'est ung songe que chacun de nous ait songié* » ; un autre confirme : « *en toute ma vie ne songay chose de plus grant apparence de verité* » (§151). Même si l'on hésite entre le pas gardé par un chevalier, le tableau vivant, comme on pouvait en voir dans les entrées royales du XVe siècle[18], et le théâtre : nombreuses sont les manifestations dramatiques qui ont des points communs, il me semble indéniable que l'arrière-plan de cette évocation est théâtral. Dans la suite du roman, cette caractéristique s'estompe. L'auteur situe en effet dans ce lieu une récriture de l'aventure de la Douloureuse Garde du *Lancelot en prose*[19]. C'est peut-être ce rapprochement avec la Douloureuse Garde qui explique que Lyonnel, dans la forêt aux Merveilles, trouve un dispositif comparable à celui du Temple de la Franche Garde, à cette différence près qu'on y trouve des tombes, comme à la Douloureuse Garde[20] : il arrive à un *espinoy, ou il trouva une loge a ung ancien hermite qui estoit avironnee de haies, et devant l'huis avoit comme un theatre* (l. III, t. III, p. 191). L'*espinoy, la loge,* l'entrée, le *teatre* se retrouvent. Cependant le *teatre* n'est ici qu'un comparant. Or il y a deux différences avec la Franche Garde : manquent le temple (assimilé à la *scena*) et le spectacle. Ce qui inciterait à dire que pour qu'il y ait vraiment *teatre* (et pas seulement comparaison), il faut le temple (qui joue dans *Perceforest* le rôle de ce que Michel Rousse nomme l' « espace coulisse ») et le spectacle.

Un autre lieu est entouré d'un *teatre* : le temple du Dieu Inconnu, tel qu'il est décrit dans le livre IV. Perceforest, endormi la nuit sous un arbre dans le *teatre* près du temple, a un songe (t. I, p. 497) : le sage Dardanon lui apparaît assis *pardessus le pomel du temple,* en train de pratiquer l'astronomie ; il descend et vient lui parler. Or jusqu'à présent jamais il n'a été question d'un *teatre* en relation avec ce temple. Dans le livre I, quand Perceforest découvre ce lieu (§368), le temple est situé dans un *espinoy* : *quant il eut passé l'espinoy, il treuve ung moult bel temple tout de pierre, ront, et avoit a l'entree ung moult bel portail par ou on y*

[18] Sur les entrées dans *Perceforest,* voir mon livre *Merveilles et topique merveilleuse,* Paris, Champion, 2003, p. 129-ss. On pratiquait aussi des processions religieuses muettes, souvent appelées mystères : F. Yates, « Dramatic religious processions in Paris in the Late Sixteenth Century », *Annales musicologiques. Moyen Âge et Renaissance,* t. 2, 1954, p. 215-271.

[19] Voir mon article «Deux reprises de la Douloureuse Garde du *Lancelot en prose*: la clef dans *Cristal et Clarie* et dans *Perceforest*», », dans *Les clefs des textes médiévaux. Pouvoir, savoir et interprétation,* études réunies par F. Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p.175-192.

[20] La similitude entre les deux lieux de *Perceforest* a pu faire glisser les tombes (qui ne se trouvent pas dans le *teatre* du temple du Dieu Inconnu mais qui ont pu être associées à ce lieu dans la mesure où il est un double de la Douloureuse Garde où il y a des tombes) de l'un à l'autre. Cependant il était fréquent au Moyen Âge de montrer des tombes sur scène, en particulier lorsqu'il s'agissait de jouer la Résurrection ou le Jugement Dernier (dans *Le Jour du Jugement,* il y a un cimetière, dont J. J. Perrot et J. J. Nonot , *op. cit.,* supposent qu'il occupait le centre de l'aire de jeu).

*entroit.* Point de théâtre donc. Cependant les points communs avec la Franche Garde sont nets : les deux temples sont au milieu d'un *espinoy ;* tous deux sont gardés par un personnage d'origine « orientale », associé à la sagesse antique (Lidoire, Dardanon l'ermite). Les deux lieux sont imaginés sur le même modèle et l'auteur a donc, dans le livre IV, attribué au Temple du Dieu Inconnu un *teatre* qui ne figure pas dans le livre I, mais qui est emprunté à la Franche Garde. Si la circularité du *teatre* de la Franche Garde était claire, celle de son temple n'était pas évidente. Dans l'exemple du livre IV, le temple est explicitement rond : on peut supposer que celui de la Franche Garde l'est aussi. Or nous avons vu que dans ce lieu qui correspond au théâtre antique tel que le Moyen Âge l'imaginait, le temple correspond à la *scena* : celle-ci est donc ronde. C'est peut-être là un autre indice qui nous renvoie aux mystères, dont nous avons vu qu'ils avaient pu influencer la description des spectacles de la Franche Garde : on reconnaitrait à l'arrière-plan le théâtre en rond qui a pu être pratiqué pour les mystères[21].

*Perceforest* nous donne donc à voir comment on imaginait le théâtre antique : un lieu circulaire, avec une seule entrée et une construction ronde au milieu, bâtie, l'ensemble étant noyé de broussailles. Le spectacle tient du mime. Pourtant c'est aussi le théâtre médiéval qui sert d'arrière-plan : l'influence du *Jeu de la Feuillée* n'est qu'une hypothèse, mais elle expliquerait pourquoi les premiers personnages à faire du théâtre dans notre roman sont des fées ; plus largement, on pourrait reconnaître le modèle des jeux liturgiques, et surtout des mystères, et peut-être des mystères mimés[22], même si d'autres manifestations, proches du théâtre sans en être, peuvent avoir été convoquées, comme les pas ou les entrées royales.

A côté de ces mentions, où le terme *teatre* est employé et détermine une rencontre entre l'imaginaire du passé et le présent, des scènes, où ne figure pas ce mot, me semblent inspirées du théâtre contemporain de l'auteur. Je m'intéresserai aux mises en scène féeriques, aux représentations données par Aroès l'enchanteur, aux diableries et au sabbat farcesque associés au *luiton* Zéphir.

## II. Les fantasmagories féeriques : *mansions* et *paradis*

Le terme *mansion* peut désigner simplement une habitation (l. I, §19,6). Dans certains cas cependant il me semble faire référence au décor théâtral[23]. Lors des tournois de la Fontaine aux Pastoureaux (l. V, f. 12-ss), les loges des fées sont superbes : les spectateurs

[21] Voir E. Konigson, *L'espace théâtral médiéval,* Paris, Editions du CNRS, 1975. Voir H. Rey-Flaud, *op. cit.*.
[22] *Ibid.*, p. 15-ss.
[23] En ce sens il est synonyme de *lieu :* voir G. Runnals, « Mansion and lieu : two technical terms in medieval french staging ? », dans *French Studies*, t. 35, 1981, p. 385-393.

*cuidoient que ce fust la mancion aux dieux.* A la fin du combat qui oppose Exillié à Norgal (l. V, f. 43v), le premier regarde le *hours* de la reine Blanche : *et ainsi qu'il se delitoit en ses pensees et en la beauté de la pucelle, gourdines enclorent le hours tellement qu'il perdy la veue de la pucelle : mesmes le hours s'esvanuy tellement que Exille ne vey que arbres et forest*. Le dispositif habituel des *hours* construits lors des tournois a un potentiel théâtral que confirment d'autres épisodes où les fées mettent en scène des spectacles. Notons ici le rideau, qui se referme, à la fin du tournoi : il peut renvoyer soit au rideau qui clôt les *mansions* (et dans ce cas les fées sont actrices), soit à celui qui protège les « tribunes » des spectateurs. La disparition du *hours* pourrait être une relecture merveilleuse de l'appareil théâtral que l'on démonte une fois le spectacle terminé. Comme à la cour de Louis XIV, le spectacle se joue à la fois sur scène et dans les tribunes des spectateurs : l'ambiguïté des termes *hourt* et *eschaffaut* qui désignent aussi bien les constructions où se trouvent les acteurs que les spectateurs a certainement joué[24].

La référence théâtrale me paraît claire dans les épisodes où les fées organisent des mises en scène. Dans le livre V, les quatre demoiselles qui ont instauré l'épreuve de l'épée vermeille tentent de séduire Galafur en lui promettant une nuit avec Vénus (alors que c'est l'une d'elles qui lui est destinée). Les demoiselles promettent au chevalier que Vénus *vendra avollant de son paradis.* Elles le mènent dans un décor fabuleux : *la sale (…) estoit richement paree et odourant de toutes bonnes verdures de bois parquoy il sambloit qu'on entroit en paradis, et aux quatre corons de la sale*[25] *avoit quatre lumieres qui rendoient clarté* (f. 136). Cette déesse, qui vole, qui *met piet a terre*, alors que nulle part dans le roman on ne la voit dans les airs (contrairement à Zéphir), me paraît inspirée par une machinerie théâtrale. A la place de Vénus, dans son lit, le chevalier trouvera une jolie demoiselle, jouant le rôle de la déesse. Le théâtre et ses « secrets » sont bien source d'illusions. Ces mises en scènes surnaturelles jouent sur l'ambiguïté de quelques termes, *paradis, mancions, eschaffault,* qui peuvent renvoyer au décor théâtral ou à des réalités non dramatiques.

Tout au long du roman, les enchanteurs, Aroès ou bien Darnant, se font passer pour des dieux, dans leur paradis. Malebranche, dans le livre VI, évoque *le dieu Darnant ne sa lignee qui sont en son paradis* (f. 148) ; Vénus, de même, nous l'avons vu, doit venir, *avollant de son paradis.* Claude Roussel, rapprochant le paradis d'Aroès de celui de Chosroés dans *Eracle* de Gautier d'Arras, a montré que le terme désigne un lieu artificiel, construit par un

[24] H. Rey-Flaud (*op. cit.*, p. 125) signale d'ailleurs que dans certaines loges lors des mystères pouvaient se trouver aussi bien des acteurs que des spectateurs.
[25] Cette expression suggère une scène rectangulaire ou carrée.

être diabolique qui prétend rivaliser avec Dieu[26]. Mais ces espaces, élevés, peuvent aussi renvoyer au décor théâtral qui représente le Paradis[27]. On hésitera alors entre le metteur en scène ou le meneur de jeu d'une part, et le magicien diabolique, l'Antéchrist d'autre part.

Le terme *eschafaut* est tout aussi ambigu. Il désigne à la fois l'estrade, la scène où se joue la pièce, en particulier les farces, et l'endroit où se trouvent les spectateurs (à la fois pour les tournois et les spectacles dramatiques l. II, t. II, §726)[28]. Il renvoie à toutes sortes de constructions provisoires, comme l'estrade sur laquelle *monte* un roi (Bétis ou Gadifer) pour être couronné (l. I, §897-9 ; l. II, t. II, §745 ; l. IV, p. 504 et p. 506) et sur laquelle se trouvent des *chayeres.* Dans le livre I, l'*eschaffault* du couronnement de Gadifer (§897-9) est recouvert de vigne et peut abriter du soleil deux mille personnes : l'hyperbole merveilleuse anticipe sur nos «stades de France » et l'*eschafaut* se fait *loge* de feuillage, où paraissent, en toute logique, les fées. Les emplois du terme sont suffisamment divers pour entretenir la polysémie merveilleuse, entre féerie, théâtre, et réalité prosaïque.

Moins ambigu que les *mancions,* les *eschaffault* et les *paradis,* les mises en scènes de l'enchanteur Aroès donnent véritablement à voir la représentation d'un mystère.

III. Aroès et son mystère

Cet enchanteur, « opticien du diable »[29], tient certes de Simon le magicien, de Chosroès[30], voire du Vieux de la Montagne[31], mais il est aussi metteur en scène ou meneur de jeu de mystère. Pour s'assurer la suggestion de son peuple, il se fait passer pour un dieu et organise des spectacles grandioses, à force de magie, montrant à un public fasciné tantôt l'enfer, tantôt le paradis (l. III, t. II, p. 90-ss). De nombreux éléments peuvent renvoyer à la représentation des mystères du XVe siècle. Le spectacle se déroule sur trois journées: malgré leur éloignement (un mois entre la première et la deuxième), qui peut s'expliquer par les distorsions que le merveilleux fait subir au réel pour le transformer en *merveille,* on reconnaît la structure du mystère. Par ailleurs, Aroès montre successivement l'Enfer et le Paradis, qui sont les deux décors les plus prisés dans ce genre de spectacle. Tout comme les mystères médiévaux étaient l'objet de proclamations, l'enchanteur fait annoncer son spectacle ( *il commanda publier que a ung certain jour il vouloit publicquement monstrer son paradis et*

[26] « Le paradis des rois païens », dans *Le Moyen Age,* t. 38, 1983, p. 215-237.
[27] Sur l'ambiguïté de *pareïs, paradis,* voir *Merveilles et topique merveilleuse, op. cit.,* p. 131-2.
[28] Sur ce terme, voir H. Rey-Flaud, *op. cit.*, p. 61-69.
[29] Voir mon étude dans *Fées, bestes et luitons, croyances et merveilles dans les romans français en prose,* Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2002, p. 184-ss.
[30] Voir Cl. Roussel, « Le paradis des rois païens », dans *Le Moyen Âge,* t. 89, 1983, p. 215-237.

*que a ceulx qui vivoient encores feroit veoir les ames de leurs parens et amis en sa gloire afin qu'ilz creussent plus fermement en ses fais et en ses parolles*). Le soir, après que le peuple eut attendu au point de commencer à *murmurer,* le spectacle commence : l'auteur ne transpose-t-il pas l'impatience du public arrivé en avance ? La représentation s'ouvre sur un jeu de lumière : *ainsi que le poeuple faisoit silence, attendans veoir aucune nouvelleté, sy veirent assez tost aprés en l'aer venir et apparoir ung pallais tout rond* (p. 91). On entend une douce musique et aux fenêtres du palais *s'apparut (…) grant nombre d'ames resplendissans en clarté qu'ilz sambloient de fin cristal.* On a là une *nouvelleté,* une mise en scène qui surprend ; le palais pourrait n'être qu'une *mansion.* Plus loin, nous apprendrons que ces âmes ne sont que des artifices, une armature de fer qui tourne et à laquelle pendent des ampoules de verre contenant une eau magique : *quant la clarté des torsis qui alumez estoient autour de Aroès feroit parmi ces ampoulles, il sambloit aux regardans d'embas qu'ilz veissent les ames de leurs parens* (p. 109). Au-delà de la référence à la magie noire, on reconnaît une machinerie et une représentation des âmes, sous forme d'ampoules de verre, qui n'ont rien d'invraisemblable. Les spectateurs voient Aroès, sur un trône orné de pierres, *en sa majesté* (p. 92), portant un sceptre, entouré d'oiseaux qui chantent : il ressemble au Dieu en majesté, au *paradis*, que l'on peut voir au théâtre. Les fenêtres jouent un rôle essentiel dans le dispositif, tout comme dans les décors de mystères[32]. La description insiste sur le regard, la lumière, les *deceptions* dont sont victimes les spectateurs qui croient voir les âmes de leurs défunts : se dégage ici une conception du théâtre comme illusion fondée sur la projection. Les réactions du public, qui reconnaît qui un père, qui une mère (p. 93) sont d'autant plus vraisemblables qu'au Moyen Âge les rôles étaient tenus par des membres de la cité. On voit ensuite Aroès demander au peuple de le plébisciter: cette participation de la foule évoque aussi, en l'exagérant, le rôle que les spectateurs pouvaient être appelés à jouer lors d'une représentation.

Cette première soirée est suivie d'une autre. Après le Paradis, c'est l'Enfer qui est montré : cette bipartition transpose sur le mode de la succession temporelle les deux *mansions* qui s'opposent dans l'espace scénique du mystère. La deuxième représentation commence par Aroès qui se montre *en ses fenestres de son paradis* pour annoncer qu'il va montrer l'Enfer (l. III, t. II, p. 96). L'enchanteur réapparaîtra à la fin du spectacle, dans son Paradis, apostrophant

[31] Voir J. Taylor, « Aroès the Enchanter, an Episode in the Roman de *Perceforest* and its Source », dans *Medium Aevum*, t. 47, 1978, p. 34-39.

[32] Dans le *Jeu d'Adam,* est notée une brève description du paradis : « Il sera clos de courtines et de rideaux de soie, assez hauts pour que les personnages placés dans le paradis ne puissent être vus qu'à partir des épaules » (trad. M. Rousse, *La scène et les tréteaux, op. cit.,* p. 157).

la foule : « *Bonnes gens, vous avez veu mon paradis et mon enffer. Or me dittes a une fois quelle est vostre intencion ! »* (p. 97) : le peuple, d'une voix, le reconnaît comme vrai dieu. Aroès est le meneur de jeu, qui ouvre la journée en imposant le silence et en proposant un prologue édifiant, et qui reprend la parole à la fin, pour tirer une dernière leçon. La représentation elle-même évoque les mystères. L'obscurité se fait, on entend le tonnerre : *il commencerent a veoir ung habisme pardedens terre, moult espouventable a regarder* (p. 97). La fumée, le bruit, l'enfer situé à un niveau inférieur, correspondent à la réalité des représentations infernales. Les spectateurs voient les diables tourmenter les âmes : *les aucunes sambloient estre en l'aer entretenues des diables qui les boutoient puis cy puis la* (p. 97) : ces démons, qui lancent les âmes, ressemblent à ceux qui jouent à la pelote avec l'âme d'Egeas dans le *Saint Andry*[33]. Quant à la représentation des tourments, elle est habituelle. C'est bien d'une représentation édifiante qu'il s'agit, et comme dans un mystère, elle sert à affermir la foi, même si c'est d'un faux dieu qu'il est question.

Une troisième représentation montre la mère de Flamine, tuée par Aroès, au paradis. Or le chevalier Gadifer a un anneau qui le protège des enchantements : il ne voit que la machinerie (p. 108) : il surprend Aroès dans son *galetas* où il fabrique ses *decepcions mauvaises.* Il découvre les fioles pleines d'eau qui servent à représenter les âmes : *Aroès se leva et estent ses bras par dessoubz son manteau, en tenant ainsi comme deux figures de cristal, en chascune main une. Sy vous advertis que tous ceulx sur qui son art pouoit ouvrer cuidoient que ce fussent quatre ames atant reluisantes comme le soleil, qui administrassent a lui et lui tenissent son manteau ouvert*[34] (p. 109). L'enchanteur est-il autre chose qu'un marionnettiste[35] ?

D. Delcourt a montré en Aroès un faiseur d'images[36], et reconnaît dans ses fantasmagories des tableaux vivants. Je pense que la référence au théâtre est encore plus précise. C'est un mystère qui se joue, avec ses *secrez,* son meneur de jeu, son public, mystère au cours duquel un marionnettiste intervient. Ou plus exactement il s'agit d'un anti-mystère, inventé par inversion, en ces temps préchrétiens et promis à la conversion. Les réactions du peuple sont soulignées : il est victime d'une illusion. Mais au-delà de cette condamnation, évidente, l'auteur, présentant Flamine qui, bien qu'elle connaisse les *engins* de son père, ne

[33] Voir E. Dupras, *Diables et saints. Rôle des diables dans les mystères hagiographiques français,* Genève, Droz, 2006, p. 67.
[34] Le texte est peut-être fautif, qui hésite entre deux *figures* de cristal et quatre âmes.
[35] Sur les marionnettes, voir M. Rousse, *La scène et les tréteaux, op. cit.,* p. 47 (« De la *scena* médiévale à l'espace de la commedia dell'arte »).
[36] Dans « Ironie, magie, théâtre : le mauvais roi dans le *Roman de Perceforest* », dans *Le Moyen Français,* t. 54, 2004, p. 47-ss.

peut s'empêcher d'être fascinée (*Flamine, qui ne creoit point en celle abusion, estoit moult esmerveillie de sa mere qu'elle veoit* p. 107), pointe l'illusion théâtrale dans ce qu'elle a de plus subtil : la spectatrice « marche » même si le décor, elle le sait, est artificiel[37]. Par ailleurs, Aroès sera emporté en Enfer (le vrai cette fois) : cette condamnation du théâtre est peut-être celle d'un théologien, elle n'en demeure pas moins ambiguë, car la faute première d'Aroès est d'être « préchrétien », ce qui laisse la voie ouverte pour un théâtre chrétien. D'ailleurs, au jeu de pelote du lion du temple répondent peut-être les diables qui lancent les âmes : d'un côté un théâtre qui n'inquiète pas, anticipant le culte chrétien, de l'autre, une manifestation potentiellement diabolique. Il suffira que le théâtre célèbre le vrai Dieu pour que ses pratiques soient converties.

Finalement, c'est même la réalité sociale du théâtre qui est rendue : le public est *le commun poeuple* (p. 106) ; la cité est commerçante (c'est en se glissant dans des fardeaux de marchandises que Gadifer arrive dans l'Ile). Peut-être même ira-t-on jusqu'à suggérer que l'auteur a vu certains spectacles contemporains ou en a entendu parler. Aroès ne tient-il pas de l'enchanteur Zaroès (son quasi homonyme) qui apparaît dans la *Vie et Mystère de saint Andry* joué à Abbeville en 1458[38] ? Ce n'est pas impossible car le manuscrit le plus ancien à être conservé, celui de David Aubert, a été terminé en 1459-1460. L'auteur a pu aussi connaître le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban (dont le plus ancien manuscrit est terminé en 1458[39]) et lui emprunter la bipartition des scènes entre Enfer et Paradis ainsi que l'évocation d'un spectacle grandiose[40]. L'idée d'un démon metteur en scène allait de soi : le Sathan du *Mystère de saint Martin* d'Andrieu de la Vigne, qui sera représenté en 1596, menace de déclencher des cataclysmes dans un discours où il joue lui aussi le rôle de metteur en scène[41].

Ainsi donc, dans ce roman qui se passe avant la Passion, un enchanteur diabolique donne un mystère en représentation : même s'il se joue sans gueule d'enfer, sans démons masqués, et avec une bipartition qui pourrait aussi bien évoquer les doubles panneaux aux tympans des églises, le spectacle de l'enchanteur me semble inspiré par les pratiques théâtrales contemporaines, en particulier à cause du rôle d'Aroés et des machineries. Cependant ce mystère a la caractéristique d'être joué non par une troupe nombreuse, mais par

[37] Sur cette réaction des spectateurs, dans les mystères certainement plus que dans les farces, voir H. Rey-Flaud, *op. cit.*, p. 285-286.
[38] Cit. par E. Dupras, *op. cit.*, p. 210. A moins que la relation ne soit inverse : dans ce cas, l'auteur de la pièce aurait perçu le potentiel théâtral du roman. Je reviendrai dans ma conclusion sur l'épineux problème de la date.
[39] La pièce de Gréban a été jouée à Abbeville du 23 au 26 mai 1455.
[40] Sur l'Enfer comme décor, voir E. Dupras, *op. cit.*, p. 35-ss.
[41] Ces rapprochements ne sont que des hypothèses : leur validité dépend de la date de composition du texte, elle-même tributaire de la tradition manuscrite : voir la mise en point dans les notes 59 et 61.

un acteur, qui se fait à l'occasion marionnettiste : il annexe donc d'autres types de spectacles, le merveilleux jouant souvent sur l'ambiguïté.

IV. Diableries et sabbat farcesque

La représentation des diables tient en partie dans *Perceforest* des diableries[42]. Cependant celles-ci ont influencé l'imaginaire diabolique de la fin du Moyen Âge : il n'est donc *a priori* pas évident que l'auteur ait eu à l'esprit telle ou telle représentation dramatique. Par ailleurs un certain nombre de rites ou de croyances (le charivari, la *Mesnie Hellequin*) ont une dimension dramatique qui n'implique par pour autant des références au théâtre comme pratique sociale et littéraire. Pourtant il me semble que *Perceforest* présente quelques scènes où les diables, et en particulier Zéphir, renvoient aux diableries des mystères et à la farce, même si les diables de *Perceforest* ne sont jamais monstrueux comme certains diables à mamelles de truie qui se montrent sur scène[43] : mis à part Zéphir, qui se déguise à longueur de temps, en cerf ou en vieille femme par exemple, les diables sont anthropomorphes ou amorphes, mais jamais monstrueux, le roman ayant moins besoin que le théâtre d' «incorporer » ses personnages.

Une première étude sur le vocabulaire se révèle un peu décevante. *Sot, sotie, jouer, farse* ne renvoient pas explicitement à la scène, même si un arrière-plan théâtral peut être soupçonné. Estonné parfois fait penser au badin (et son nom va dans ce sens), il est indirectement comparé à un *sot tondu* lorsqu'il est monté, du fait des tours de Zéphir, sur une jument ridicule (l. I, §336), mais c'est plus le burlesque de l'inversion des valeurs qui est en jeu que le théâtre. Les enchantements, qui renvoient à l'illusion, donnent lieu à un vocabulaire potentiellement théâtral, mais ce phénomène est surtout à mettre en relation avec la polysémie merveilleuse. Lorsque Bétis, devant Darnant qui a fait apparaître un lion, *pensa que c'estoit enchantement et dist qu'il n'arreteroit plus et qu'il lairoit la sotie convenir* (l. I, §181), *sotie* peut être un terme de théâtre, mais ce n'est pas certain. Peleon, fou, parle *en sotoys* (l. II, t. II , §61), il est *tout sot* (II, t. II, §63) : l'allusion à la sotie et à son jargon n'est que possible. De même, *jouer,* que le Moyen Âge utilise de façon privilégiée lorsqu'il s'agit de rendre le travail de l'acteur, sert souvent pour désigner les enchantements (*jouer de conjuracions* l. I, 144 ; Darnant est celui qui *joue d'un tour* l. I, §181,34), mais à nouveau l'on ne dépasse guère

[42] Voir D. Gangler, « Les diableries nécessaires : le rôle des scènes diaboliques dans l'action des mystères de la Passion », *Mélanges Jeanne Lods,* Paris, Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1978. Comme le note J. P. Bordier, le diable est le plus étudié de tous les personnages du théâtre religieux européen : voir son étude et la bibliographie fournie en note dans *Le Jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français (XIII-XVIe s.)*, Paris, Champion, p. 576-ss.

l'allusion potentielle. *Mistere* quant à lui ne signifie souvent qu' « énigme » (l. I, §380,24), « chose étonnante » (l. III, t. III, p. 200, l. 1380), même si dans le livre IV, il décrit l'entrée royale de Gadifer et la Reine Fée, fort théâtrale[44].

Les termes *farse, farser, farseur* sont employés à plusieurs reprises, en général dans des contextes où intervient Zéphir le *trickster*[45]. Si le mot *farse* a un sens culinaire dans le Lai Piteux (l. III, t. II, §356, 538), *farser* revient avec la valeur de « se moquer » dans un certain nombre d'épisodes où il est question de Zéphir le *luiton* facétieux ou de Darnant, enchanteur et illusionniste. G. Roussineau, dont les index sont extrêmement précieux et précis, traduit l'occurrence du livre III « *Faittes vous le farseur* » (t. II, p. 183) par « Vous plaisantez » (note, p. 444). On peut cependant se demander si la scène n'est pas une petite farce, au sens théâtral du terme, dans la mesure où les personnages, de jeunes amoureux, ont pris l'apparence de vieillards sans le savoir, travestissement magique qui crée des quiproquos comiques, avec injures à la clé (p. 181-ss). N'a-t-on pas aussi une scène de « farce » lorsque Estonné utilise *farser* au sens de « se moquer de » pour se plaindre de Zéphir qui l'a contraint à un bain de boue (l. III, t. III , §121, 975) ? Vers 1460, comme le note M. Rousse, le terme *farse,* qui auparavant n'a pas, à soi seul, une dimension dramatique, peut désigner de façon autonome un genre théâtral[46] : sans être exclusive, la valeur dramatique du terme dans les exemples que j'ai relevés est possible et l'emploi de ces mots contribue à entretenir tout au long du roman un arrière-plan théâtral dans les scènes merveilleuses, d'autant que Zéphir se comporte comme les diables des mystères, jetant de la *fiens* comme le Sathan de *La Passion de Palatinus*[47], gesticulant, faisant du bruit, tempêtant.

A côté de ces rapprochements, vraisemblables, avec des personnages ou des scènes, le sabbat du livre II (t. I, p. 215-ss) me paraît être clairement représenté comme une pièce de théâtre : c'est une diablerie scénarisée et jouée comme une farce. Certes ce sabbat[48] est une

---

[43] Voir J. P. Bordier, *op. cit.*, p. 591.

[44] Voir G. Runnals, « Mystère 'représentation théâtrale' : histoire d'un mot », dans *Revue de linguistique romane*, t. 64, 2000, p. 321-345.

[45] Par exemple au §390,20 dans le manuscrit *C*, là où les autres manuscrits utilisent *baver* ou *bober*.

[46] Voir M. Rousse, « Le dénombrement du fief de la jonglerie à Beauvais », dans *La scène et les tréteaux, op. cit.*, 204-205. Sur le mot *farse* qui a d'abord le sens de moquerie, ce dont témoigne bien notre texte, voir M. Rousse, « Comment la farce conquit le théâtre », dans *Mainte belle œuvre faicte. Etudes sur le théâtre médiéval offertes à G. A. Runnalls*, textes réunis par D. Hüe, M. Longtin et L. Muir, Orléans, Paradigme, 2005, p. 483-ss.

[47] Ed. G. Frank, Paris, 1922, l. 1352, cité par E. Dubruck, « The Devil and Hell in medieval french Drama », dans *Romania*, t. 100, 1979, p. 172.

[48] Dans un article ancien, «Le sabbat des *vielles barbues* dans *Perceforest*», dans *Le Moyen Age*, t. 99, 1993, p. 471-504, écrit alors que *Perceforest* passait pour un texte du XIVe siècle même si G. Roussineau commençait à émettre l'hypothèse d'un remaniement, j'hésitais entre considérer ce sabbat comme le plus ancien témoignage de ce type et retarder la date du roman. Désormais, il est clair que *Perceforest* tel que nous le connaissons est du XVe siècle (voir la mise au point de G. Roussineau, dans son introduction à l'édition du premier livre, Genève, Droz, 2007, p. IX-ss). Sur ce sabbat, voir *Fées, bestes et luitons, op. cit.*, p. 251-ss.

parodie de jugement et de messe[49], et parodiant ces rites, il ne peut qu'être théâtral. Pourtant au-delà de cette coloration, il me semble qu'il y a bien mise en scène et projection dans le monde merveilleux du roman de ce que pouvait être une farce vers 1450. Un diable meneur de jeu, sur son *eschaffault,* met en scène des vieilles qui sont trompées et un chevalier qui est chahuté.

La scène se passe dans la salle d'une *gaste maison,* là où se réunissent traditionnellement les sorcières[50] (p. 215). Si les pièces médiévales se jouaient le plus souvent en extérieur, des représentations en intérieur sont aussi attestées. En particulier pour les farces, la simplicité du dispositif scénique faisait qu'on pouvait jouer dans une pièce, une grange par exemple. L'espace de la représentation est vide ; il n'y a pas d'estrade : *dedens n'avoit chose a quoy l'en se peust hurter* (p. 216) ; il semble que l'on joue directement sur le sol. On apporte *a l'un des lez ung hault siege de l'estaige d'un homme* sur lequel s'assied *une creature de treslaide figure,* un diable autour duquel s'organise le sabbat**.** Une deuxième *chaiere assez haulte* (dont on ne voit pas l'installation) servira pour les sorcières qui seront appelées à tour de rôle. Ces deux chaises, dans un décor nu, me semblent avoir la fonction de ces objets dont Michel Rousse a souligné l'importance et autour desquels se jouent les farces, qu'il s'agisse de cuviers ou de sièges[51], même si le *siege* du *maistre* peut aussi être un détournement du trône des rois dans les drames liturgiques[52] .

Arrive *une laide creature tenant une verge* : elle frappe trois coups sur une planche[53] et crie « *Or ens ! Or ens !* » Désignée par le terme *appariteur* (le mot désigne un *huissier,* notre scène est un jugement parodique), elle joue le rôle de meneur de jeu et de régisseur[54]. Entrent ensuite les sorcières montées sur les esprits: elles vont être à la fois actrices et spectatrices. *L'appariteur* frappe à nouveau trois coups et le silence se fait. Comme au théâtre, il faut un *silete.* Les esprits sont invités à se présenter un par un, avec la vieille qu'ils portent, et à prendre place sur la *chaiere* avant de retourner chacun à son *renc* (p. 217). Ce terme *renc* n'est pas anodin. S'il remonte à *ring,* qui a une dimension circulaire, il désigne toujours en ancien français un alignement : les sorcières et les esprits qui regardent le spectacle après être

[49] Sur la messe et les jugements, qui sont les rituels les plus parodiés, voir J. Koopmans, *Le théâtre des exclus au Moyen Âge,* Paris, Imago, 1977, p. 166.
[50] On opposera la ruine « romaine », positive, qui sert d'arrière-plan au *theatre* du Temple de la Franche Garde et la ruine du sabbat, moderne, mauvaise, prototype de la « maison hantée ».
[51] *La scène et les tréteaux, op. cit.,* p. 83-ss (« Fonction du dispositif théâtral dans la genèse de la farce »).
[52] Th. Revol, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XIe-XIIIe siècles,* Paris, Champion, 1999, p. 117.
[53] Je ne saurais dire si l'on a là une attestation ancienne de la pratique moderne des coups marquant le début du spectacle.
[54] Sur le meneur de jeu et en particulier sa *verge,* voir H. Rey-Flaud, *op. cit.,* p. 33. Voir aussi J. Koopmans, *op. cit.,* p. 99 : les fous jouent souvent le rôle de meneur de jeu.

allés sur scène, sont en rang ; la représentation est frontale, comme c'est le plus souvent le cas lors des farces, comme l'a montré Michel Rousse.

En revanche, lorsqu'elles sont devant le *maistre*, les sorcières sont actrices. Quand Estonné est convoqué à son tour, c'est une véritable farce, une parodie d'intronisation, scénarisée, qui se joue : le *maistre* interpelle le chevalier, qui est l'objet d'un jugement (Zéphir devrait être son *advoé*). On connaît le goût des farces (*Pathelin*) pour les plaidoiries. Zéphir refuse de se montrer : Estonné est condamné soit à embrasser toutes les vieilles, soit à recevoir une *buffe* de chacune. Il préfère la seconde possibilité, mais quand la première sorcière se présente, il la repousse et l'expédie au tapis, ce qui fait rire toutes les autres vieilles. Le *maistre* l'approuve et l'acquitte : *lors commanda que chacun vuidast et alast son chemin, car temps en estoit.* Un bruit de tempête, et la salle est vide. Estonné se retrouve seul, voit une lumière, s'y dirige et tombe dans une fosse remplie d'eau sale (p. 220). La pièce est terminée. Le retournement de situation, les coups, la parodie (de jugement, de messe, de jeu parti), la misogynie de cette scène hautement carnavalesque[55] correspondent à l'univers de la farce, mais d'une farce mâtinée de diablerie. On peut ainsi émettre l'hypothèse que l'appel des diables et de leurs sorcières les uns après les autres transpose le *cry* qui précède les diableries[56]. Par ailleurs ce sabbat est précédé par un vol de sorcières, où l'on croise les *vielles matrosnes barbues et eschevellees*, emportées par les mauvais esprits, *breant*, se chamaillant comme les diables des diableries et portant à la main divers objets ménagers (p. 77). On a là une scène de charivari (sanctionnant à l'avance les baisers que les vieilles réclameront au jeune Estonné), mais ce vol transpose peut-être aussi le défilé, la *mostre*, qui, la veille, précédait les spectacles médiévaux et laissait courir les diables par la ville. Lire cette scène comme une farce permet de plus de comprendre pourquoi l'objet d'abord désigné comme étant le *siege* du *maistre* devient par la suite un *eschaffault* (p. 217) : certes les deux termes peuvent désigner des constructions en bois relativement proches, mais si le mot *siege* est délaissé au profit d'*eschaffault*, c'est peut-être parce qu'au cours de l'épisode, le modèle théâtral s'est imposé, suggérant l'emploi d'*eschafault* qui fait partie du vocabulaire de la scène.

La dimension théâtrale de certaines scènes de *Perceforest* ne s'explique pas seulement pas la théâtralisation générale de la vie à la fin du Moyen Âge et par l'interprétation que le roman donne des *merveilles* comme illusion d'optique. J. C. Payen a noté la théâtralisation de toute la littérature médiévale : « Il y a comme une appropriation progressive, par la

[55] Voir mon article cit., « Le sabbat des *vielles barbues* ».
[56] Cf. J. Koopmans, *op. cit.*, p. 162-3.

bourgeoisie urbaine, de bien des genres littéraires que la ville transforme en les réécrivant pour la représentation »[57]. On pourrait penser que c'est ce qui a permis à *Perceforest* d'intégrer farces et mystères dans sa trame romanesque. Je pense cependant que, au-delà de cette porosité générique, indéniable, *Perceforest*, écrit dans une région particulièrement dynamique sur le plan théâtral, imagine certaines scènes comme des représentations théâtrales, qu'il s'agisse du théâtre antique tel qu'il l'imagine, de farces ou de mystères. De même que Marianne Closson trouve dans les diableries de Rabelais « un document quasi historique sur les mystères »[58], *Perceforest* nous renseigne sur le théâtre médiéval.

D'autre part il me semble que ces références théâtrales nous orientent vers un *Perceforest* du XVe siècle plutôt que du XIVe. Je me demande même si la date de composition du manuscrit de David Aubert ne doit pas être retenue comme date pour l'œuvre et si David Aubert ne pourrait pas être, au moins en partie, son auteur[59]. Il aurait transposé des réalités et des œuvres de son temps (comme la *Passion* d'Arnoul Gréban), tout comme il peut avoir été inspiré par la vauderie d'Arras, dont les prémices sont exactement contemporaines[60]. J. Koopmans note une « synchronicité déconcertante » entre certaines fictions historiques et les affaires de sorcellerie[61] : dans *Perceforest* le présent a pu jouer un rôle essentiel. *Perceforest* comme témoin de l'actualité judiciaire et de l'actualité des spectacles ? Pourquoi pas[62] ?

---

[57] « Théâtre médiéval et culture urbaine », dans *Revue d'histoire du théâtre,* t. 2, 1983, p. 244.

[58] *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650),* Genève, Droz, 2000, p. 200.

[59] Je rejoins là les hypothèses de T. van Hemelryck. Je n'exclus cependant pas l'existence d'une version du XIVe siècle, mais même si celle-ci a existé, je pense que le remaniement du XVe a apporté de telles nouveautés qu'il ne s'agirait plus vraiment de la même œuvre.

[60] Sur ce point, je ne partage pas l'avis de G. Roussineau, qui considère que la vauderie, en 1459-1460, est trop tardive par rapport à la copie de David Aubert (datée elle aussi de 1459-1460 ; introduction, l. I, p. XXXIII). Je n'exclus pas que le sabbat de *Perceforest* soit contemporain des prémices de l'affaire (ce qui permet peut-être de la traiter sur le mode burlesque, avant qu'elle ne prenne l'ampleur qu'elle connaîtra par la suite) : des bruits sur le sabbat ont dû courir largement avant l'enquête et la mise en accusation. Sur l'environnement de la vauderie, voir F. Mercier, *La vauderie d'Arras. Une chasse aux sorcières à l'automne du Moyen Âge,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006. Dans son édition du livre II, G. Roussineau (l. II, t. I, note 59 p. XXVIII) présentait en 1999 comme vraisemblable l'hypothèse d'une influence de la vauderie d'Arras ; dans l'édition du livre I qu'il a présenté depuis, il revient sur le problème pour repousser cette idée. Dans mon article de la revue *Moyen Âge* (cit. note 44) je discutais le problème, sans pouvoir trancher (p. 478) et soulignais l'ancrage folklorique de la scène de sabbat. Je penche actuellement pour une influence effective. Ainsi tandis que G. Roussineau s'éloignait de cette hypothèse, je m'en rapprochais. F. Mercier quant à lui va dans le sens d'une influence possible de la vauderie (p. 68-69).

[61] *Le théâtre des exclus au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1997, p. 33.

[62] Le problème de la tradition manuscrite se pose. Pour G. Roussineau, la version *AB* (*A* BnF. 345-348 ; *B* BnF. 106-109) précède la copie de David Aubert (*C* Arsenal 3483-3394) à cause de la chanson du Bossu, intégralement en vers dans *AB* et partiellement dérimée dans *C* (voir « David Aubert, copiste du roman de *Perceforest* », dans *Les manuscrits de David Aubert « escripvain bourguignon »*, textes réunis par D. Quéruel, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 1999, p. 35-51). Cependant, on pourrait émettre l'hypothèse que les textes en vers appartiennent à un état antérieur du texte (on a souvent remarqué leur langue plus archaïque), *O*, peut-être la supposée version du XIVe siècle, dont descendrait le remaniement de David Aubert. *A* et *B* dériveraient de *C* en l'abrégeant, mais auraient eu recours à *O* pour donner une version entièrement rimée de la chanson du Bossu et éviter le dérimage partiel. L'ouvrage de R. Straub *David Aubert, escripvain et clerc*, Rodopi, Amsterdam Atlanta, 1995 ne permet pas de conclure.

Enfin, sans donner trop d'importance à ces scènes qui sont merveilleuses et travaillent donc dans l'hyperbole ou la parodie, il me semble qu'on peut tirer quelques indices quant aux représentations réelles, au sujet des divers dispositifs scéniques, des décors, des réactions des spectateurs. On peut aussi déceler dans ces épisodes l'opposition entre un théâtre à l'antique, valorisé (référé à Lidoire, dame de haute dignité) et le théâtre « contemporain », plus présent, mais nettement plus inquiétant (voire diabolique) car jouant sur l'illusion. Si, comme le note M. Rousse, le public des XIIe-XIIIe siècles ne fait pas de différences entre le théâtre des clercs et celui des jongleurs[63], aux XIVe et XVe siècles[64], il en va autrement : la bipolarisation des représentations dramatiques dans *Perceforest* le confirme. La reine Fée sera convertie. Aroès en revanche sera damné ; ce n'est qu'un illusionniste, comme ces jongleurs que dénonce Thomas de Chabam dans son pénitentiel: *faciunt videri quasi quedam fantasmata vel per incantaciones vel alio modo*[65].

[63] *Op. cit.*, p. 128.
[64] *Op. cit.*, p. 252.
[65] Cit. par M. Rousse, *La scène et les tréteaux, op. cit.*, p. 163 (« L'acteur au Moyen Âge Xe-XIIIe siècles »).