

La ville folle, ou : la folie et ses espaces urbains. Enquête dans la littérature française du douzième au quinzième siècle

PIERRE LEVRON

Centre d'études supérieures de civilisation médiévale de Poitiers¹

Les folies décrites par les textes littéraires médiévaux ont leurs espaces. La forêt est le théâtre des démenes d'Yvain, de Tristan et de deux des folies de Lancelot décrites par le *Lancelot en Prose*. Le château – ambivalent, parce qu'il est un lieu de renfermement aussi bien que de soins – sert de cadre, au moins partiel, à la première démenes de Lancelot et aux prémisses de celles d'Amadas. La ville apparaît, quant à elle, dans plusieurs types de récits de folies. Elle est l'endroit où les pénitents simulent la folie pour attirer les persécutions dans plusieurs contes de la *Vie des Pères* ou certains *exempla* relatés par Gautier de Coinci ; ses habitants peuvent être victimes – à l'exception d'un seul – d'une pluie qui leur fait perdre la raison, comme le raconte le conte moral *Una ciutat fo, no sai quals* de Peire Cardenal. Elle est également l'endroit où la folie d'Amadas devient manifeste. *Guiron le Courtois* connaît également cet emploi particulier d'un cadre urbain. Un premier constat se dessine : la ville peut être un lieu important pour les fous, parce qu'elle les confronte à leurs contemporains. Elle intervient dans de nombreux types de folie, religieuses ou laïques. Un second constat se profile : endroit de la publicité de la folie, la ville est à la fois un lieu ambigu (elle est le cadre de manifestations violentes, de persécutions, de moquerie, mais aussi des prémisses de la guérison) et un terrain mettant en cause le discernement de ceux qui ne sont pas fous aussi bien que les comportements majoritaires. La ville permet d'interroger également la moralité et les capacités spirituelles des gens sensés mis en face d'un dément. L'enquête visera à dégager les spécificités du traitement du thème de la ville dans de tels récits. Elle traitera trois axes. Le premier sera une typologie des folies concernées ; le second consistera en l'étude de la question du moment où une scène de folie urbaine intervient dans un récit ; le troisième examinera les issues que le monde urbain peut proposer à la folie dans les textes littéraires.

La folie urbaine et ses types : accident ou prédisposition ?

L'étude des scènes de folies littéraires dont le cadre est urbain – que nous appellerons les « folies urbaines » – nécessite que notre démarche soit orientée par quelques principes fondateurs et commence par répondre à deux premières interrogations : la fréquence des folies urbaines au sein d'un *corpus* représentatif d'œuvres littéraires rédigées entre la seconde moitié du douzième siècle et la seconde moitié du quinzième siècle et le type de folie rencontrées. Les résultats obtenus devront contribuer à établir la possibilité d'une typologie des scènes de folie urbaine susceptible de distinguer ces dernières de celles qui se produisent dans d'autres lieux. La méthode d'investigation retenue repose sur plusieurs données principales : les folies urbaines analysées le sont toujours comme des récits littéraires, certes animés par des conceptions juridiques, religieuses, médicales, voire historiques décrites par Jean-Marie Fritz², Muriel

¹ CESCO-UMR 7302/CNRS

² Jean-Marie Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992.

Laharie³ ou, plus récemment, par Huguette Legros⁴, mais leur caractère de reflet de situations historiques potentielles est débattu⁵, si ce n'est incertain. Il est donc préférable de s'orienter vers une analyse de type littéraire – option retenue par Dirk Matejovski pour son étude portant sur la littérature médiévale allemande⁶ –, centrée sur la mise en évidence d'éléments fondamentaux tels que le type de folie décrit – pathologique ou non – et les lieux dans lesquels les fous évoluent. L'hypothèse d'une ville servant de cadre à une mise en scène d'une folie devenant très publique est apparue, et son examen s'est révélé être une donnée importante de la problématique retenue. Elle nous a été inspirée par la lecture d'un article de Pascale Drouet⁷. L'idée d'une « ville-scène » s'est donc constituée. Il importe aussi de préciser ce que l'on entend par ville. Ce lexème désigne en ancien français aussi bien un « village⁸ » sinon un « hameau » qu'une « ville », c'est-à-dire une agglomération importante servant de centre à une population donnée et à ses activités, et susceptible d'être le siège d'activités politiques. Les textes retenus évoquent plusieurs situations. Il existe des villes réelles, comme Lucques atteinte par Amadas au plus fort de sa démence⁹, Rome où Robert le Diable feint la folie pour accomplir sa pénitence¹⁰, Constantinople où se situe l'action de l'*exemplum De la tavlete en cui l'ymage de la mere Dieu estoit peinte*¹¹, ou Alexandrie, qui sert de théâtre à la folie religieuse de l'ermite dans l'*exemplum D'un Escommenié*¹², ces deux récits étant racontés par Gautier de Coinci. On rencontre également des villes de fiction. Les folies urbaines peuvent se dérouler dans des villes attestées par une grande tradition littéraire, comme Corbenic, mobilisée par la troisième démence de Lancelot dans le *Lancelot en Prose*¹³ et sa mouvance narrative attestée aussi bien par les rédactions V.II. et V.III. du *Tristan en Prose*¹⁴ que par la *Compilation de Micheau Gonnot*¹⁵. Le *Tristan en Prose* fait également appel à Tintagel, où Marc et Audret font conduire Tristan¹⁶. Ce n'est toutefois pas une obligation. Le *corpus* mentionne également des villes qui ne relèvent pas d'une géographie narrative conventionnelle. Les *Merveilles de Rigomer* font arriver Lancelot à

³ Muriel Laharie, *La Folie au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'or, 1991.

⁴ Huguette Legros, *La Folie dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, « Interférences ».

⁵ Jean-Pierre Leguay considère que la fiction s'inspire de la réalité (*Vivre en ville au Moyen Âge*, Paris, Jean-Paul Gisserot, 2006, « classiques Gisserot de l'histoire »).

⁶ Dirk Matejovski, *Das Motiv des Wahnsinn in der mittelalterlichen Dichtung*, Francfort-sur-leMain, Suhrkamp Taschenbuch, 1996.

⁷ Pascale Drouet, « “Let's go see the madmen” : le méta-spectacle de la folie sur la scène jacobéenne », licorne.edel.univ-poitiers.fdr/docannexe/fichier/4748/part1.pdf, consulté le 10 septembre 2018.

⁸ Voir notamment : la chanson de toile *Lou samedi a soir fat la semaine*, III, vers 12. (éditée par Samuel N. Rosenberg, Hans Tischler, avec la collaboration de Marie-Geneviève Grossel, *Chanson des trouvères (Chanter m'estuet)*, Paris, Librairie Générale Française, 1995, « Le livre de poche. Lettres gothiques »).

⁹ *Amadas et Ydoine*, J. R Reinhard, éd., Paris, Honoré Champion, 1926, C.F.M.A.

¹⁰ *Robert le Diable*, Elisabeth Gaucher, éd., Paris, Honoré Champion, 2006, « Champion classiques. Moyen Âge », vers 1184.

¹¹ Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre-Dame de Gautier de Coinci, (De la tavlete en cui l'ymage de la mere Dieu estoit peinte)*, Frederic V. Koenig, éd., t. II, Genève, Droz, 1970, TLF, p. 101-104.

¹² Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre-Dame de Gautier de Coinci, (D'un Escommenié)*, Frederic V. Koenig, éd., tome III, Genève, Droz, 1966, TLF, p. 74-106.

¹³ *Lancelot, roman du treizième siècle*, Alexandre Micha, éd., tome VI, Genève, Droz, 1980, TLF, CVII, §22, p. 219-220.

¹⁴ Pour la différence entre ces deux rédactions et leurs caractéristiques, voir : Emmanuèle Baumgartner, *Le Tristan en Prose, essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975, « Publications romanes et françaises », p. 29-35, 53-62, 67-71. Nous avons utilisé le manuscrit Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 97, folio 416 *recto*, II, l. 54 sq, III, l. 1-45.

¹⁵ Manuscrit Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 112, t. II, folio CCLI *recto*, II, l. 1-29.

¹⁶ *Le Roman de Tristan en Prose*, Philippe Ménard, éd., Genève, Droz, 1987, TLF, XV, § 188, p. 275.

Pavongai¹⁷, l'auteur de *Guiron le Courtois* situant une scène importante de la folie de Daguenet à Chastel Apparent¹⁸, et plusieurs épisodes initiaux de la démence du Bon Chevalier sans Peur dans la ville fortifiée entourant le château de Nabon le Noir au Val de Servage¹⁹, option retenue également par Micheau Gonnot²⁰. Cette existence d'un nom géographique commun sans caractérisation nominale attire l'attention sur une autre tendance observable dans ce *corpus* : l'existence de villes anonymes. *Amadas et Ydoine* en fait des lieux traversés par son personnage :

Et trespasse viles et bours ;
Ne fina de fuïr la nuit (vers 2520 et 2521).

Le récit distingue donc des lieux où rien ne se passe et où aucune scène de folie urbaine ne se produit de la ville de Lucques, qui sera le théâtre de scènes urbaines vues par Garinet, puis Ydoine. L'anonymat caractérise également la ville que décrit Peire Cardenal²¹ : « *Una ciutatz fo, no sai quals* »²². Cette ville sans nom que le troubadour ne peut distinguer d'autres villes est à la fois un concentré intellectuel de toutes les villes possibles et un lieu abstrait, valant pour l'ensemble du genre humain. C'est une forme avancée d'une tendance presque unanime dans le *corpus* : les villes où des scènes de folie urbaine ont lieu ne sont jamais décrites. Les destinataires des textes assistent à des scènes qui confrontent un fou à une population, ou qui ont lieu au milieu d'une population, quand ce n'est pas, comme chez Peire Cardenal, la population presque tout entière « *mas sol us* » qui participe à la démence²³, mais ne décrivent pas les agglomérations concernées. On peut en découvrir des éléments : Pavongai est construite au milieu de marais²⁴, possède une solide porte à deux vantaux pourvue d'une porte plus petite par laquelle Lancelot entre²⁵, et comprend une forteresse et des maisons²⁶ ; il y a aussi une église²⁷, où le chevalier découvrira la population adulte et le vicomte. La ville où réside Baucillas se résume à son église et à la maison du médecin :

Un jour le fist lever le medicin et le mena ou messe a la ville a la ville a Breginiem et puis le mena disner a sa maison²⁸.

Les lieux sont plus évoqués que décrits ; les *Merveilles de Rigomer* s'en tiennent à l'espace public alors que la *Compilation de Micheau Gonnot* mentionne un passage d'un lieu public à un lieu intime. Les deux villes concernées par le récit de la troisième démence de Lancelot dans le *Lancelot en Prose* sont traitées de manière différente. Le romancier montre

¹⁷ Jehan, *Les Merveilles de Rigomer*, W. Förster et Hermann Breuer, éd., Halle, Dresde, Max Niemeyer, 1908 (t. I) et 1915, (t. II), t. I, vers 548.

¹⁸ *Guiron le Courtois*, Venceslas Bubeníček, éd., Berlin, Boston, Walter de Gruyter, 2015, « Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, n° 363, §175-176, p. 771-772.

¹⁹ *Guiron le Courtois*, manuscrit Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 350, folio 335 verso, I, lignes 1-23.

²⁰ Manuscrit Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 112, t. I, folio 179 recto, I, 1-64, II, 1-64.

²¹ Peire Cardenal, « *Una ciutatz fo, no sai quals* », Martin de Riquer, éd., *Los Trobadores*, Barcelone, Planeta, 1975, t. III, p. 1515-1518.

²² *Ibid.*, I, vers 1 : « Il y avait une ville, je ne sais laquelle ».

²³ *Ibid.*, II, vers 5 : « à l'exception d'un seul ».

²⁴ *Les Merveilles de Rigomer*, op. cit., vers 545-546.

²⁵ *Ibid.*, vers 549-553.

²⁶ *Idem*, vers 555.

²⁷ *Idem*, vers 567.

²⁸ *Compilation de Micheau Gonnot*, op. cit., folio 180 recto, I, lignes 55-61.

Lancelot poursuivant la population de Corbenic : « Ne il ne demouroit en nul leu, ainz vet de rue en rue chaçant les uns et les autres »²⁹. Kamaalot, quant à elle, n'est évoquée qu'après que Lancelot en est sorti, sans que son itinéraire ne soit décrit³⁰. Micheau Gonnot fait regarder la ville par son personnage avant qu'il ne se lamente³¹, la rédaction V.III. du manuscrit Paris, BN.fr 97 ne se distinguant quant à elle pas du *Lancelot en Prose* sur ce point³². La variante de V.III. consignée par le manuscrit Paris, BN.fr 772 éditée par Joël Blanchard introduit cependant une variante³³ : Lancelot traverse le « jardin le roi » avant de sortir de la ville³⁴. La précision de ces évocations n'est donc pas bien plus grande que les éléments que donne Peire Cardenal, dont la ville se résume à la maison où le sage dort au moment de la pluie³⁵, et à sa demeure où il se réfugiera³⁶, et aux bancs au-dessus desquels un personnage saute³⁷. L'évolution des pratiques romanesques ne modifie pas cette tendance : l'auteur du *Perceforest* ne décrit pas davantage la ville où Estonné « qui n'estoit pas bien en son sens par le meschief de son compaignon qu'il avoit perdu » surgit³⁸. Les lieux se limitent à une rivière dans laquelle le chevalier saute³⁹. Ces villes-scènes ne sont donc pas l'équivalent diégétique d'un décor de théâtre qui permet de voir les éléments d'un paysage urbain ; elles tendent, bien au contraire, à désincarner la ville, à la priver autant que possible d'éléments de réalité matérielle afin de remplacer une définition géographique ou physique du monde urbain possible dans le discours historiographique dès le Moyen Âge central par une définition plus subjective : une ville-scène est avant tout une concentration de population. Elle se rapproche de ce point de vue d'un autre milieu humain qui la complète mais qui peut également la concurrencer : la cour d'un roi ou d'un seigneur. Elle s'en distingue par deux éléments : le nombre des protagonistes – toujours imprécis parce que jamais quantifié, mais réputé être beaucoup plus important que celui des membres d'une cour – et la composition de sa population. Une comparaison des textes du *corpus* avec la *Folie Tristan d'Oxford*⁴⁰, qui se déroule à la cour du roi Marc, met en évidence les éléments suivants : Tristan est confronté au portier⁴¹, puis aux serviteurs et aux écuyers⁴², avant de se trouver face au roi⁴³ et à Yseut, puis à Brangien. Le milieu curial de *Ipomedon* de Hüe de Rotelande⁴⁴, autre texte retenu pour servir d'élément de comparaison à notre *corpus*, est plus restreint : son personnage éponyme feignant la folie fait face à Ismeine et aux prétendants revendiquant le mariage avec La Fiere⁴⁵, puis aux courtisans du roi Melager⁴⁶. Les récits de folie dans un cadre urbain confrontent, en revanche, leur personnage à une masse beaucoup plus grande d'individus.

²⁹ *Lancelot*, t. VI, *op. cit.*, CVII, § 22, p. 219-220.

³⁰ *Ibid.*, CVI, § 37, p. 176.

³¹ *Compilation de Micheau Gonnot*, *op. cit.*, folio 240 recto, I, lignes 9-16.

³² *Roman de Tristan en prose*, rédaction V.III., manuscrit Paris, Bibliothèque nationale Fonds Français 97, folio 296 recto.

³³ *Le Roman de Tristan en prose : les deux captivités de Tristan*, Joël Blanchard, éd., Paris, Klincksieck, 1976.

³⁴ *Le Roman de Tristan en prose*, *op. cit.*, § 104, p. 134.

³⁵ Peire Cardenal, *op. cit.*, II, vers 7.

³⁶ *Ibid.*, XII, vers 45.

³⁷ *Idem*, V, vers 20.

³⁸ *Perceforest*, première partie, Gilles Roussineau, éd., t. I, Genève, Droz, 2007, XXVIII, § 345, p.318.

³⁹ *Ibid.*, §347, p. 321.

⁴⁰ Thomas, *Le Roman de Tristan, suivi de la Folie Tristan de Berne et de la Folie Tristan d'Oxford*, Félix Lecoy, éd., Emmanuèle Baumgartner et Ian Short, trad., Paris, Honoré Champion, 2003, « classiques Champion. Moyen Âge ». *Folie Tristan d'Oxford*, p. 349-429.

⁴¹ *Ibid.*, vers 243-246.

⁴² *Idem*, vers 248-256.

⁴³ *Idem*, vers 261-270.

⁴⁴ Hüe de Rotelande, *Ipomedon*, A. J Holden, éd., Paris, Klincksieck, 1979, « bibliothèque française et romane ».

⁴⁵ *Ibid.*, vers 4433-7748.

⁴⁶ *Idem*, vers 7749-7824.

Gautier de Coinci montre son ermite de *l'Escommenié* feignant la démence poursuivi par la population :

Les gens des rues en toz senz
Le sivoient a grans tropiaus (vers 232 et 233).

Le religieux, isolé par le simulacre de la démence, est donc confronté à une masse indistincte dont aucun membre n'est individualisé ; l'auteur du *Tristan en prose* opte pour une posture assez proche en parlant de « Chil de Tyntajol »⁴⁷, ce que la rédaction V.III. du manuscrit Paris, BN.fr 97 confirme⁴⁸. Quelques précisions apparaissent dans d'autres diégèses. Le *Lancelot en Prose* fait intervenir « li enfant et li garçon⁴⁹ », que Micheau Gonnot représente également⁵⁰. *Amadas et Ydoine* recourt ainsi à « la fripaille⁵¹ » de Lucques, représentée par « Li pautonnier, les gens menues⁵² » ainsi que par les « garçons, des enfans petis⁵³ » observés par Garinet, et les « plus (...) de cent musars / li pautonnier de la cité⁵⁴ » vus ensuite par Ydoine. Le récit parodique des *Merveilles de Rigomer* n'utilise cependant « que enfançons / de .VII. ans et de mains encore⁵⁵ ». *Robert le Diable* préfère décrire des bourgeois sortant voir les extravagances de son pénitent de héros⁵⁶, avant que « tout chil de Rome » ne le persécutent⁵⁷. Le *Perceforest* fait, quant à lui, preuve d'une originalité supérieure : il inclut des chevaliers dans la foule qui brocarde et hue Estonné :

Et sachiez que en la ville avoit a celle heure grant plenté de chevalerie qui la estoit assemblee du lignaige de Darnant pour ung parlement qu'il y devoit avoir⁵⁸.

Ce texte qui place des personnages aristocratiques sur le même pied que les roturiers prend le contre-pied exact d'*Amadas et Ydoine* qui met ses personnages nobles en surplomb de ces scènes de folie urbaine à l'intérieur d'une maison. Il n'en reproduit pas moins une caractéristique essentielle de la ville-scène : elle forme, quand elle est un milieu actif, un environnement presque toujours néfaste au personnage concerné. L'idée d'un espace inquiétant, privé des valeurs de la noblesse et dans lequel un dément réel ou non – il n'existe pas de distinction sur ce point – s'installe dès lors dans la tradition narrative pendant l'ensemble de la période concernée, bien que ce motif apparaisse spécialisé à la littérature arthurienne, au « roman d'aventures » ou aux récits édifiants. Il structure une caractéristique importante de la ville-scène : elle est le lieu où la démence d'un personnage n'est plus seulement un problème restreint à l'entourage de celui-ci (ou à une cour, dans le cas de Lancelot) mais devient violemment publique. Cette caractérisation de la ville-scène comme un espace matériellement vague et pathétique une fois obtenue, interrogeons-nous maintenant sur deux autres données de

⁴⁷ *Le Roman de Tristan en prose*, t. I, *op. cit.*, XV, § 188, p. 275.

⁴⁸ *Tristan en prose*, rédaction V.III., manuscrit Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 97, folio 120 verso, ligne 91 sq. « Ceulx de Tintaguel ».

⁴⁹ *Lancelot*, tome VI, *op. cit.*, CVII, § 22, p. 219.

⁵⁰ *Compilation de Micheau Gonnot*, *op. cit.*, folio 251 recto, II, lignes 1-29.

⁵¹ *Amadas et Ydoine*, *op. cit.*, vers 2737.

⁵² *Ibid.*, vers 2739.

⁵³ *Idem*, vers 2742.

⁵⁴ *Idem*, vers 3070-3071.

⁵⁵ *Les Merveilles de Rigomer*, *op. cit.*, vers 556-557. Richard Trachsler, « Lancelot aux fourneaux : des éléments de parodie dans les *Merveilles de Rigomer* ? », *Vox Romanica*, 1993, n° 52, p. 180-193.

⁵⁶ *Robert le Diable*, *op. cit.*, vers 1188.

⁵⁷ *Ibid.*, vers 1193.

⁵⁸ *Perceforest*, *op. cit.*, § 345, p. 318.

la question : le type de folies observables en ville et la fréquence de l'utilisation de ce motif-cadre de la ville-scène. Existe-il un type de folie propice à l'usage d'un cadre urbain ? L'enquête a mis en évidence deux catégories principales de folies : les folies laïques et les folies religieuses, qui recourent une autre distinction fondamentale : la différence entre des folies réelles et des folies simulées. L'absence de clivage entre les motifs narratifs régissant les diégèses nous incite à ne pas différencier les folies réelles des folies simulées dans le corps de l'étude. Les folies laïques comprennent la démence mélancolique (huit occurrences⁵⁹), la frénésie (deux manifestations⁶⁰), un cas particulier d'amitié mélancolique⁶¹, et une colère violente manifestée par une parodie de démence mélancolique⁶². Les folies religieuses appellent, quant à elles, une distinction entre les folies de châtement et les folies pénitentielles. La première catégorie comprend des fureurs relevant de la possession (trois occurrences⁶³), de la folie blasphématoire (un cas⁶⁴), la seconde étant représentée par le religieux de l'*exemplum De l'Escommenié* et par *Robert le Diable*. Les miracles de guérison possèdent également deux représentants, mais se situent dans des lieux religieux au sein de villes : l'église Saint-Médard de Soissons pour l'*exemplum Comment sainte Leochade fut perdue*⁶⁵, et des couvents de Frères Prêcheurs parisiens ou bolognais pour un *exemplum* du *Rosarius*⁶⁶. Le « sermon » de Peire Cardenal *Una ciutat fo, no sai quals...* est beaucoup plus singulier, dans la mesure où la pluie qui tombe sur les citadins est faite d'une somme de péchés :

La plueia sai es cazeguda
Cobeitatz, et si es venguda
Un'erguelhoz' e granz maleza
Que tota la gen a prepreza (xv, vers 57-60)⁶⁷.

L'*exemplum* définit donc la folie par l'emprise de deux péchés capitaux et d'un vice, ce qui fait d'elle un état de crise anti-religieuse. Vingt scènes de folie urbaine relevant de sept types différents de comportements déments ou furieux apparaissent dans les textes étudiés⁶⁸. La ville-

⁵⁹ Pour Lancelot : *Lancelot, op. cit.*, CVII, *loc. cit.* ; *Tristan en Prose*, v.III., *op. cit.*, 303 verso, I, l. 35-67 ; folio 416 verso, II, l. 68-69, III, l. 1-28 ; *Compilation de Micheau Gonnot, op. cit.*, folios 240 recto, I, -252 verso, I, l. 1-16. Pour Tristan : *Roman de Tristan en Prose, op. cit.*, XV, 188, p. 275 ; *Tristan en Prose*, v.III., *op. cit.*, folio 120 verso ; *Compilation de Micheau Gonnot, op. cit.*, folios 99 recto, II, l. 41-57, 99 verso, I, l. 1-3. Pour Dagueuet : *Guiron le Courtois, op. cit.*, II, chapitres XII-XIII, § 157-184, p. 750-782. Pour Amadas : *Amadas et Ydoine, op. cit.*, vers 1792-3408.

⁶⁰ Pour le Bon Chevalier sans Peur : *Guiron le Courtois*, manuscrit Paris, Bibliothèque Nationale de France, fonds français 350, folios 334 verso, II, l. 26 sq.-336 recto, I, l. 1-59 ; *Compilation de Micheau Gonnot, op. cit.*, folios 179 recto, I, l. 1sq.-180 recto, II, l. 48.

⁶¹ Pour Estonné : *Perceforest, op. cit.*, XXVIII, § 345, p. 318.

⁶² Pour Lancelot : *Merveilles de Rigomer, op. cit.*, vers 525-836.

⁶³ Pour le roi Agreste : *Lancelot, op. cit.*, t. II (Genève, Droz, 1978, TLF), LX, § 23, p. 323. Pour un verrier juif : Gautier de Coinci, *Miracles de Notre-Dame (De l'enfant a un giu qui se crestièna)*, *op. cit.*, t. II, Genève, Droz, 1970, p. 95-100), vers 46-87. Pour le mari juif de Sarah : *Miracles de Notre-Dame tirés du Rosarius*, Pierre Kunstmann, éd., Ottawa-Paris, Presses de l'Université d'Ottawa, 1991 « publications médiévales de l'Université d'Ottawa » (*De dame Agnès nonnain nourrice qi converti sa dame Sare, qi estoit juive*, p. 13-26), vers 353-376.

⁶⁴ Pour un juif jetant une icône représentant la vierge Marie dans une latrine : Gautier de Coinci, *Miracles de Notre-Dame*, t. II, *op. cit.*, (*De la tavlete en cui l'ymage de la mere Deu estoit peinte*), p. 101-104, vers 26-53.

⁶⁵ Gautier de Coinci, *Miracles de Notre-Dame, op. cit.*, t. III, (*Comment sainte Leochade fu perdue*), p. 214-248, vers 381-384.

⁶⁶ *Miracles de Notre-Dame tirés du Rosarius, op. cit.*, (*Pour quel cause on dit Salve Regina misericordia après complie en l'ordre des freres preecheurs*) p. 175-177, vers 37-40 et 74-79.

⁶⁷ Peire Cardenal, *op. cit.* : « La pluie, elle est tombée ici : (c'est) la convoitise, et il est venu un orgueil et une grande méchanceté qui se sont emparés de tout le monde ».

⁶⁸ Sur quarante-sept scènes de folie simulée ou effective décrites par les vingt-six textes du *corpus*.

scène se révèle être un théâtre fortement minoritaire⁶⁹, concurrencé par des lieux indéterminés (surtout dans les folies religieuses), des routes, des forêts ou des bois, des clairières, des ermitages, des cours, des châteaux et des geôles, et parfois même par des scènes de tournois. Sa fréquence élevée confirme tout d'abord l'hypothèse de départ de la « ville-scène », dans la mesure où de nombreux récits font du cadre urbain un lieu nécessaire. L'influence médicale, qui contribue pourtant à définir les pathologies furieuses ou délirantes littéraires, ne semble pas jouer ici⁷⁰. Le *coturub vel ereos* décrit par le *Continens*, version latine du *Al-Hawî* de Rhazès⁷¹, décrit par exemple des patients errant la nuit dans des cimetières⁷², symptôme présent aussi dans la « mélancolie canine » décrite par le *Speculum naturale* de Vincent de Beauvais⁷³. La « ville-scène » serait, par conséquent, un élément proprement littéraire, qui s'intègre dans des paradigmes narratifs propres au discours poétique. La question du moment de son apparition participe aussi fortement de la nature littéraire d'une « ville-scène » qui éloigne la folie poétique de ses modèles médicaux.

La folie urbaine et ses moments : précocité ou caractère tardif ?

Une définition de la « ville-scène » se dessine dès lors : c'est un motif littéraire qui s'insère dans un nombre élevé de diégèses ou qui peut, dans le cas d'*Una ciutat fo, no sai quals...* de Peire Cardenal, structurer intégralement un récit. Les démences mélancoliques de Lancelot et de Tristan ainsi que la frénésie du Bon Chevalier Sans Peur ont une autre caractéristique : elles se rencontrent au sein des traditions manuscrites propres aux romans qui les relatent⁷⁴, ainsi que dans des textes qui utilisent cette matière. La *Compilation de Micheau Gonnot* comprend ainsi la totalité des démences et des frénésies de ces trois personnages, y compris celles qui ne possèdent aucune scène urbaine ou les passages qui ne se déroulent pas en ville⁷⁵. La mise en réseau de la folie de Tristan avec la troisième démente de Lancelot caractérise quant à elle aussi bien la rédaction V.II. que la version V.III. de ce roman⁷⁶. Les folies

⁶⁹ Elle apparaît dans presque la moitié des scènes de folie étudiées.

⁷⁰ Pierre Levron, *Naissance de la mélancolie dans la littérature des douzièmes et treizièmes siècles*, thèse de doctorat inédite dirigée par Jacqueline Cerquiglini-Toulet et soutenue devant l'université de Paris-Sorbonne (Paris-IV), le 30 juin 2005 ; Philippe Walter, *Canicule : essai de mythologie sur Yvain de Chrétien de Troyes*, Paris, S.E.D.E.S, 1988, p. 155-168.

⁷¹ John Livingston Lowes, « The loveres maladye of hereos », *Modern Philology*, n° 11, 1914, p. 491-546, p. 508.

⁷² *Ibid.*, loc. cit., « Dixit Alexan. quod pacientes coturub vel ereos incedunt stridendo alias vagando et clamando tota nocte et proprie per sepulturas mortuorum usque ad mane » [Alexandre dit que les malades de *Coturub* (ou d'*ereos*) se mettent à pousser des cris stridents, à errer et à émettre des clameurs pendant toute la nuit, parmi les tombeaux des morts en particulier, jusqu'au matin].

⁷³ Philippe Walter, *Canicule*, op. cit., p. 161.

⁷⁴ Voir : Eilert Löseth, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la Compilation de Rusticien de Pise*, Paris, 1890, Genève, Slatkine, 1974 ; Roger Lathuillère, *Guiron le Courtois : étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, Droz, 1966 ; Nicola Morato, *Il ciclo di "Guiron le Courtois" : strutture e testi nella tradizione manoscritta*, Florence, Edizioni del Galluzzo, 2010 ; Sophie Albert, « Ensemble ou par pièces » : *Guiron le Courtois (treizième-quinzième siècle) : la cohérence en question*, Paris, Honoré Champion, 2010.

⁷⁵ Elle comprend ainsi les deux premières démences (dépourvues de « villes-scène ») de Lancelot : la première (t. I, folios 149 recto, lignes 45sq-149 verso, II, l. 33), et la seconde (t. II, folio 1 recto, II, l. 50 à 70, 1 verso, II, l. 1-4) ainsi qu'une version abrégée de la démente de Tristan (II, folios 99 recto, II, l. 41-57-99 verso, I, l. 1-3). Voir, pour cet ouvrage : Cedric Edward Pickford, *L'Évolution du roman arthurien en prose à la fin du Moyen Âge, d'après le manuscrit 112 du fonds français de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Nizet, 1960.

⁷⁶ La démente mélancolique de Matan le Brun (*Le Roman de Tristan en Prose*, t. I, op. cit., XIII, § 175-176, p. 255-258 ; *Tristan en Prose*, V.III., op. cit, folio 138 recto, III, l. 11 à 29) n'a pas de scène urbaine.

et leurs « villes-scènes » peuvent donc s'intégrer dans l'étude de la structure d'une tradition ou d'un roman. Le *Tristan en Prose* a récemment bénéficié d'une telle recherche⁷⁷. Une conséquence peut en être déduite : la « ville-scène » ne possède pas toujours le même rôle selon sa position dans un récit, voire dans une tradition. Il faut également distinguer plusieurs situations : la « ville-scène » comme péripétie momentanée au cours d'une diégèse, ou comme cadre principal, si ce n'est unique, d'une scène de folie. Nous aborderons successivement ces deux situations. La première – la « ville-scène » théâtre articulé à d'autres lieux – est courante dans les matières profanes. Elle découle d'une conception de la démence mélancolique caractérisée comme un état instable dans lequel un personnage fuit progressivement les milieux habités. L'histoire littéraire de cette pathologie tend à la complexification croissante des diégèses qui la concerne. *Amadas et Ydoine*⁷⁸ commence par raconter l'éclatement de la démence de son personnage principal⁷⁹, qui poursuit le messager qui a apporté la nouvelle du mariage d'Ydoine avec le comte de Nevers⁸⁰, avant d'être rattrapé par ses compagnons et conduit au château de son père⁸¹. Le jeune homme est installé dans une chambre discrète de ce château où il reçoit des soins avant qu'on ne soit forcé de le lier⁸². Ce premier groupe de quatre séquences a lieu sur la route menant en Bourgogne et dans le château paternel. Une cinquième séquence montre le père et la mère du malade le contempler tristement⁸³, avant que le père ne fasse délivrer son fils⁸⁴. Amadas s'évade ensuite⁸⁵, et son entourage parti à sa recherche ne le retrouve pas⁸⁶ ; le jeune homme continue son errance⁸⁷. Les deux séquences lucquoises commencent ensuite. Il y a d'abord celle où Garinet hébergé par un bourgeois découvre Amadas et obtient qu'il soit protégé de la foule⁸⁸, puis celle où Ydoine, venue à Lucques⁸⁹, guérit le personnage⁹⁰. Le roman décrit un temps long : Amadas est libéré de ses fers un an après que ses compagnons l'ont reconduit chez son père⁹¹, les nombreuses contrées que Garinet traverse avant d'atteindre Lucques supposent elles aussi une durée difficile à estimer, mais représentant peut-être deux ou trois ans au minimum⁹², et son hôte lui dit :

Venés veoir un fol dervé
 Qui bien a un an conversé
 En ceste vile (vers 2711-2713).

Les durées-non précisées-du retour de Garinet⁹³ et du voyage d'Ydoine⁹⁴ s'ajoutent encore à ce système temporel complexifié par un dispositif d'entrelacement pourtant relativement simple concernant Ydoine. La ville-scène de Lucques se situe donc à la fin de

⁷⁷ Damien de Carné, *Sur l'organisation du Tristan en Prose*, Paris, Honoré Champion, 2010.

⁷⁸ Voir également : Romaine Wolff-Bonvin, *Textus, de la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval : Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine*, Paris, Honoré Champion, 1998.

⁷⁹ *Amadas et Ydoine, op. cit.*, vers 1792-1813.

⁸⁰ *Ibid.*, vers 1814-1827.

⁸¹ *Idem*, vers 1828-1938.

⁸² *Idem*, vers 1939-1958.

⁸³ *Idem*, vers 2464-2476.

⁸⁴ *Idem*, vers 2477-2494.

⁸⁵ *Idem*, vers 2495-2521.

⁸⁶ *Idem*, vers 2522-2541.

⁸⁷ *Idem*, vers 2542-2548.

⁸⁸ *Idem*, vers 2657-2878.

⁸⁹ *Idem*, vers 3020-3227.

⁹⁰ *Idem*, vers 3228-3566.

⁹¹ *Idem*, vers 2463.

⁹² *Idem*, vers 2640-2662.

⁹³ *Idem*, vers 2879-2880.

⁹⁴ *Idem*, vers 3012-3021.

l'errance du personnage et du voyage de ses quêteurs. L'idée d'une démente mélancolique dont la phase errante commence par un trajet partant d'une ville pour se terminer dans une autre apparaît dans deux romans : le *Lancelot en Prose* et le *Tristan en Prose*. Nous savons déjà que Lancelot banni par Guenièvre part de Kamaalot pour arriver à Corbenic⁹⁵. Le roman exploite également un temps long, matérialisé par un système assez complexe d'aventures entrelacées concernant les cousins de Lancelot partant à sa recherche⁹⁶, ainsi qu'Agloval⁹⁷, Perceval⁹⁸ et Hector⁹⁹, avant de décrire l'arrivée fortuite de Lancelot au campement de Bliant et la chevalerie furieuse qu'il y fait¹⁰⁰, son séjour chez ce chevalier aidé de son frère Célinant¹⁰¹, le secours qu'il apporte à son hôte pourchassé par deux ennemis¹⁰², sa fuite dans la forêt avant qu'il ne soit blessé en chassant un sanglier¹⁰³, les soins qu'un ermite qui le recueille lui prodigue¹⁰⁴, avant qu'il ne s'évade de l'ermitage et n'atteigne Corbenic¹⁰⁵. La *Compilation de Micheau Gonnot* ajoute à ce dispositif¹⁰⁶ deux nouveaux épisodes : le compagnonnage de Lancelot avec des bergers au bord d'une fontaine non loin de l'ermitage¹⁰⁷, qui pourrait très bien être une réalisation tardive d'une « rêverie tristannienne » que Mireille Demaules décèle dans le *Lancelot en Prose* pour son personnage principal¹⁰⁸, et Lancelot reconnu par Hector alors qu'il dort dans la forêt après avoir fui l'ermitage¹⁰⁹. Lancelot fuit encore une fois, et atteint Corbenic :

Tant erra en tel maniere par unes terres et par autres quil vint a Corbenic a la veille dune feste saint Jehan en este. Et saches que alors avoit cinq ans passes que sa forsenerie li avoit duree si ne pouvoit estre quil ne fust trop malement changies dedens tant de termine¹¹⁰.

La complexification de l'ensemble narratif repose sur trois éléments : la difficulté à reconnaître le patient, rappelée du reste par Micheau Gonnot et caractéristique de la démente mélancolique¹¹¹, la durée de l'affection, ainsi que le nombre d'épisodes qu'elle comporte. L'arrivée dans une ville est, dans une telle logique, un épisode tardif, qui ne peut pas se produire tant qu'un personnage n'est pas destiné à guérir dans un délai bref. Le *Tristan en Prose* offre une interprétation particulière du départ d'une ville et de l'arrivée d'une ville : il fait faire à Tristan une sorte de boucle qui part de Tintajol, traversée à toute allure par le personnage :

⁹⁵ La tradition consultée ne varie pas sur ce point.

⁹⁶ *Lancelot*, tome VI, *op. cit.*, CVI, § 6-8, p. 181-182.

⁹⁷ *Ibid.*, CVI, § 10-22, p. 183-190.

⁹⁸ *Idem*, CVI, § 23-34, p. 190-199.

⁹⁹ *Idem*, CVI, § 34-46, p. 199-201.

¹⁰⁰ *Idem*, CVII, § 11, p. 207.

¹⁰¹ *Idem*, CVII, § 5-9, p. 207-212.

¹⁰² *Idem*, CVII, § 12, p. 214-215.

¹⁰³ *Idem*, CVII, § 17-18, p. 216-217.

¹⁰⁴ *Idem*, CVII, § 19-20, p. 218.

¹⁰⁵ *Idem*, CVII, § 21, p. 218.

¹⁰⁶ *Compilation de Micheau Gonnot*, *op. cit.*, folios 243 verso, II, l. 65-68-246 recto, I, l. 51 : épisodes se déroulant chez Bliant et Bélinant ; 246 recto, I, l. 52-247 recto, II, l. 13 : fuite de Lancelot recueilli par l'ermite.

¹⁰⁷ *Ibid.*, folio 248 recto, I, l. 1-70, II, l. 1-13.

¹⁰⁸ Mireille Demaules, « Lancelot et l'envenimement : une rêverie tristannienne », *Lancelot*, Mireille Séguy, dir., Paris, Autrement, 1996, p. 81-99.

¹⁰⁹ *Compilation de Micheau Gonnot*, *op. cit.*, folio 250 recto, I, l. 54-69, II, l. 1-69. Relever également la mélancolie héroïque d'Hector revenu à l'abbaye découvrant la fuite de Lancelot, 252 verso, II, l. 10-43.

¹¹⁰ *Ibid.*, folio 251 recto, I, l. 62-63.

¹¹¹ *Idem*, l. 43-61 ; Pierre Levron, « Tristan ou le malade méconnaissable : mélancolie pathologique et dissolution de l'identité dans la matière tristannienne en langue d'oïl (douzième-treizième siècle) », D. Buschinger, F. Gabaude, J. Kühnel et M. Olivier, éd., *Tristan et Yseut ou l'éternel retour*, *Médiévales*, n° 56, 2013, p. 190-212.

Et mesure Tristanz s'en vet en la cort aval, et monte sor le premier cheval qu'il trove, et s'en vet par mi Tintajol si grant erre com se toz li mondes le chaçast. Mes onques ne veïst si duel faire a home com il fait totevoies¹¹².

Le chevalier fuit ensuite dans la forêt du Morrois¹¹³, où le récit le retrouvera pour l'ensemble des séquences qui précèdent sa guérison : la vie avec les bergers et l'épisode de confrontation avec Dagenet¹¹⁴, la mise à mort de Taulas de la Montagne¹¹⁵ et la chasse au cours de laquelle le roi Marc le découvrira et décidera de le conduire à Tintagel¹¹⁶. L'errance indéterminée mais vaste que le *Lancelot en Prose* et la *Compilation de Micheau Gonnot* attribuent à Lancelot est donc remplacée par l'opposition entre une ville de début de crise, un territoire de la mélancolie et de la démence (la forêt du Morrois) et une ville-scène identique à celle de départ préluant à la guérison. L'idée d'une ville de départ et d'une ville d'arrivée existe également dans le récit de la frénésie du Bon Chevalier sans Peur, sans pour autant que ce dernier ne reproduise le principe d'un récit unitaire bien qu'entrelacé avec d'autres développements solidaires ou non de l'épisode de folie employé aussi bien par le *Lancelot en Prose* que par les rédactions du *Tristan en Prose* interrogées : la diégèse commence dans la rédaction du *Guiron le Courtois* donnée par le manuscrit 350 du fonds français de la Bibliothèque nationale, qui relate le début de la maladie alors que le personnage est enfermé dans la prison de Nabon le Noir, ainsi que sa libération et les premières scènes en milieu urbain, qui culminent par le meurtre de la jeune fille qui l'a trahi¹¹⁷. Elle se termine dans la *Compilation de Micheau Gonnot*, qui contient des scènes de folie à la cour de Nabon le Noir¹¹⁸, son expulsion, l'errance à travers une haute montagne¹¹⁹, l'arrivée chez le vavasseur qui le recueille et le soigne¹²⁰, et les soins que Baucillas lui prodigue. La dynamique fondamentale – le passage d'une ville à l'autre – est reproduite, dans la mesure où les auteurs la considèrent comme un motif-cadre que leurs destinataires connaissent et veulent voir respectée ; il est beaucoup plus difficile cependant d'expliquer ce cas, unique dans le *corpus* analysé. L'existence d'une partie initiale du récit dans un roman initial – *Guiron le Courtois*, rédigé ici dans une copie datant de la fin du treizième siècle ou bien du début du siècle suivant – et d'une partie finale dans un texte dont le manuscrit date du quinzième siècle autorise trois hypothèses : un récit unitaire propre à *Guiron le Courtois* aurait pu exister ; le romancier aurait ébauché un récit qu'il n'aurait pas pu ou voulu continuer ; Micheau Gonnot ne serait pas un compilateur, mais aussi un continuateur, et les séquences qu'il relate pourraient donc être de sa plume. D'autres déclinaisons de ce principe fondamental inauguré manifestement par le *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes apparaissent dans le *corpus*¹²¹. On en peut distinguer trois : l'interruption, la condensation et la

¹¹² *Le Roman de Tristan en Prose*, Renee Lilian Curtis, éd., t. III, Cambridge, D. S Brewer, 1985, § 840, p. 144.

¹¹³ *Ibid.*, § 871, p. 173.

¹¹⁴ *Le Roman de Tristan en prose*, Philippe Ménard, éd., t. I, *op. cit.*, XII, § 168-171, p. 247-252.

¹¹⁵ *Ibid.*, XIV, § 177-180, p. 258-264.

¹¹⁶ *Idem*, XV, 183-187, p. 269-275.

¹¹⁷ *Guiron le Courtois*, manuscrit Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 350, *op. cit.*, folios 334 verso, II, l. 26-52-335 verso, II, l. 26-44.

¹¹⁸ *Compilation de Micheau Gonnot*, *op. cit.*, folio 179 recto, I, l. 1-64, II, l. 1-64.

¹¹⁹ *Ibid.*, *loc. cit.*, et folio 179 verso.

¹²⁰ *Idem*, *loc. cit.*

¹²¹ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion (Yvain)*, Mario Roques, éd., Paris, Honoré Champion, 1971, CFMA. Le roman ne comporte pas de scène de folie urbaine, mais les séquences de la démence mélancolique d'Yvain commencent dans un campement situé devant une ville du roi Arthur. Yvain devient fou et fuit, vers 2804-2809 ; son entourage le perd, vers 2810-2815 ; vol de l'arc et vie sauvage, vers 2816-2828 ; cohabitation avec l'ermite, vers 2829-2883 ; les jeunes filles de l'entourage de la Dame de Norison le découvrent en train de dormir et l'une d'elles le reconnaît, vers 2884-2942 ; retour au château pour chercher l'onguent, vers 2943-

traversée. L'interruption consiste à amorcer la dynamique, mais à en interrompre la narration ; elle apparaît dans la rédaction V.I. du *Tristan en Prose*¹²². Cette variante du récit de la troisième démente de Lancelot n'utilise que les éléments qui vont de son bannissement par la reine Guenièvre au lancement de sa quête par ses cousins¹²³. Camaalot n'y est donc qu'un point de départ, et la diégèse n'a pas de point d'aboutissement. La condensation consiste à maintenir le principe d'un point de départ et d'un point d'arrivée urbain, mais réduit considérablement les étapes et les éléments intermédiaires ; elle se rencontre dans les *Merveilles de Rigomer*. Lancelot détrossé par la bande de Savari est chassé de leur maison-forte avec force menaces¹²⁴, arrache le poteau d'une clôture et le met à son cou¹²⁵, maudit la jeune fille qui a provoqué l'aventure ainsi que les brigands¹²⁶, et atteint Pavongai « a eure de prime sonnante¹²⁷ ». Le récit permet certes de distinguer des étapes, mais tout entrelacement disparaît pendant que le temps est lui-même très comprimé par rapport aux versions plus orthodoxes du motif-cadre : « Toute nuit vait au col le pel¹²⁸ ». Jehan supprime également les aventures intermédiaires qui se produisent normalement pendant un épisode de démente et surtout les rencontres – charitables ou conflictuelles – qui peuvent s'y produire. Lancelot erre ainsi sans rencontrer personne¹²⁹. Pourquoi condenser un type de diégèse qui suppose en principe un temps long ? Lancelot n'est tout d'abord pas le personnage qui devra réussir l'aventure de Rigomer, le récit annonçant au préalable son échec¹³⁰, et il n'est donc pas possible de respecter le principe conventionnel d'un héros devenant fou mais appelé à guérir pour accomplir une carrière ; la parodie suppose aussi le remplacement d'une terre aventureuse classique (le royaume de Logres dans la tradition arthurienne, mais aussi la Cornouaille dans le *Tristan en Prose*) par une terre négative¹³¹, où les repères d'un personnage et de lecteurs de romans de chevalerie peuvent se brouiller. Le dépaysement violent d'un Lancelot pénétrant en Irlande passe donc par le refus momentané des cadres conventionnels. La traversée apparaît quant à elle dans le *Perceforest*. Estonné affronte à plusieurs reprises des chevaliers du lignage de Darnant qu'il vainc¹³², traverse la ville et franchit une rivière avant d'entrer dans la forêt¹³³. Il tue ensuite le troisième fils de Fromont¹³⁴. Claudius, qu'il quête, le retrouvera près d'un château¹³⁵. Le principe d'un itinéraire entraînant des aventures et avec un entrelacement se rencontre¹³⁶, mais la ville n'est pas un point d'aboutissement : elle est le théâtre d'une série d'aventures qui ne président pas à la résolution de sa mélancolie. Cette pratique narrative a pour but de distinguer une ville uni-fonctionnelle qui sert de théâtre à une crise de villes polyvalentes qui sont des villes-scènes mais aussi des

3015 ; Yvain est guéri à l'endroit où il dort par l'application de l'onguent, vers 2977-3015, avant que la jeune fille ne le conduise chez la Dame de Norison. La narration déplace donc son personnage entre l'endroit où il devient fou et ceux où il est guéri puis réhabilité. Le système discursif est simple (pas d'entrelacement).

¹²² *Le Roman de Tristan en prose*, t. II, Noëlle Laborderie et Thierry Delcourt, éd., Paris, Honoré Champion, 1999, CFMA.

¹²³ *Ibid.*, I, § 1-2, p. 63-64.

¹²⁴ *Les Merveilles de Rigomer*, *op. cit.*, vers 520-522.

¹²⁵ *Ibid.*, vers 525.

¹²⁶ *Idem*, vers 529-534.

¹²⁷ *Idem*, vers 544.

¹²⁸ *Idem*, vers 541.

¹²⁹ *Idem*, vers 542.

¹³⁰ *Idem*, vers 260-261.

¹³¹ *Idem*, vers 423.

¹³² *Perceforest*, *op. cit.*, XXVI, § 339-341, p. 310-312 ; XXVIII, § 343-344, p. 314-316.

¹³³ *Ibid.*, scène urbaine : *loc. cit.* Traversée et fuite dans la forêt : XXVIII, § 347, p. 321.

¹³⁴ *Idem*, XXVIII, § 347, p. 320.

¹³⁵ *Idem*, XXX, § 349, p. 323-324.

¹³⁶ Le chapitre XXIX (§ 348, p. 321-322) montre Fromont blessé à mort conduit à Darnantes.

lieux servant de prémisses géographiques à la guérison. Une variante est proposée par *Guiron le Courtois* : Daguenet erre autour de Chastel Apparent, y entre, en sort et y revient¹³⁷. La ville-scène attire donc un personnage qu'elle ne fixe pas, ce qui ne confère pas une grande importance dès lors que l'on ne peut capturer Daguenet pour le soigner (une tentative échoue)¹³⁸. Les récits qui font de la ville le théâtre unique d'une folie ont un point commun : leur sujet n'est pas aventureux, mais religieux. Les déplacements des personnages dans ce cadre est donc plus limité. Plusieurs situations se rencontrent néanmoins. Dans *Una ciutatz fo, no sai quals*, Peire Cardenal fait voir à son personnage sensé les comportements des citadins en pleine démence, mais ne les montre pas tout d'abord en train de se déplacer. Il met au contraire en scène la fuite du sage « Cazen levan, a grans scambautz / S'en fug a sa maizo de sautz¹³⁹ ». Les juifs, personnages des *exempla De la tavlete en cui l'ymage de la mere Dieu estoit peinte, De l'enfant a un giu qui se crestiena*, et *De dame Agnès nonnain nourrice* ne se déplacent pas, contrairement à l'ermite contrefaisant la folie de *l'Escommenié*, à l'inverse aussi du roi Agreste frappé de démence par châtement divin du *Lancelot en Prose*¹⁴⁰. L'organisation conceptuelle de l'espace est très différente (et les déplacements des fous sont minoritaires, même si l'on tient compte du mouvement implicite des citadins vers l'homme sage du sermon de Peire Cardenal qu'ils bousculent, renversent et frappent¹⁴¹), dans la mesure où la tendance majoritaire est de décrire un moment particulier de crise violente justifiant l'intervention du divin. L'Alexandrie de *l'Escommenié* est une « ville-scène » dont le fonctionnement narratif est double : c'est une destination pour le pénitent, qui y a été envoyé par le pape chercher l'assistance de l'ermite¹⁴² ; c'est un lieu autour duquel gravite le religieux, qui y contrefait la démence pendant la journée avant de se retirer dans une chapelle à l'écart¹⁴³, avant de mourir¹⁴⁴. Un mouvement alternatif d'aller et de retour existe donc, et fait pièce d'ailleurs aussi bien aux itinérances vers une ville qu'au mouvement circulaire autour d'une ville observés dans des récits profanes qui ne connaissent pas de ville servant de théâtre unique à une scène de folie.

Quel bilan peut-on tirer ? La place d'une ville-scène au cours d'une relation de folie simulée ou réelle dépend étroitement de deux facteurs : la portée de la diégèse, tout d'abord, qui conduit à opposer les relations dans lesquelles la folie est un élément fondamental de celles où elle est une péripétie, certes très importante dans les cas d'Amadas, de Tristan ou de Lancelot voire du Bon Chevalier sans Peur mais appelée à être guérie afin de permettre au personnage d'accomplir sa mission ou sa carrière. Un critère extérieur à l'analyse du déroulement du récit et au relevé de ses lieux peut être utilisé : l'existence ou non d'une triade rhétorique archétypale comprenant l'éclatement de la crise-démence mélancolique ou frénésie par exemple – suivi d'une médiation-tentative d'intervention visant à résoudre la crise – et de la guérison. Une diégèse appliquant ce système à un épisode de folie urbaine comprend la dynamique d'itinérance du patient décrite plus haut. La position d'une ville dans une narration dépendant intimement de la fonction qu'elle y joue (théâtre de crise ou prémisses d'une guérison, même à long terme), il n'est pas possible d'assigner une place fixe à un motif dont l'usage est très souple. Le *corpus*, pour parler plus concrètement, propose des villes comme cadre unique dont les protagonistes ne sortent pas, aussi bien que des villes se situant au début, au milieu ou à la fin

¹³⁷ *Guiron le Courtois*, édité par Venceslas Bubenicek, *op. cit.*, § 182, p. 780.

¹³⁸ *Ibid.*, § 176, p. 772-773.

¹³⁹ Peire Cardenal, *op. cit.*, XII, vers 45-46 : « Tombant, (se) relevant, à grandes enjambées / d'un saut il s'en fuit chez lui ».

¹⁴⁰ *Lancelot*, *op. cit.*, t. II, LX, § 23, p. 323-4.

¹⁴¹ *Una ciutatz fo, no sai quals*, *op. cit.*, X-XI, vers 39-44.

¹⁴² Gautier de Coinci, *D'un escommenié*, *op. cit.*, 133-193.

¹⁴³ *Ibid.*, vers 280-307.

¹⁴⁴ *Idem*, vers 637-646.

d'un récit. L'emplacement de la ville dépend en fait du rôle qu'elle joue dans une narration particulière.

La folie urbaine et ses issues : crise ou guérison ?

L'ouverture fondamentale de la ville-scène a une conséquence importante : le monde urbain n'est pas un cadre monovalent. Il peut mettre en évidence des folies qui ne sont pas près d'être résolues, voire qui ne le seront jamais, tout comme des états furieux qui attendent une circonstance favorable pour être guéris. Un premier constat s'impose : une ville n'est jamais la cause d'une folie, qu'elle soit vraie ou non. Elle n'est jamais non plus l'instrument ou l'agent d'une guérison. Les espaces de la folie repérés par la critique littéraire médiévale ne lui accordent pas une très grande place, comme le montre une étude de Marie-Françoise Alamichel pour le domaine anglais¹⁴⁵, et il semble que les scènes urbaines que nous étudions ici n'apparaissent que dans une « seconde génération » de récits de folie. Il faut donc voir ces scènes urbaines comme des éléments d'écriture ou de réécriture relativement secondaires par rapport aux tendances principales que l'on peut observer¹⁴⁶. Il faut aussi considérer qu'elles ne reproduisent pas les mêmes contenus qu'un certain nombre de témoignages historiques¹⁴⁷. Nous nous trouvons dès lors face à des produits littéraires, dont la description des espaces nécessite d'être analysée plus finement. Nous centrerons notre étude sur l'espace extérieur, celui où la folie se manifeste publiquement. Il est celui où les fous se donnent à voir et où la population réagit à leur apparition. Le *corpus* permet de recenser plusieurs manifestations de démence. Peire Cardenal choisit d'accumuler des actions éparpillées sur autant de personnages qu'il y a de comportements :

E l'uns ferit et l'autre enpeis,
E l'autre cujet esser reis
E tenc se ricamen pels flancx,
E l'autre sautet per los bancx (V, vers 17-20)¹⁴⁸

Le troubadour montre par ailleurs des déments crachant en l'air¹⁴⁹, lançant des pierres ou maniant un bâton¹⁵⁰, déchirant leurs vêtements¹⁵¹, jurant, riant¹⁵², menaçant ou médisant¹⁵³, parlant de n'importe quoi ou faisant des grimaces¹⁵⁴. La description de ses actions occupe trois *coblas* de l'*exemplum*, au cours desquelles la seule cohérence est donnée par la manière démente de se comporter, qui introduit le développement¹⁵⁵. La nudité ou l'habillement n'unifient

¹⁴⁵ Marie-Françoise Alamichel, « *Wod* et *wude* dans la littérature médiévale anglaise ou l'espace de la folie », *Le Moyen Âge, revue d'histoire et de philologie*, t. CXIII, 2007, n° 2, p. 301-382, notamment p. 380.

¹⁴⁶ Jean Maurice, « Réécritures narratives du discours médical sur la folie au douzième et au treizième siècle », *Romania*, n° 120, 2002, p. 432-448.

¹⁴⁷ Maud Ternon, *Juger les fous au Moyen Âge dans les tribunaux royaux en France au quatorzième et au quinzième siècle*, Paris, PUF, 2018, p. 60-63.

¹⁴⁸ Peire Cardenal, *op. cit.*, « Et l'un frappait ; et un autre poussait. Et un autre encore était persuadé d'être le roi et se tenait orgueilleusement les mains sur les hanches. Et un autre sautait par-dessus les banes ».

¹⁴⁹ *Ibid.*, IV, vers 14.

¹⁵⁰ *Idem, loc. cit.*, vers 15.

¹⁵¹ *Idem, loc. cit.*, vers 16.

¹⁵² *Idem*, VI, vers 22.

¹⁵³ *Idem, loc. cit.*, vers 21.

¹⁵⁴ *Idem, loc. cit.*, vers 23 et 24.

¹⁵⁵ *Idem*, III, vers 12 : « E tug feron dessenamens » [et tous faisaient des choses insensées].

d'ailleurs pas davantage les personnages¹⁵⁶. La description des violences qu'ils infligent au sage obéit au même principe¹⁵⁷, ce qui rattache cette scène aux comportements délirants initiaux. Cette folie a trois caractéristiques : provoquée par une pluie, elle touche indifféremment tout le monde¹⁵⁸ ; elle est très visible, et est tout d'abord incompréhensible pour le spectateur sensé¹⁵⁹. Elle est par ailleurs incohérente : les actions sont éclatées entre des acteurs différents. La folie est ici indépendante de toute considération médicale, sa cause relevant davantage d'une sorte de merveilleux chrétien rapprochant la diégèse d'un miracle de mise à l'épreuve de la foi d'un sage persécuté par la foule. Elle se définit comme un ensemble d'actions éclatées répandues dans l'ensemble d'un monde urbain lui aussi dégagé de toute réalité politique ou civique, à rebours de certaines descriptions littéraires¹⁶⁰. Le fou est cependant un homme seul la plupart du temps. Un homme, parce que le *corpus* n'atteste pas de scènes urbaines dont le personnage principal serait une femme. Il s'éloigne sur ce point encore du dossier historiographique constitué par Maud Ternon pour la fin du Moyen Âge¹⁶¹. Le roi Agreste du *Lancelot en Prose* se met à courir dans la ville :

Et si tost com il ot ce dit, si fu si hors del sens qu'il commença a mengier ses mains, et la ou il encontra .I. suen petit fiz, si le prist a ses .II. mains par la gorge et l'estrangla, et ausi fist il de sa feme et de son frere. Et lors s'en ala tot contreval la vile criant et braiant, si trova a l'entree de la mestre rue un for ou l'en avoit le feu mis et il sailli maintenant el feu, com cil qui tous estoit enragiés. Si morut iluec¹⁶².

Agreste est pris d'une rage ; le modèle médical est cependant évincé au profit d'une logique religieuse : alors qu'il a fait mettre à mort les compagnons de Joseph d'Arimatee évangélisant la Grande-Bretagne, il a ordonné que l'on fasse traîner la Croix Noire dans les rues avant de la brûler¹⁶³. Nous assistons donc à un miracle de châtement implicite, dont une variante peut constituer ailleurs en une violente frénésie¹⁶⁴. Il y a deux moments dans ce récit ; ils se distinguent par leur localisation. Le premier se trouve à l'entrée d'un cimetière, allusion probable à la rage canine des médecins. Le second se déroule dans la ville et se termine par le suicide du personnage. Le roi passe d'un espace de la mort – qu'il transforme en espace du meurtre – à un espace vivant, celui des activités quotidiennes qui justifient l'allumage du feu dans le four où il se jette. La ville devient donc le lieu de la fureur ; le récit, qui met en scène Agreste seul, et qui ne décrit l'épouvante de la population qu'ensuite¹⁶⁵, est empli tout entier de sa démente suicidaire, rendue très publique, parce qu'elle doit manifester la damnation du personnage¹⁶⁶. Les textes étudiés préfèrent toutefois décrire l'action d'un dément unique qui sera confronté à une foule, dans un mouvement inverse de celui qui est proposé par Peire Cardenal qui doit prendre le contre-pied des récits romanesques qu'il connaît. Son « sermon », mais aussi

¹⁵⁶ *Idem*, IV, vers 13.

¹⁵⁷ *Idem*, X-XI, vers 39-44.

¹⁵⁸ *Idem*, I, vers 1-4.

¹⁵⁹ *Idem*, VII-VIII, vers 25-31.

¹⁶⁰ Voir, a contrario : Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, William Roach, éd., Genève, Droz, Paris, Minard, 1959, TLF. L'insurrection des bourgeois contre Gauvain met en scène « la comune de ceste vile » (vers 5879), comprenant « Le maieur et les eschevins » (vers 5908), et un crieur public criant le ban (vers 5940).

¹⁶¹ Maud Ternon, *op. cit.*, p. 153 par exemple.

¹⁶² *Lancelot*, *op. cit.*, t. II, § 23, p. 323-324.

¹⁶³ *Lancelot*, *op. cit.*, *loc. cit.*

¹⁶⁴ Gautier de Coinci, *Miracles de Nostre-Dame, D'un clerc grief malade que Nostre-Dame sana*, t. II, *op. cit.*, vers 231-63, p. 122-129.

¹⁶⁵ *Lancelot*, *op. cit.*, *loc. cit.*, p.324 : « De ceste aventure furent cil del país si espoenté qu'il ne savoient que fere ».

¹⁶⁶ *Ibid.*, *loc. cit.* : « kar bien se furent aperçus que cil estoit enragiés par le pechié qu'il avoit fet et que Dex s'en estoit corociés ».

l'histoire du roi Agreste sont des énoncés religieux qui doivent exposer rapidement la cause de la folie de leurs protagonistes. La multitude face au fou est, ici aussi, le résultat d'une évolution narrative des récits de folie consécutive à l'apparition des scènes urbaines¹⁶⁷. Lancelot à Corbenic réplique aux attaques de la population :

Si le conroient tel qu'il prist pierres et lor conmança a ruer et tant qu'il en navra plusors. Et quant ce fu chose que pierres li faillirent et que il ne trova mes que ruer, si lor corut sus et les ruoit contre terre¹⁶⁸.

La tradition ultérieure ne propose que peu de variantes. La rédaction V.III. du *Tristan en Prose* est moins explicite que son prototype¹⁶⁹, et la *Compilation de Micheau Gonnot* ajoute des pièces de bois aux pierres lancées par le personnage¹⁷⁰. Robert le Diable s'arme, quant à lui, d'un bâton dont il frappe les Romains¹⁷¹. Le Dagueuet de *Guiron le Courtois* jette lui aussi des pierres aux habitants de Chastel Apparent :

Et il tenoit entre ses mainz pierres plusors q'il gitoit amont et aval a ceaus qi estoient plus pres de lui¹⁷².

Un même type d'action peut répondre à une situation objective – se défendre – comme ne pas obéir à une logique effective. Le jet de pierres relèvera donc aussi bien d'une réaction de réflexe que d'un comportement furieux. Il n'est toutefois pas une constante. Le Bon Chevalier sans Peur de la *Compilation de Micheau Gonnot* « estoit batu laidengie pour les grandes follies quil faisoit car il aloit batans gens et bestes et tout quant quil trouvoit devant soy¹⁷³ ». Celui de *Guiron le Courtois* se saisit d'« .I. grant vilain bien de .XXV. ans » et le tue en le jetant violemment à terre¹⁷⁴, avant de tuer la jeune fille qui l'a trahi¹⁷⁵, et de renverser le chevalier qui l'accompagnait en lui imposant d'attacher le corps de la demoiselle à la queue d'un cheval et de le traîner en expliquant ce qu'elle a fait à tous ceux qu'il rencontre¹⁷⁶. Le motif du frénétique agressif – il n'y a pas de différence sur ce point entre cette maladie et la démence mélancolique, bien que les frénétiques soient considérés comme agressifs¹⁷⁷ – a donc deux variantes : Micheau Gonnot en donne une acception classique, dans laquelle les coups de la population répondent à ceux du malade, l'auteur de *Guiron le Courtois* ayant quant à lui préféré un modèle plus subtil : deux agressions visant une ennemie et un adversaire succèdent au combat du frénétique avec une sorte de champion de la population générale. Le Bon Chevalier sans Peur se venge – à l'instar du Dagueuet de *Guiron le Courtois* un peu avant qu'il n'entre dans Chastel Apparent¹⁷⁸ – et inflige une sorte de défaite chevalesque à un personnage lié par cette défaite, et forcé de

¹⁶⁷ L'opposition d'un dément seul à la multitude n'existe pas dans le *Chevalier au Lion*.

¹⁶⁸ *Lancelot, op. cit.*, t. VI, CVII, § 22, p. 219.

¹⁶⁹ *Roman de Tristan en Prose*, rédaction V.III., *op. cit.*, folio 416 verso, II, l. 69-76.

¹⁷⁰ *Compilation de Micheau Gonnot, op. cit.*, folio 251 recto, l. 43-63.

¹⁷¹ *Robert le Diable, op. cit.*, vers 1185-1188.

¹⁷² *Guiron le Courtois*, édité par Venceslas Bubeniček, §176, p. 771. Sur Dagueuet, voir : Jean-Marie Fritz, « Dagueuet ou le bouffon amoureux », *Styles et valeurs : pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*, Daniel Poirion, dir., Paris, S.E.D.E.S, 1990, p. 37-73.

¹⁷³ *Compilation de Micheau Gonnot, op. cit.*, folio 179 recto, I, l. 1-64.

¹⁷⁴ *Guiron le Courtois*, manuscrit Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 350, folio 335 verso, I, l. 1-23.

¹⁷⁵ *Ibid., op. cit., loc. cit.*

¹⁷⁶ *Guiron le Courtois, op. cit.*, folio 335 verso, II, l. 1-59.

¹⁷⁷ Gautier de Coinci, *D'un clerc grief malade...op. cit.*, vers 35-56.

¹⁷⁸ *Guiron le Courtois*, Venceslas Bubeniček, éd., *op. cit.*, § 157-162, p. 750-754.

reproduire une parodie de supplice¹⁷⁹. Il exerce donc deux compétences chevaleresques : le combat, même dégradé ici, puisqu'il ressemble plus à une lutte instinctive qu'à une joute¹⁸⁰, et la justice nobiliaire. Il retrouve également des réflexes propres à sa condition de chevalier. Ce cas unique de chevalerie furieuse dans un cadre urbain doit signifier la nature réelle du personnage à une population qui l'ignore totalement. Il doit aussi préfigurer – à beaucoup plus long terme – la guérison du personnage, dont nous savons que Micheau Gonnot la racontera. L'option de *Perceforest* est différente : Estonné est moqué par les habitants de la ville, mais ne veut affronter que des chevaliers :

Mais quant Estonné veyt qu'on le ruoit ainsi, il fut tant oultré de ire, sy que, s'il trovast personne d'honneur qui fust chevalier, il l'occeist¹⁸¹.

La scène oppose la mélancolie d'un personnage qui conserve ses repères idéologiques à sa folie apparente, matérialisée par sa saleté¹⁸² (renvoyant à la boue que l'on jette ailleurs sur des déments) et par la jument qu'il chevauche, cause de sarcasmes qui provoqueront la mort de l'un des fils de Fromont tué à la joute par Estonné¹⁸³. Une victime représentant le lignage combattu par le roi Bétis¹⁸⁴ et ses chevaliers dont Estonné fait partie se substitue donc aux instances objets d'une vengeance ou recevant des projectiles lancés par un dément. S'il n'existe pas de vrai clivage du point de vue du comportement d'un fou entre des folies simulées et des états pathologiques réels – ce qui justifie que l'on ne les distingue pas dans cette partie de l'enquête, l'auteur du *Perceforest* – témoigne néanmoins d'une évolution initiée au treizième siècle avec *Guiron le Courtois* visant à séparer les comportements furieux d'une violence vindicative légitime animée par des repères instinctifs ou par l'éthique d'un personnage. Les fous des scènes urbaines ne sont toutefois pas toujours violents. Tristan et Amadas ne répliquent pas aux coups qu'on leur porte¹⁸⁵, même si ce dernier personnage a blessé grièvement le messager lui ayant annoncé le mariage d'Ydoine¹⁸⁶. Le religieux de *l'Escommenié* ne réagit pas davantage aux persécutions dont il est victime¹⁸⁷. Fréquent dans le *corpus* utilisé, l'espace public urbain se définit avant tout comme un lieu de confrontation entre un fou et une population qui exerce sur lui des violences constantes. Les descriptions varient assez peu, et se rencontrent aussi bien dans la littérature exemplaire que dans la littérature profane. L'hypothèse d'un motif narratif est d'ailleurs confirmée par la grande stabilité de ces descriptions. Les personnages sont hués, on leur lance de vieux tissus sales, on les pousse et on les frappe. *Amadas et Ydoine* introduit une variante : un chien féroce sort d'une maison, poursuit Amadas et le mord à

¹⁷⁹ Voir, sur ce point : Nicole Gonthier, *Le châtement du crime au Moyen Âge*, Rennes, PUR, 1998, p. 128-129.

¹⁸⁰ *Guiron le Courtois*, manuscrit Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 350, *loc. cit.* : « Quant li a dit ceste parole il fait .i. grant saut de travers et se lance sour le chevalier et le prent ou bras destre et le tire si roidement a soi quil labat tout errans a terre puis quil lot abatu et le chevalier gisoit illuec adonc si estonnes et si estourdis quil ne savoit quil deust faire li bons chevalier a tant de sens quil jete la main a lespee que cil portoit il la trait du fuerre. Et quant il la tient il dist au chevalier qi relever se vouloit ne te remues quar se te remues tu es mors ».

¹⁸¹ *Perceforest*, *op. cit.*, XXVIII, § 345, p. 318.

¹⁸² *Ibid.*, 343, p. 314.

¹⁸³ *Idem*, § 345, p. 318.

¹⁸⁴ Devenu *Perceforest* après qu'il a pénétré dans la Forêt Darnant et tué l'enchanteur éponyme. Pour une mise en perspective de l'avancement des recherches sur ce roman, voir : Christine Ferlampin-Acher, *Perceforest et Zéphyr, propositions autour d'un récit bourguignon*, Genève, Droz, 2010 ; Christine Ferlampin-Acher, dir., *Perceforest : un roman arthurien et sa réception*, Rennes, PUR, 2012.

¹⁸⁵ *Roman de Tristan en Prose*, t. I, *op. cit.*, XV, § 188, p. 275 ; *Roman de Tristan en Prose*, rédaction V.III., *op. cit.*, folio 120 verso III, l. 91 sq ; *Amadas et Ydoine*, *op. cit.*, vers 2720-2768 et vers 3130-3156.

¹⁸⁶ *Amadas et Ydoine*, *op. cit.*, vers 1804-1820. Scène non urbaine.

¹⁸⁷ Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre-Dame, D'un Escommenié*, *op. cit.*, vers 225-239.

l'épaule¹⁸⁸. Un tronc placé au travers d'une rue provoquant la chute du dément fait également partie des éléments originaux proposés par ce roman¹⁸⁹. Tristan et Lancelot peuvent fuir, respectivement à la cour du roi Marc et à la cour du roi Pellés¹⁹⁰, tandis que Robert le Diable regagne le palais de l'empereur de Rome¹⁹¹, sous l'escalier où il niche¹⁹². Amadas, quant à lui, dort dans une cave abandonnée en ruines¹⁹³. Un principe se met en place à partir du moment où le motif narratif se constitue : l'opposition entre un espace urbain qui devient un lieu de désordre, puisque toutes les activités s'y interrompent quand un fou y passe, et un espace privé, offrant dans le cas de Tristan une sécurité toute relative mais où le personnage trouve du secours matériel ou spirituel.

Quelques narrations s'émancipent toutefois de ce modèle. Le *Perceforest* montre Estonné entrant dans un borbier en voulant récupérer sa jument qui s'était échappée, déjouant le motif du jet d'objets boueux sur le dément¹⁹⁴, le confronte à des citadins le traitant de « chevalier ahonté » du fait de son aspect et de sa monture¹⁹⁵, avant de l'exposer aux sarcasmes du fils de Fromont : « “Gentil chevaucheur de jument, jouez devant nous de vostre maistrise”¹⁹⁶ ». La diégèse oppose l'apparence à la nature réelle de son personnage, mais modifie les données de base de ce type de tension : elle s'applique à un chevalier et non à un religieux, à un mélancolique et non à un pénitent, et place surtout Estonné dans un milieu totalement constitué par ses ennemis, contrairement à la présence d'instances médiatrices dans un cadre urbain plus caractéristique des récits du Moyen Âge central. Jehan met quant à lui en scène un Lancelot faisant tout d'abord fuir des enfants terrorisés¹⁹⁷, avant de jeter son poteau de clôture¹⁹⁸, ce qui pousse l'un des enfants à l'attendre¹⁹⁹ ; un dialogue s'engage ensuite²⁰⁰. Les *Merveilles de Rigomer* optent donc pour l'inversion d'un motif dont la réalisation commence par être proche de l'orthodoxie : la fuite devant le fou est enjointe dans d'autres textes²⁰¹. Elle transforme ensuite la confrontation en une discussion, l'enfant informant le chevalier. *Guiron le Courtois* choisit, quant à lui, de ne pas faire persécuter Dagenet par la population de Chastel Apparent, qui se contente de fuir devant lui²⁰². Un récit fait par un chevalier à Hervi de Rivel indique aussi que Dagenet se calme quand on lui dit : « “Veez ci venir le roi Artus ! ”²⁰³ ». Il est possible que la tradition propre à ce personnage ait influencé le romancier. *Guiron le Courtois* est le seul roman qui fait souffrir Dagenet de démence mélancolique, les autres textes dans lesquels il apparaît décrivant des folies beaucoup plus bénignes et beaucoup moins expliquées, plus proches peut-être d'un retard intellectuel. Que peut-on conclure de ces observations ? La ville-scène est un motif qui se constitue indépendamment des matières

¹⁸⁸ *Amadas et Ydoine, op. cit.*, vers 3166-3179.

¹⁸⁹ *Ibid.*, vers 3180-3189.

¹⁹⁰ *Lancelot, op. cit.*, t. VI, CVII, § 22, p. 220 ; *Roman de Tristan en Prose*, rédaction V.III., *op. cit.*, folio 416 verso, III, l.1-28 ; *Compilation de Micheau Gonnot, op. cit.*, folio 251 recto, II, l. 1-29. *Roman de Tristan en Prose*, t. I, *op. cit.*, XV, § 188, p. 275 ; *Roman de Tristan en Prose*, rédaction V.III., *op. cit.*, folio 121 recto, I, l. 1-20.

¹⁹¹ *Robert le Diable, op. cit.*, vers 1227-1231.

¹⁹² *Ibid.*, vers 1554-1555.

¹⁹³ *Amadas et Ydoine, op. cit.*, 2829-2843.

¹⁹⁴ *Perceforest, op. cit.*, XXVIII, § 345, p. 317. Le romancier l'utilise malgré tout, *op. cit.*, *loc. cit.*

¹⁹⁵ *Ibid.*, §345, p.318.

¹⁹⁶ *Idem*, p. 318.

¹⁹⁷ *Les Merveilles de Rigomer, op. cit.*, vers 559-560.

¹⁹⁸ *Ibid.*, vers 561.

¹⁹⁹ *Idem*, vers 562.

²⁰⁰ *Idem*, vers 563-568.

²⁰¹ *Guiron le Courtois*, Venceslas Bubeníček, éd., *op. cit.*, § 175, p. 771.

²⁰² *Ibid.*, *op. cit.*, § 176, p. 771.

²⁰³ *Idem*, § 182, p. 780.

littéraires : elle se rencontre aussi bien dans la littérature religieuse que dans des matières profanes relevant des récits d'aventures ou du monde arthurien. Il semble que son apparition soit à peu près contemporaine dans les deux domaines, autour des vingt premières années du treizième siècle, et des premiers témoins qui seraient aussi bien le roman d'*Amadas et Ydoine* que les *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coinci et le *Lancelot en Prose*²⁰⁴. Elle se diffuse assez largement, et devient l'objet d'un débat implicite manifesté par les variations dont elle fait l'objet. Elle n'en conserve pas moins des caractéristiques fondamentales : elle confronte le personnage auquel elle s'applique à un collectif hostile, dont l'ordre habituel est renversé, et n'est jamais un moment de guérison. Elle est à la fois un moment de confrontation sociale (les destinataires aristocratiques étant implicitement invités à opposer leurs valeurs courtoises à la violence de la foule) et une phase pathétique d'un récit de folie. Elle est également un reflet littéraire d'une problématique historique importante : l'importance économique et politique de plus en plus grande des villes.

Conclusion

Pourquoi placer une scène de folie dans une ville ? Ou, pour le formuler autrement, pourquoi rendre si fréquent un motif qui n'est pas du tout obligatoire pour décrire une scène de folie ? Nous ne pouvons suggérer que quelques pistes. Il semble tout d'abord que l'idée de la « ville-scène » soit une réponse à plusieurs phénomènes sociaux et littéraires. La ville est un espace important dans les fabliaux, dont les personnages sont souvent des membres citadins du tiers-état. Or, certaines hypothèses font apparaître ce genre avec Jean Bodel, dont la carrière se situe entre la fin du douzième siècle et sa mort entre 1209 et 1210²⁰⁵. Il ne serait pas impossible que le motif romanesque ou édifiant résultât d'une réaction cherchant à contrer l'espace ouvert des fabliaux par un type de récit réaffirmant un regard aristocratique sur la ville. Il est possible aussi que la ville – où les déments n'accèdent volontairement que rarement²⁰⁶, mais où ils parviennent davantage par le hasard – soit considérée comme un lieu d'errance aggravant la pathologie ou l'épreuve du personnage concerné, sa fonction publicitaire devenant notamment importante dans les récits de pénitence. Il est possible aussi, et c'est sans doute beaucoup plus vraisemblable, que la mélancolie désirante, cette « folie du désir » dont parle Francis Dubost devenue malade soit confrontée à la rage de la peur et de l'incompréhension collective²⁰⁷, confrontation importante dans des économies narratives décrivant des patients guéris par des instances ayant lié un lien affectif avec eux. Scène et épreuve, la ville est l'un des milieux les plus difficiles qui soient pour des fous...

²⁰⁴ John R. Reinhard situe la composition d'*Amadas et Ydoine* entre 1190 et 1220 environ, *op. cit.*, p. VII.

²⁰⁵ Geneviève Hasenohr, « Fabliaux », *Dictionnaire des lettres françaises : le Moyen Âge*, R. Bossuat, Louis Pichard et Guy Raynaud de Lage, éd., édition revue par Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Fayard, 1992, p. 439-440, voir notamment p. 440 ; Charles Foulon, « Jean Bodel », *ibid.*, p. 748-750.

²⁰⁶ Tristan se laisse conduire à Tintagel. *Le Roman de Tristan en Prose*, tome I, *op. cit.*, xv, § 187, p. 275.

²⁰⁷ Francis Dubost, « La folie du désir : Tristan, Lancelot, Galehaut et alii... » *Revue des langues romanes*, n° CVIII, 2014, p. 425-445.