

Fiction, table, théâtre : le repas des sorcières dans *Amadas et Ydoine*

Denyse Delcourt

Volume 48, Number 3, 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1015395ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1015395ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Article abstract

This essay offers a close reading of a pivotal scene found in the XIIIth century French romance, *Amadas et Ydoine*. In this scene, three witches share a meal while talking about the grim destiny awaiting Ydoine's future husband, the count of Nevers. The meal they share, however, is not "real." Indeed, it is part of a play they themselves have devised, and in which they take on the role of the three Fates. In medieval folklore, the Fates are given a propitiatory meal at the birth of a child. During the Middle Ages food and theater were often linked together. The three witches's play is different in that regard as it is performed at the table and not in front of the table. Here, the table is both a place where one eats and a stage where one plays. Food and theater are not only linked, they are fused together. This essay examines how the witches in *Amadas et Ydoine* use and exploit the association between food and theater in the Middle Ages to serve their own interests. To describe the witches' meal the narrator uses the adjective *contrové* which means invented or imagined. *Contrové* is also used by the author to describe his own activity as a writer of fiction. To the association between food and theater the romance adds a third element, that of poetic creation. This essay explores the subtle connections made in *Amadas et Ydoine* between imagining, staging a meal, and writing.

Cite this article

Delcourt, D. (2012). Fiction, table, théâtre : le repas des sorcières dans *Amadas et Ydoine*. *Études françaises*, 48(3), 171–186. <https://doi.org/10.7202/1015395ar>

Fiction, table, théâtre : le repas des sorcières dans *Amadas et Ydoine*

DENYSE DELCOURT

Il y a plusieurs années, Jean Frappier attirait l'attention sur le lien lexical entre le théâtre médiéval et la cuisine. Les verbes « entrelarder » et « farcir » ainsi que le substantif « farce » qui appartiennent à la terminologie du théâtre médiéval, notait-il, sont d'abord des mots culinaires¹. Pour expliquer le glissement de la farce définie comme hachis de viandes épicées qu'on met à l'intérieur d'une volaille vers la farce comme pièce comique, Frappier mettait en valeur l'idée du « mélange » comprise dans les deux sens du mot. Au mélange d'épices et d'herbes correspondrait le mélange des genres et des registres qui caractérise la farce médiévale².

Dans cet article, je voudrais poursuivre l'idée du recoupement entre nourriture et théâtre au Moyen Âge en considérant le repas des sorcières qui figure dans le roman *Amadas et Ydoine* daté du XIII^e siècle³. Par théâtre, j'entendrai tout spectacle, profane ou religieux, joué devant un public. Cette définition plutôt large est pertinente dans la mesure où le rapport table-théâtre se retrouve dans plusieurs types de représentations théâtrales au Moyen Âge et non pas seulement dans la farce.

1. Jean Frappier, *Le théâtre profane en France au Moyen Âge. XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Centre de documentation universitaire, coll. « Les cours de Sorbonne. Littérature française », 1961 [1960], p. 7.

2. *Ibid.*, p. 15.

3. J'ai traité du repas des sorcières dans « *Le repas controversé. The Three Witches Meal in Amadas et Ydoine* », dans Cheleen Ann-Catherine Mahar (dir.), *Cuisine and Symbolic Capital. Food in Film and Literature*, Newcastle, Cambridge scholars publishing, 2010. Dans cet article, je ne considère pas le lien entre la table et le théâtre qui fait ici l'objet de mon analyse.

Pour commencer, je donnerai quelques exemples de la façon dont ce rapport se manifeste au Moyen Âge, et ce, plus particulièrement, dans les romans. J'examinerai ensuite comment les sorcières dans *Amadas* exploitent le lien entre le repas et le théâtre pour servir leurs propres intérêts.

À la fin du Moyen Âge, les banquets sont souvent l'occasion de performances théâtrales les unes plus fabuleuses que les autres présentées, la plupart du temps, pendant les entremets. Parmi les spectacles appréciés par la noblesse de l'époque, ceux qui ont un rapport étroit avec les plats servis aux invités sont particulièrement prisés. Lors d'un banquet donné en 1454 par le duc de Bourgogne, par exemple, des acteurs jouent une scène de chasse au cours de laquelle, après plusieurs péripéties, les chasseurs tuent un oiseau ; l'oiseau est ensuite déposé dans l'assiette du duc de Bourgogne⁴. Comme le souligne Christine Ferlampin-Acher, c'est la mise en scène de la nourriture qui retient surtout l'attention ; les aliments se regardent avant de se consommer⁵.

Dans les romans du Moyen Âge, la performance théâtrale n'entretient généralement qu'une relation oblique avec les aliments. La table y est le cadre et non le sujet de la performance. Lors d'un banquet donné par le roi d'Espagne, dans *Floire et Blanchefleur*, par exemple, le magicien Barbarin donne un spectacle dans lequel il crache du feu, fait apparaître des oiseaux, fait jouer de la harpe à un âne, etc. Il en est de même dans le *Roman de Perceforest* où les deux repas de couronnement sont l'occasion de spectacles merveilleux mis en scène par des fées⁶.

Dans *Le Roman de la rose ou Guillaume de Dole* de Jean Renart, les performances cette fois musicales (qui n'ont pas toujours lieu à table) jouent un rôle un peu différent. Expressions métaphoriques de ce qui se passe dans le récit ou encore transitions assurant la progression, les pièces lyriques insérées dans le roman font intimement partie de la narration⁷. Pour cette raison, comme le note Michel Zink, le contexte

4. Agathe Lafortune-Martel, *Fête noble en Bourgogne au x^e siècle. Le banquet du faisan (1454). Aspects politiques, sociaux et culturels*, Montréal, Bellarmin, coll. « Cahiers d'études médiévales », 1984, p. 198. Cité par Christine Ferlampin-Acher, *Perceforest et Zéphir. Propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », n° 251, 2010, p. 132.

5. Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, p. 30.

6. Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », n° 66, 2003, p. 127-128.

7. Regina Psaki, « Jean Renart's expanded text: Liënor and the lyrics of *Guillaume de Dole* », dans Nancy Vine Durling (dir.), *Jean Renart and the Art of Romance. Essays on Guillaume de Dole*, Gainesville, University of Florida Press, 1997, p. 123.

des performances musicales demande considération⁸. Lorsqu'elles ont lieu à table, on remarque l'attention égale portée aux chansons qui y sont chantées et aux repas qui y sont servis. À la transcription parfois intégrale du texte des chansons correspond la description extrêmement détaillée des mets qui composent les repas⁹. Cette correspondance, qui mériterait une analyse approfondie, souligne en le renforçant le rapport de contiguïté perçu au Moyen Âge entre la table et la performance.

Enfin, dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, le cortège du Graal a lieu lui aussi pendant un repas, la procession se répétant chaque fois qu'on sert un nouveau mets. Défilant devant la table en tenant dans leurs mains une lance qui saigne, un chandelier en or, un tailloir d'argent et enfin, un plat creux (en ancien français, *Graal*), les personnages jouent une scène que le roi Pêcheur a sans doute orchestrée. Le fait que Perceval s'occupe plus à manger qu'à regarder la scène fait évidemment de lui un mauvais spectateur (étymologiquement, celui qui voit¹⁰). Tout à sa faim, le jeune homme oublie que la table est beaucoup plus qu'un lieu où l'on absorbe des aliments. Fautif de ne pas avoir parlé au moment opportun, Perceval l'est tout autant de ne pas avoir assez prêté attention à la scène qui se joue devant lui.

Il serait faux de croire que la table ne se définit que par rapport au théâtre dans les romans du Moyen Âge. Comme l'a montré Sarah Gordon, les repas y occupent plusieurs fonctions narratives¹¹. Jamais un simple décor, la table est — du moins, dans le meilleur des cas — le lieu par excellence de l'hospitalité, de la courtoisie et de la parole¹². En ce sens, la table est le contraire du champ de bataille. À la violence inarticulée des combats s'oppose l'échange paisible de paroles que l'on s'attend à trouver pendant un repas. Si le champ de bataille est le lieu

8. Michel Zink, «Suspension and fall. The fragmentation and linkage of lyric insertions in *Le Roman de la rose* (Guillaume de Dole) and *Le Roman de la violette*», dans Nancy Vine Durling (dir.), *Jean Renart and the Art of Romance*, p. 106.

9. Voir *Guillaume de Dole* (éd. G. Servois), Paris, Librairie Firmin Didot, 1893, v. 333-377 et v. 1800-1842.

10. Jean-Guy Gouttebroze, «À quoi sert le repas du graal? Remarques sur la liturgie du graal dans *Le Conte du graal*», dans *Banquets et manières de table au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix (CUERMA), coll. «Senefiance», n° 38, 1996, p. 469.

11. Sarah Gordon, *Culinary Comedy in Medieval French Literature*, West Lafayette, Purdue University Press, coll. «Purdue studies in romance literatures», 2007, p. 22.

12. Voir Matilda Tomaryn Bruckner, *Narrative Invention in Twelfth-Century French Romance: The Convention of Hospitality, 1160-1200*, Lexington, French forum, coll. «French forum monographs», 1980.

de la dissension, la table est celui de la communion. Cet idéal, il est vrai, n'est pas toujours réalisé ; les romans médiévaux abondent d'exemples où la table est plutôt un lieu de conflits. Toute entorse faite au bon ordre qui est censé y régner constitue cependant un outrage entraînant des conséquences souvent graves¹³.

Le repas sur lequel j'entends travailler dans *Amadas et Ydoine* se distingue des autres repas qui ponctuent ce genre de récit ; la différence principale étant qu'il est *contrové*¹⁴, c'est-à-dire inventé, fabriqué ou imaginé¹⁵. Il ne s'agit pas d'un « vrai » repas partagé par un hôte et ses invités, mais plutôt d'une mise en scène de repas conçue par trois sorcières pour tromper celui que l'héroïne doit épouser. Notons qu'à la manière des sorcières dans *Macbeth*, elles y tiennent aussi le rôle principal. Par rapport aux exemples donnés plus haut, c'est maintenant à table et non plus devant la table que le spectacle se déroule. S'il est vrai que la ligne de partage entre la performance théâtrale et la table est parfois ténue (pensons au spectacle donné pour le duc de Bourgogne), elle disparaît ici complètement. À la fois lieu où l'on mange et scène où l'on joue, la table entretient un rapport non plus contigu avec le théâtre, mais bien fusionnel. Un autre fait d'importance, c'est que l'adjectif *contrové* n'est pas réservé dans ce roman qu'à la table : il est aussi utilisé par l'auteur pour décrire sa propre pratique. Au recouplement dont nous venons de parler entre la table et le théâtre s'ajoute donc un troisième terme, celui de la création poétique. Dans les pages qui suivent, il y aura lieu d'interroger les liens subtils qui se tissent dans *Amadas et Ydoine* entre *controver*, mettre en scène un repas, et écrire.

Mais avant, un résumé s'impose. Amoureuse d'Amadas, Ydoine apprend un jour qu'elle devra épouser le comte de Nevers. Pour empêcher que cela ne se produise, elle se rend en secret chez trois sorcières,

13. À ce propos, voir Stephen Nichols, « Seeing food : an anthropology of ekphrasis and still life in classical and medieval literature », *MLN (Modern Language Notes)*, vol. 106, n° 4 (*Cultural Representations of Food*), 1991, p. 826-830. Voir aussi Anita Guerreau-Jalabert, « Aliments symboliques et symbolique de la table dans les romans arthuriens (xii-xiii^e siècles) », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, vol. 47, n° 3, 1992, p. 578.

14. *Amadas et Ydoine. Roman du xiii^e siècle* (éd. John R. Reinhard), Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », n° 51, 1974 [1926], v. 1999. Dorénavant désigné à l'aide des lettres AY, suivies du numéro de la page ou du vers. Sauf mention contraire, les traductions sont les miennes.

15. Dans son *Dictionnaire de l'ancien français*, A. J. Greimas traduit le verbe « controver » par « trouver, imaginer, inventer mensongèrement ». Les substantifs « controvaile, controve, contrueve » sont traduits par Godefroy (*Dictionnaire de l'ancienne langue française*) par « invention, imagination, mensonge, fantaisie ».

lesquelles, après en avoir longuement discuté, s'entendent sur un plan d'action. La veille du mariage, les sorcières s'introduisent magiquement dans la chambre que le comte partage avec les siens. Tandis que tout le monde dort, celui-ci ne peut fermer l'œil, trop excité à l'idée d'épouser le lendemain la jeune et belle Ydoine pour trouver le sommeil. Par des enchantements, les sorcières font d'abord en sorte que les compagnons du comte ne puissent pas se réveiller et que le comte lui-même demeure mentalement alerte tout en étant physiquement paralysé (AY, v. 2108, *enfantosmé*). Elles se transforment ensuite en belles fées, prenant plus précisément l'apparence des trois Parques. Pour mieux établir leur identité, elles se mettent enfin à parler entre elles du grand pouvoir qu'elles exercent sur la vie des hommes en général et sur celle du comte en particulier. Tout en parlant, les fausses Parques mettent le couvert.

Sur une table qui se trouve devant le lit du comte, elles commencent par étendre une grande nappe blanche richement ouvragée sur laquelle elles posent trois coupes d'argent, trois cuillers, trois couteaux à manche d'ivoire, trois écuelles et trois petits pains. De hauts cierges, placés au milieu de la table, éclairent la scène d'une vive clarté. Le repas lui-même ne fait pas l'objet d'une description détaillée, mais est plutôt évoqué en termes généraux comme étant composé de « viandes délicates et de boissons diverses » (v. 2121-2122, *viandes chieres et boires de maintes maneres*). Une fois assises autour de la table, les trois « Parques » poursuivent leur conversation en se concentrant cette fois sur le sort terrible qui attend Ydoine et le comte de Nevers s'ils en viennent à consommer leur mariage.

Celle qui joue le rôle de la Parque nommée Lachesis rappelle à ses sœurs qu'elle a destiné Ydoine à ne jamais connaître les joies de l'amour et à toujours languir d'amour pour un homme. Elle explique cette malédiction par le fait que les parents d'Ydoine ont omis de lui donner une cuiller pour manger le repas qu'on laisse habituellement aux Parques le jour de la naissance d'un enfant. Celle qui coupe le fil humain, la dure Atropos, affirme quant à elle avoir été terriblement vexée par la façon dont les parents du comte l'ont servie lors de sa naissance. Parce qu'à cette occasion ils ne lui ont pas laissé de couteau, déclare-t-elle, elle a condamné ce dernier à mourir dans la douleur l'année même où il aura consommé son mariage. Feignant d'être troublée par les propos de ses sœurs, Clotho, la plus tempérée des trois Parques, prétend alors réveiller le comte pour lui faire part de ce qui a

été dit autour de la table. S'il épouse et dépucelle la belle Ydoine, lui confie-t-elle, il mourra. Libre à lui de choisir, ajoute-t-elle, mais elle ne voulait pas le quitter sans l'avoir prévenu. Leur mission accomplie, les sorcières disparaissent comme elles sont venues. Laissé à lui-même, le comte passe le reste de la nuit dans la plus grande agitation.

Dans cet épisode, il est clair que la table occupe une place de choix. Non seulement le repas constitue l'élément central de la mise en scène des sorcières, comme on l'a vu, mais encore il y est le sujet principal de leur conversation. En évoquant à table les deux repas antérieurs et les effets catastrophiques qu'ils sont censés avoir sur l'éventuelle *consommation* sexuelle du comte, les sorcières ne manquent évidemment pas de renforcer leur message.

Pour parler du rôle joué par les aliments dans les contes de fées, Louis Marin utilise le terme « transsignifiance » qu'il définit comme une opération favorisant dans le récit « tous les glissements, tous les déplacements et tous les changes¹⁶ ». En tant que signes culinaires, les aliments qui composent le repas des sorcières, bien que brièvement évoqués, participent pleinement au procès figuratif de la transsignifiance. Le fait que le repas inclut des viandes et des boissons, et non des légumes et de l'eau, implique d'ailleurs un déplacement ; ceux-ci étant liés au Moyen Âge à la reproduction spirituelle et ceux-là à la sexualité¹⁷. Pour le comte qui en est témoin, ce repas est plus qu'un ensemble de mets partagés par trois dames : il est à la fois « *logos, eros et sitos*¹⁸ ». Le déplacement d'un sens à l'autre lié au repas ou encore sa polysémie constitue un élément important dans la mise en scène des sorcières. Le procès de la transsignifiance coïncide en effet avec ce qu'elles veulent faire croire au comte, à savoir que la consommation sexuelle sera pour lui douleur et l'*eros*, l'équivalent du *thanatos*. Transsignifiée, la table des sorcières en vient donc à évoquer pour le comte de Nevers cette double peur de l'homme, celle de la castration et celle de la mort¹⁹.

16. Louis Marin, *La parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, p. 128.

17. Anita Guerreau-Jalabert, art. cit., p. 576-577. Pour une lecture complémentaire du rapport entre nourriture et sexualité au Moyen Âge, voir aussi Stephen Nichols, art. cit., p. 821.

18. Louis Marin, *op. cit.*, p. 131 : « Le signe culinaire, le mets, est ainsi un lieu remarquable et un dispositif efficace de la transsignifiance merveilleuse dans la mesure où en lui, mais aussi par lui, se noue la dialectique de *logos, eros et sitos*. »

19. Henri Rey-Flaud, « Freud et la mandragore : La fée Maglore dans *Le Jeu de la Feuillée* », dans Jean-Claude Aubailly (dir.), *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble*.

L'effet qu'a la table sur le comte de Nevers recoupe celui que le théâtre médiéval est censé avoir sur les spectateurs. Selon Henri Rey-Flaud, le théâtre profane au Moyen Âge serait avant tout un « théâtre-miroir²⁰ ». Contrairement au théâtre classique qui met en scène de grands caractères humains et atemporels, écrit-il, « le théâtre médiéval met en jeu les hommes du Moyen Âge, leurs désirs, leurs peurs, leurs obsessions et leurs espoirs²¹ ». En fusionnant le théâtre et la table dans la scène qui nous intéresse, les sorcières augmentent le pouvoir qu'elles exercent sur leur unique spectateur ; ce qui, par la suite, leur permet de mieux le manipuler.

Le fait que la table où se joue la scène soit si parfaitement mise est un autre facteur important. Le soin que les Parques prennent à placer chaque couvert sans omettre personne fait nécessairement contraste avec la fatale négligence attribuée aux parents du comte et à ceux d'Ydoine. Il est intéressant de noter qu'à aucun moment pendant cette scène, le comte n'est invité à participer à leur conversation et encore moins, à partager leur repas. Le maintenir dans le rôle de spectateur est essentiel, car son exclusion de la table garantit, pour ainsi dire, la « véracité » des propos qui y sont échangés. Tant qu'il pense être témoin d'une scène intime dans laquelle les trois Parques se parlent librement tout en partageant un repas, le comte peut croire, en effet, avoir accès à des informations privilégiées qui ne lui seraient pas autrement divulguées.

Il est difficile de ne pas être frappé par l'extrême simplicité de cette mise en scène. Contrairement aux Weir Sisters dans *Macbeth*, par exemple, les sorcières dans *Amadas et Ydoine* n'ont recours à aucun artifice pour faire impression sur le comte. Ici, pas de coups de tonnerre, ni de chaudron bouillonnant, ni encore d'apparitions surnaturelles pour donner plus de force à leurs révélations en les enveloppant d'un caractère magique. Tout ce qu'il y a, c'est une table recouverte d'une nappe blanche autour de laquelle les Parques échangent, prétendent entre elles, des mets et des mots.

William Calin identifie ce que les sorcières utilisent pour arriver à leurs fins comme étant « les attributs féminins traditionnels, à savoir un

Hommage à Jean Dufournet, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1993, tome III, p. 1201.

20. Henri Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », n° 22, 1980, p. 12.

21. *Ibid.*, p. 17.

décor de tous les jours, le langage et la psychologie²² ». Je reviendrai sur cette interprétation. Mais pour que nous ne soyons pas tentés de croire que les sorcières dans *Amadas* sont peu douées pour l'art magique, le narrateur fournit une longue liste de ce qu'elles sont capables de faire par artifice : voler la nuit, ressusciter les morts, changer un homme en âne, charmer les bêtes sauvages, faire remonter les eaux vers leurs sources, provoquer des tremblements de terre, etc. (AY, vv. 2019-2045). Leurs pouvoirs ne manquent pas de rappeler ceux que le magicien Barbarin met en scène dans l'épisode de *Floire et Blanchefleur* mentionné plus haut. À l'inverse de celui-ci, les sorcières choisissent cependant de ne pas attirer l'attention sur le côté illusoire (de *ludere*, jouer) de leur performance théâtrale. Il ne s'agit pas d'épater le comte par des merveilles, mais bien de le convaincre que ce qu'il a sous les yeux est « vrai²³ ». L'aspect domestique de la scène contribue sans aucun doute à créer cette impression.

Selon Francis Dubost, le contraste entre les pouvoirs considérables des sorcières et le peu d'usage qu'elles en font dans cette scène révélerait chez l'auteur d'*Amadas et Ydoine* un certain « déficit imaginaire²⁴ ». Cette interprétation n'emporte pas la conviction, car le repas *contrové* des sorcières engage un réseau complexe de significations que l'auteur d'*Amadas* associe lui-même à l'« imaginaire ». Ainsi compare-t-il favorablement la *controeve* de ses personnages à celle des poètes qui écrivent des fables, des chansons ou des romans : « aussi longtemps que vous vivrez, vous n'entendrez jamais parler d'une invention aussi subtile que celle-là dans un conte, un roman ou une chanson » (AY, vv. 1997-1999, *Ja mais jor c'aiés a vivre, en fable n'en cançon n'en livre, n'orés ausi fiere controeve*) ; nous y reviendrons.

L'identité que les trois sorcières assument dans cette scène joue un rôle crucial dans la manipulation du comte. Ce sur quoi elles misent en se représentant comme les Parques, c'est sur la puissance que la cou-

22. « The witches use the traditionally feminine attributes : an everyday setting, language and psychology. » William Calin, « *Amadas et Ydoine* : the problematic world of an idyllic romance », dans Norris Lacy et Gloria Torrini-Roblin (dir.), *Continuations. Essays on Medieval French Literature and Language in Honor of John L. Grigsby*, Birmingham, Summa publications, 1989, p. 44.

23. Ibid. : « Although [the witches] lie and create illusion, a sort of play or happening, from another perspective, they only offer reality to the count. »

24. Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècle)*. *L'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Genève, Slatkine, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », n° 15, 1991, p. 664.

tume leur attribue lors de la naissance d'un enfant. De même, la table que le comte a sous les yeux a beau correspondre à ce que William Calin appelle « un décor de tous les jours », elle est loin d'être ordinaire. Associée aux Parques, la table se trouve d'emblée investie d'un pouvoir hors du commun, bien illustré par la coutume qui fait dépendre le sort d'un enfant du bon déroulement du repas qui leur est offert.

Il n'est donc pas étonnant que, dans *Le jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle, l'arrivée des fées — substitués ici des Parques²⁵ — soit annoncée par la table qu'Adam et Riquier dressent pour elles sur la scène. Avant que Morgue et ses deux compagnes ne s'y assoient, la table évoque, et l'on pourrait dire subsume, la « grant merveille de faierie²⁶ » qu'elles sont censées y faire. Jeu dans un jeu, la scène des fées est sans aucun doute, pour Adam et Riquier, un « théâtre-miroir » reflétant le désir de chacun d'améliorer son existence. À la manière des sorcières dans *Amadas et Ydoine* qui, pour les raisons données plus haut, n'incluent aucun artifice dans leur scène, les trois fées ne produisent cependant jamais la « merveille » attendue²⁷. Elles n'en utilisent pas moins le pouvoir qui leur est donné d'altérer selon leur caprice la vie des hommes. La table bien mise vaudra donc à Riquier plus de richesses et le couteau qu'il a oublié de poser sur la table coûtera à Adam la chance de poursuivre ses études à Paris en le « condamnant » à vivre auprès de sa femme dans la volupté la plus délicieuse. On notera l'inversion comique qu'Adam de la Halle fait subir au motif du couteau oublié. Contrairement à ce qui se passe dans *Amadas et Ydoine* ainsi que dans d'autres textes du Moyen Âge où la coutume des Parques est évoquée²⁸, l'omission du couteau dans le *Jeu de la feuillée* favorise, plutôt que menace, la consommation sexuelle.

Il faut noter au passage que l'oubli du couteau n'a pas de répercussions que sur les personnages masculins. Dans le *Roman de Perceforest*, par exemple, le fait que la Déesse des Destinées n'ait pas eu de couteau

25. Sur les fées comme Parques, voir Daniel Poirion, « Le rôle de la fée Morgue et de ses compagnes dans *Le jeu de la feuillée* », *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, 18, 1966, p. 128-130.

26. Adam de la Halle, *Le Jeu de la feuillée* (trad. et éd. Jean Rony), Paris, Bordas, coll. « Univers des lettres », n° 243, 1977, v. 563.

27. À ce sujet, on lira l'article de Mercedes Travieso Ganaza, « L'échec de la magie dans *Le jeu de la feuillée* », dans *Magie et illusion au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix (CUERMA), coll. « Senefiance », n° 42, 1999, p. 531-545.

28. Pour une liste des textes médiévaux où les Parques jouent un rôle, voir notamment Rey-Flaud, art. cit.

lors du repas offert à la naissance de Zellandine est à l'origine de l'étrange torpeur qui frappe cette dernière. Dans *La Belle au bois dormant* de Charles Perrault, la vieille fée, irritée de ne pas avoir reçu un couvert aussi luxueux que celui de ses sœurs, punira de façon similaire la jeune princesse²⁹.

Pour éclairer la scène qui nous intéresse, il vaut la peine de considérer le terme *Fata* qui désigne en latin les Parques. Issu du participe passé du verbe *fari* qui veut dire parler, *Fata* est, par son origine même, intimement lié à la parole³⁰. William Calin a donc raison de souligner l'importance du langage dans la mise en scène de nos Parques. En présentant leur langage comme étant un simple attribut féminin associé à son tour au quotidien, Calin confond toutefois la façon dont elles utilisent la parole avec le langage de tous les jours. En fait, les paroles que les Parques prononcent autour d'une table ne sont jamais sans conséquence, car avec un mot, elles peuvent rendre la vie d'un homme agréable ou misérable, et même lui donner la mort. Parler est toujours pour elles un acte de discours³¹.

Le moment que les sorcières élisent pour monter leur spectacle, à savoir au milieu d'une « nuit obscure » (v. 2066), mérite aussi notre attention. Rappelons d'abord que dans le folklore médiéval, c'est toujours de nuit que le repas propitiatoire était laissé aux Parques ; repas qu'elles mangeaient seules tout en parlant de l'avenir du nouveau-né. Il est évident que les sorcières profitent de cet aspect bien connu de la coutume pour rendre plus vraisemblable leur mise en scène et impressionner le comte. Mais le choix du milieu de la nuit témoigne encore de cette connaissance de la psychologie que Calin leur attribue. Ce que les habiles sorcières savent effectivement, c'est qu'au milieu de la nuit, l'homme est en général le plus vulnérable ; aussi n'est-ce pas par hasard que les démons agissent plus souvent à ce moment-là qu'à un autre.

29. Sur le lien entre *Perceforest* et *La Belle au bois dormant*, voir Gilles Roussineau, « Tradition littéraire et culture populaire dans l'histoire de Troïlus et Zellandine (*Perceforest*, troisième partie), version ancienne du conte de la Belle au bois dormant », *Arthuriana*, vol. 4, 1994, p. 30-45.

30. Marina Warner, *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and their Tellers*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1994, p. 14-16.

31. J'utilise cette expression au sens du « *speech-act theory* » développé par J. L. Austin dans *How to Do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962 et par John R. Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

À partir de l'étymologie du mot allemand pour sorcière, *Hexe*, qui veut dire clôture ou haie, l'analyste jungien Mario Jacoby définit la sorcière comme étant une créature de la marge « entre l'homme et le démon ; au sens psychologique, entre le conscient et l'inconscient³² ». En plongeant le comte de Nevers, dûment *enfantosmé* (v. 2108), dans une zone intermédiaire appelée au Moyen Âge « dort-veille³³ », les sorcières opèrent dans un espace qui leur est familier et que, pour cette raison, elles savent exploiter à leur avantage. Garder le comte de Nevers dans cet état confus qui transforme un homme mûr en un enfant fragile ou *enfantosmé* augmente leurs chances de profondément affecter sa psyché³⁴. Que ce soit par la représentation théâtrale qu'elles arrivent à le maintenir dans cette zone mitoyenne est significatif. Comme l'écrit en effet Rey-Flaud, le théâtre médiéval enserre les spectateurs dans un « cercle magique » où la réalité glisse vers l'imaginaire, lieu indéterminé où se jouent les désirs, les fantasmes et les peurs³⁵.

Enfin, le contraste entre cette nuit « obscure » et la couleur blanche qui domine le couvert (la nappe blanche, les coupes d'argent, les couverts à manche d'ivoire et les trois petits pains³⁶) s'avère important dans la manipulation psychologique du comte³⁷. À la manière des cierges brillamment allumés que les sorcières ont posés au milieu de la table pour lui faire croire que tout ce qu'il a vu et entendu est « vrai » (vv. 2268-2271), la couleur blanche est un indice visuel puissant destiné à influencer le souvenir qu'il gardera de cette scène. On se rappellera que la nuit en question précède le mariage du comte. En décidant d'agir à ce moment-là, les sorcières espèrent tirer profit de l'excitation

32. « A creature of the border region between the human and the demonic ; psychologically, between the realm of consciousness and unconsciousness. » Mario Jacoby, « The witch in dream, complexes, and fairy tales », dans Mario Jacoby, Verena Kast et Ingrid Riedel (dir.), *Witches, Ogres, and the Devil's Daughter. Encounters with Evil in Fairy Tales*, Boston/Londres, Shambhala, 1992, p. 201.

33. *Amadas et Ydoine*, vv. 2112-2113 : « Il ne sait pas s'il dort ou s'il est éveillé, si c'est un rêve ou une réalité. » À propos de la « dort-veille » dans *Amadas et Ydoine*, voir Romaine Wolf-Bonvin, « Amadas, Ydoine et les faes de la dort-veille », dans *Magie et illusion au Moyen Âge*, p. 603-616.

34. Henri Rey-Flaud, art. cit., p. 1201-1202.

35. Henri Rey-Flaud, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1973, p. 18-19.

36. Le pain en question est un *simeniaus* (v. 2120), à savoir un petit pain ou encore un gâteau blanc composé de fleur de farine et d'œufs.

37. Sur le contraste entre le noir et le blanc dans le théâtre médiéval, voir Jean Ribard, « Théâtre et symbolisme au XIII^e siècle », dans Herman Braet, Johan Nowé et Gilbert Tournoy (dir.), *The Theatre in the Middle Ages*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, coll. « Mediaevalia lovaniensia », 1985, p. 106.

psychique du futur mari. L'esprit troublé par les incertitudes de l'avenir ainsi que par le grand désir qu'il éprouve pour celle qui sera bientôt sa femme, le comte de Nevers est de toute évidence incapable de penser clairement. Plus émotif que rationnel, il est une proie facile pour la manipulation des sorcières.

Après ce qui vient d'être dit, on sera surpris d'apprendre que la mise en scène des sorcières, aussi remarquable soit-elle, n'a pas sur le comte l'effet désiré. Bien que fortement troublé, celui-ci décide malgré tout d'épouser le lendemain la belle Ydoine. En guise d'explication, le narrateur invoque la grande force de caractère (v. 2329, *fier corage*) du comte de Nevers, lequel « ne croit ni aux rêves, ni aux illusions, ni aux augures, ni aux artifices » (vv. 2331-2332, *ne croit en songe n'en argu, en carroi ne en esternu*). Il est vrai que cela sera démenti par la suite lorsqu'il refusera de faire l'amour avec sa femme par peur de mourir (v. 2439). Mais en réduisant ce qui vient de se passer à une simple superstition et en établissant qu'un homme « fort » ne saurait s'y laisser prendre, il est clair que l'auteur cherche à minimiser les pouvoirs attribués à la fois aux Parques et aux sorcières qui ici les représentent. Ainsi la coutume des Parques, qui est à la base de la mise en scène des sorcières, est-elle transformée en une sorte de « conte de bonnes femmes » uniquement capable d'affecter, par implication, le sexe *faible*. Autrement dit, le miroir que le théâtre des sorcières tend au comte ne remplit pas sa fonction, car seuls les fantasmes des « bonnes femmes » trop crédules peuvent s'y refléter.

L'ambivalence manifestée par l'auteur d'*Amadas*, qui tantôt admire ses sorcières-Parques et tantôt les dénigre, est loin d'être originale. Dans *Le Jeu de la feuillée*, l'influence des fées, pourtant reconnue, finit par être reléguée au domaine des croyances douteuses uniquement entretenues par les matrones d'Arras. Dans un passage célèbre du *Roman de la rose*, Jean de Meun consacre plus de soixante-quinze vers aux merveilles accomplies par les sorcières pour les écarter ensuite comme étant des fantaisies de « folles vieilles³⁸ ». Burchard de Worms représente bien, quant à lui, la position de l'Église lorsqu'il qualifie d'« antique sottise » la croyance qu'ont « certaines femmes du peuple » dans le pouvoir des Parques ; croyance qui leur coûtera en confession,

38. Jean de Meun, *Le Roman de la Rose* (éd. et trad. Armand Strubel), Paris, Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992, v. 18493.

ajoute-t-il, « une année de pénitence³⁹ ». Que les sorcières dans *Amadas et Ydoine* aient cru pouvoir influencer cet homme « fort » qu'est le comte de Nevers avec ce genre de « sottises » atteste leur naïveté et sans doute, pire encore, leur féminité. Étant donné que ce roman contient plusieurs passages hautement misogynes, cette interprétation paraît justifiée.

On pourrait croire qu'avec le mariage du comte, le repas *contrové* des sorcières cesse de jouer un rôle dans le récit. Ce serait là cependant ne pas tenir compte du talent attribué aux femmes pour tromper et ensorceler les hommes⁴⁰. Puisque « toutes » les femmes, comme l'affirme le narrateur, sont capables de pratiquer la magie pour en arriver à leurs fins, il n'est pas surprenant que ce soit Ydoine qui prenne le relais des sorcières. Celle-ci en vient donc à *controver* (v. 7128) pour le compte de son mari une histoire étonnante dans laquelle le repas fictif des sorcières est évoqué cette fois dans le cadre d'une vision.

Alors qu'elle est en pèlerinage à Rome pour tenter de trouver remède à l'étrange maladie qui l'afflige depuis son mariage, raconte-t-elle, saint Pierre lui est apparu, accompagné de trois belles femmes qu'il lui a présentées comme étant les Parques. Priées par saint Pierre de dire à Ydoine toute la « vérité » (v. 7178) sur l'origine de sa mystérieuse maladie, les Parques révèlent qu'elle et son mari sont victimes d'un mauvais sort pour les raisons évoquées plus haut et que, la veille du mariage, elles ont visité le comte pour le prévenir contre son union avec Ydoine. Que leurs propos soient « vrais ou mensonges, pures illusions ou bien sans importance » (vv. 7245-7246, *mençoigne et fausetés, et droit fantosme et vanités*), conclut Ydoine, nul autre que son époux ne peut en témoigner. Comme la rusée (v. 7037, *enginneuse*) Ydoine s'y attend, celui-ci s'empresse de confirmer ses dires : « Mon amie, je sais bien que vous ne mentez pas et que ce que vous dites n'est pas une fiction (*controeve*), car les Parques me l'ont prouvé » (vv. 7252-7257, *Amie, certes je le sai mult tresbien, que menti ne m'avés de rien ; n'est pas controreve*

39. Cité par Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine : la naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », n° 8, 1984, p. 23-24.

40. *Amadas et Ydoine*, vv. 7060-7066 : « C'est leur nature de raconter des mensonges, de nous faire croire que ce qu'elles disent est la vérité pour nous tromper. Certes, toutes les femmes du monde sont des traîtresses. » À ce sujet, voir Sara Sturm-Maddox, « *Signeur, vous qui l'oeuvre savez* : Amadas, Ydoine, and the Wiles of Women », dans Keith Busby, Bernard Guidot et Logan E. Whaler (dir.), « *De Sens rassis* ». *Essays in Honor of Rupert T. Pickens*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Faux titre », n° 259, 2005, p. 607-608.

que me dites : enseignies m'ent mostrés parfites). Fort de cette « vérité », le comte consent enfin à la dissolution de son mariage avec Ydoine.

Il est facile de comprendre pourquoi la fiction d'Ydoine réussit alors que celle des sorcières n'a qu'un effet mitigé. En incluant le repas des Parques dans une vision envoyée par saint Pierre, la jeune femme juxtapose deux plans normalement séparés au Moyen Âge, celui de la féerie et celui de l'Église⁴¹. Ce qu'Ydoine a bien compris, c'est que, sanctionnée par saint Pierre, la coutume des Parques quitte le domaine douteux de la superstition pour entrer dans celui, plus respectable, de la vérité consacrée par l'Église. N'étant plus liée à un monde exclusivement « féminin », donc mensonger, la table des Parques peut finalement être prise au sérieux par cet homme *fier* qu'est le comte de Nevers. Mais le succès d'Ydoine repose aussi sur le pouvoir de la répétition. En répétant devant son mari les propos supposément échangés par les Parques lors de leur visite nocturne, Ydoine confirme en le renforçant ce qu'il a déjà entendu. On se souviendra que Clotho avait fait de même en prétendant réveiller le comte pour lui répéter ce qui avait été dit à table. Deux fois confirmée par des témoins apparemment bien intentionnés, la scène des sorcières quitte pour le comte la zone indéterminée de la « dort-veille » pour s'ancrer désormais dans la réalité.

Considérons enfin le verbe *controver* que l'on a vu associé dans ce roman, d'une façon à la fois positive et négative, à la mise en scène des sorcières et au récit d'Ydoine. Quand on pense que les *controeves* de ces personnages sont essentiellement celles de l'auteur et que celui-ci rattache par ailleurs le verbe *controver* à la création des « fables, chansons et livres » (v. 1998), cette ambivalence donne à réfléchir. En fait, nous retrouvons là l'un des paradoxes les plus troublants du discours misogynne au Moyen Âge. Pour reprendre la formule d'Howard Bloch : s'il est vrai que les poètes du Moyen Âge et les femmes font essentiellement la même chose, à savoir, parler, mentir, inventer, alors « tous les auteurs du Moyen Âge sont des femmes⁴² ».

Cela étant dit, le repas *contrové* des sorcières, inclus dans le récit *contrové* d'Ydoine, lui-même contenu dans cette *controeve* qu'est *Amadas et Ydoine*, ne manque pas de souligner un aspect important de la création poétique au Moyen Âge. À la base de l'art poétique médiéval se

41. Laurence Harf-Lancner, *op. cit.*, p. 29.

42. Howard R. Bloch, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago, Chicago University Press, 1991, p. 56.

trouve, en effet, l'*inventio* définie comme une conception mentale gouvernée par cette faculté cognitive qu'est l'imagination⁴³. Pour que l'*inventio* se transforme en *ars*, écrit Douglas Kelly, il faut que le poète ait le talent nécessaire ou l'*ingenium* pour élaborer ou encore amplifier sa matière⁴⁴. Les différentes étapes de cet art poétique se retrouvent dans les *controeves* des sorcières ainsi que dans celles d'Ydoine ; les unes utilisant « leur art et leurs dons » pour créer leur mise en scène (v. 2059, *leurs ars et leurs engins divers*) et l'autre, « son esprit et son talent » pour inventer une histoire étrange et merveilleuse (v. 7127-7129, *son sens et son engin esprove. Estrangement fait et controeve une merveilleuse matire*). Double du poète, Ydoine utilise son talent pour produire une « merveilleuse matire », elle-même écho amplifiée de la « merveilleuse aventure » (v. 1996) créée plus tôt par nos sorcières. Que ces aventures soient des *controeves* rend compte par ailleurs du pouvoir donné aux poètes de manipuler quelque peu la vérité pour embellir leur conte et toucher leur auditoire ; pouvoir que Geoffroy de Vinsauf compare à celui du magicien⁴⁵.

Pour conclure, revenons rapidement sur le rapport entre la table et le théâtre tel qu'il est conçu au Moyen Âge et sur la façon dont il se trouve exploité par les sorcières dans *Amadas et Ydoine*. D'abord, ces deux termes ne sont plus ici associés, ils se fondent l'un dans l'autre ; la table y étant en outre aussi fictive que le jeu. Bien que les sorcières font tout en leur pouvoir pour que le comte croie que ce qu'il voit et entend est « vrai », elles et les lecteurs du roman savent qu'il s'agit d'une fiction — ce qui fait de ces derniers des complices sans doute amusés du repas qu'elles ont inventé⁴⁶. Il en est de même pour Ydoine qui, tout en prétendant que le repas des sorcières est « vrai », l'inclut dans une histoire qu'elle sait être fallacieuse. L'idée que la table et la fable sont liées n'est évidemment pas nouvelle. Depuis l'Antiquité classique, manger et raconter vont de pair⁴⁷. Cette analogie se trouve accentuée dans

43. Douglas Kelly, *The Art of Medieval French Romance*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1992, p. 34.

44. *Ibid.*, p. 44.

45. *The Pætria Nova and its Sources in Early Rhetorical Doctrine* (éd. et trad. Ernest Gallo), Paris, Mouton, coll. « De proprietatibus litterarum », 1971, p. 20. Sur la relation entre la fiction et la vérité dans les romans médiévaux, voir Eugene Vance, *From Topic to Tale. Logic and Narrativity in the Middle Ages*, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Theory and history of literature », n° 47, 1987, p. 14-27.

46. Voir à ce propos Sara Sturm-Maddox, art. cit., p. 613-614.

47. Michel Jeanneret, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Librairie José Corti, 1987, p. 107-131.

Amadas et Ydoine par le fait que celles qui partagent un repas se présentent comme étant les Parques, lesquelles sont censées filer ou tisser la vie des hommes. Entre tisser et raconter, les liens sont bien connus. On notera enfin que le mot table est contenu dans le mot tablette, surface où l'on écrit, et que le couteau, central au repas des Parques, sert souvent au Moyen Âge à écrire⁴⁸. Le fait que le repas comme l'écriture soient l'un et l'autre *controvés* nous invite à pousser plus loin cette convergence. Dans *Amadas et Ydoine*, la table est le théâtre où se joue la *controeve* poétique.

48. Dans le *Chèvrefeuille* de Marie de France, par exemple, c'est avec un couteau que Tristan trace, sur une branche qu'il a coupée, son fameux message pour Iseut.