théâtrepublic

Oyez, oyez, médiévalismes en scène

Catherine Girardin

Dans Théâtre/Public 2026/4 N° 261 , pages 14 à 24
Éditions Théâtre public

ISSN 0335-2927

DOI 10.3917/thepu.261.0014

Date de mise en ligne : 15/10/2026

Article disponible en ligne à l'adresse

https://shs.cairn.info/theatre-public-2026-4-page-14?lang=fr

CAIRN.INFO

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.

Distribution électronique Cairn.info pour Théâtre public.
Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.
Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Oyez, oyez, médiévalismes en scène

CATHERINE GIRARDIN

Force est de constater qu'aux yeux de la création artistique contemporaine, le Moyen Âge a tout de la *hype*. Dans son ouvrage portant sur les « avatars du Moyen Âge » dans la littérature contemporaine, Michèle Gally observe que « ce qui est rapporté au "Moyen Âge" exerce une force de séduction, voire de fascination, de nos jours plus que jamais »[1]. Thomas Golsenne et Clovis Maillet notent eux aussi un regain d'intérêt pour le médiéval chez les artistes contemporains et les étudiants en art, toutes disciplines confondues[2]. En ce qui concerne les arts de la scène, la communication autour des programmations mise sur l'effet d'étrangeté suscité par le surgissement de cet univers dont la complexité monstrueuse et l'étendue temporelle et spatiale fluctuante le font figurer à la fois parmi les objets de prédilection de la plus fine érudition historienne et parmi les lieux d'appropriation ou d'évasion rêvés des plus gros joueurs de l'*entertainment* comme des communautés, tant réelles que virtuelles, les plus « niches ». En effet, dans le visuel officiel de l'édition 2026 du Festival Everybody, le rappel du pailleté de la cotte de mailles et de l'éclat métallique du heaume ou le plus littéral camail s'inscrivent dans l'esthétique kitsch et glam, pour ne pas dire queer, à laquelle le collectif Lova Lova, photographe pour le festival depuis ses débuts, a habitué les festivaliers dès sa première édition, en 2022. Quant au Centquatre, son élan de renouveau en période de dévoilement de saison — « nouvelle saison, nouvelle direction, nouveau look, nouveau site web ! »[3] — est représenté par un paradoxal retour en des temps anciens : la photographie de Zoé Lakhnati parée d'une armure et des iconiques trois bandes d'Adidas dans *This is la mort* (2025) en est le porte-étendard.

S'il ne s'agit pas ici de se demander si ce devenir *hype* du Moyen Âge relève du même phénomène que la récente recrudescence du nombre de mises en scène de textes issus du répertoire littéraire et dramatique médiéval[4], un parallèle certain se dessine entre le médiévalisme des arts de la scène aujourd'hui et l'intérêt grandissant de la communauté scientifique en France pour le médiévalisme, envisagé comme objet d'étude, voire comme discipline[5]. Recherche et création artistique médiévalistes évoluent de pair[6], sans doute parce qu'à l'image du Moyen Âge, dont il est généralement entendu qu'il ne distingue pas nettement « les discours évaluatifs » des « imaginatifs »[7], elles ne portent pas le fardeau de la quête d'authenticité. Cependant, le discours des artistes autour de leurs créations médiévalistes comprend le plus souvent des jugements assertifs au sujet du Moyen Âge, un moyen, peut-être, d'éviter le vertige du détachement de l'objectivité historienne et d'assumer la création d'un Moyen Âge radicalement fictif, si tant est que cela soit possible. Certaines constantes, particulièrement fécondes pour la présente étude, se dégagent des multiples définitions du médiévalisme, parmi lesquelles une focalisation sur la réception, ou plutôt la subjectivité de la réception, du médiéval. Ainsi, Carolyn Dinshaw évoque, pour décrire un certain rapport contemporain au Moyen Âge, une « relation affective », et Stephanie Trigg et Thomas A. Prendergast, un « médiévalisme affectif »[8]. Récurrente également l'idée d'un Moyen Âge en constante écriture,

1– Michèle Gally, *À la croisée des temps. Les avatars littéraires du Moyen Âge,* Paris, CNRS éd., 2022, p. 11.
2– Thomas Golsenne et Clovis Maillet, *Un Moyen Âge émancipateur,* Romainville, Même pas l'hiver, 2022.
3– Newsletter du Centquatre-Paris, 11 juin 2026.
4– Nathalie Koble et Mireille Séguy, « Introduction : "L'audace d'être médiéviste" », *Littérature,* vol. 4, n° 148, 2007, p. 3-9. https://doi.org/10.3917/litt.148.0003
5– En 2024, la BnF a organisé un cycle de conférences intitulé « Le médiévalisme fait des vagues (XVIe-XXIe siècle) ». Le colloque international « Où (en) est le médiévalisme ? Where Is Medievalism (at)? » se tiendra en 2026 à l'université Sorbonne-Nouvelle – Paris-III, à Paris.
6– Louise D'Arcens remarque, au sujet du développement du médiévalisme, que « les interprétations artistiques des vestiges et des objets médiévaux ont toujours coexisté avec les interprétations savantes » (je traduis). (Louise D'Arcens, « Introduction. Medievalism: Scope and Complexity », *in* Louise D'Arcens (éd.), *The Cambridge Companion to Medievalism,* Cambridge University Press, 2016, p. 3).
7– Mark Burde, « Entre médiéval et moyenâgeux… de la marge de manœuvre ? », *in* Élodie Burle-Errecade et Valérie Naudet (dir.), *Fantasmagories du Moyen Âge. Entre médiéval et moyen-âgeux,* Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2010, p. 261.
8– Carolyn Dinshaw, *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern,* Durham, Duke University Press, 1999, p. 142 ; Stephanie Trigg et Thomas A. Prendergast, *Affective Medievalism: Love, Abjection and Discontent,* Manchester, Manchester University Press, 2018 (je traduis).

Théâtre public | Téléchargé le 10/11/2026 sur https://shs.cairn.info via Bibliothèque Sainte Geneviève (IP: 195.221.71.72)



This is la mort, chorégraphie et interprétation Zoé Lakhnati, 2024.
© Duy Laurent Tran.



Visuel officiel Festival Everybody 2026 – Le Carreau du Temple.
© Léa Magnien – Collectif Lova Lova.

Théâtre public | Téléchargé le 10/11/2025 sur https://www.cairn.info (IP: 195.221.11.72)

processus qui pourrait être qualifié de « médiévité »[9], auquel, pour les post-médiévaux, il s'agirait de prendre part à travers un acte créateur. L'histoire du médiévalisme, dont la première occurrence, en anglais, date de 1844[10], est presque aussi monstrueuse que celle du Moyen Âge. En effet, pourquoi ne pas considérer que médiévalisme il y a dès lors que le Moyen Âge se pense lui-même — une éventualité qui n'est d'ailleurs pas conditionnelle à la « fin » de cette période — ou, plus largement, dès lors qu'il fait preuve d'une forme de « conscience historique »[11] ; ou alors, justement, à partir du moment où il est relégué au passé, une idée qui est à la base même de sa définition élaborée en opposition à celle de la Renaissance par Pétrarque, à savoir la *sortie* des temps obscurs pour un retour à l'Antiquité.

Le spectacle médiévaliste, entendu au sens large d'une interprétation, plus ou moins « libre », de textes médiévaux, n'est pas un fait nouveau : Florence Delay et Jacques Roubaud entreprennent l'adaptation du cycle arthurien à partir de 1977 avec *Graal Théâtre* ; *Je suis sang (conte de fées médiéval)*, de Jan Fabre, écartèle, partiellement en latin, le « corps médiéval »[12] pour le raccorder au corps du XXIe siècle en 2001 ; Gaëlle Bourges questionne le catastrophisme ou encore l'histoire des femmes par le prisme de l'iconographie médiévale dans *À mon seul désir* (2014), *Front contre front* (2016), *Ce que tu vois* (2018) ou, plus récemment, *Guillaume & Harold* (2025). Cependant, peu d'études abordent le médiévalisme scénique contemporain, Gally et Marie-Claude Hubert inversent la vapeur

9– J'emprunte le terme à Andrea Schindler, qui l'entend comme ce qui, de près ou de loin, relève du médiéval, toutes disciplines et toutes sphères socio-culturelles confondues, mais y attribue un autre sens, qui renvoie à une atemporalité théorique du Moyen Âge dans ses formes post-médiévales. Voir Andrea Schindler, « Réception du Moyen Âge et médiévalisme. Quelques considérations méthodologiques », *in* Florent Gabaude et *al.* (dir.), *Actualité du médiévalisme. La réception du Moyen Âge germanique dans la France contemporaine,* Presses universitaires de Limoges, 2020, p. 33.

10– Dans *The British Churchman*. David Matthews, *Medievalism, A Critical History,* Cambridge, D.S. Brewer, 2015, p. 191.

11– La question de l'existence d'une conscience historique au Moyen Âge fait l'objet de débats. Pour Peter Burke (1969), le Moyen Âge, dépourvu d'un sens de l'anachronisme et indifférent envers la preuve historique, n'aurait pas de conscience historique. Stephanie Trigg met en question cette thèse en prenant pour exemple la galerie de personnages historiques et légendaires issus de différentes époques convoquée par Christine de Pizan dans *La Cité des dames* (1405). Pour Laurence Terrier, une forme de conscience historique se fait jour chez les artistes visuels au tournant du XIIIe siècle, puisqu'ils manifestent, de manière fondamentale, la volonté d'un « dépassement du passé ». Voir Stephanie Trigg, « Medievalism and Theories of Temporality », *in* Louise D'Arcens (éd.), *op. cit.*, p. 198 ; Laurence Terrier, « La conscience du style chez les artistes des années 1200 », *in* Chantal Connochie-Bourgne et Sébastien Douchet (dir.), *Effets de style au Moyen Âge,* Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2012, p. 157.

12– Site Web de la compagnie Troubleyn.

Théâtre public | Téléchargé le 10/11/2026 sur https://shs.cairn.info via Bibliothèque Sainte Geneviève (IP: 195.221.71.72)



Les héros ne dorment jamais, inspiré de *Perceval,* de Chrétien de Troyes, texte et mise en scène Édith Proust, 2026. © Vincent Pontet, coll. Comédie-Française.

avec la parution de *L'Empreinte médiévale dans le théâtre moderne en France. XXe-XXIe siècles* en 2026[13].

« ÇA FAIT MOYEN ÂGE, HEIN ? » (ALAIN LE CLOWN)

La « relation affective » avec le Moyen Âge, considérée par Dinshaw comme centrale au médiévalisme, trouve écho dans ce que Gally nomme une « reconnaissance affective » : « Justement parce qu'il est largement a-historique, ce Moyen Âge-là, jamais convoqué pour lui-même, ne cesse de (re)vivre à la faveur de la stylisation dont il est l'objet. En conséquence, il se constitue, plus que d'autres périodes anciennes, de quelques traits récurrents et essentiels qui en permettent une reconnaissance immédiate non pas scientifique mais en quelque sorte affective, lui conférant une forme abstraite, non descriptive, éventuellement métaphorique du présent. »[14]

Et si le corps en scène était l'une des voies médiévalistes susceptibles de révéler autrement le lien entre texte, voix et corps que certains considèrent comme intime dans les textes médiévaux[15] ? Plusieurs spectacles de danse et de théâtre contemporains sollicitent une « reconnaissance immédiate » par le biais d'un arsenal de motifs médiévaux. Dans *Les héros ne dorment jamais* (Comédie-Française, 2026), écrit et mis en scène par Édith Proust, librement inspiré de *Perceval ou le Conte du Graal* (début du XIIe siècle), de Chrétien de Troyes, Alain et Georges, deux clowns en armure médiévale, déroulent des phylactères qui donnent à lire en police gothique, plus qu'à entendre, des répliques loin de s'apparenter à celles d'un ange de l'Annonciation : « Est-ce que la table va se mettre seule ? » ; « Hihihihihihihihi. » Les armures, plus incommodantes que rutilantes, font obstacle à l'accomplissement de tâches prosaïques du quotidien bourgeois et deviennent le prétexte à des numéros clownesques tant physiques que sonores — chocs, chutes, maladresses — qui renvoient à l'absurdité de la transposition de l'idéal chevaleresque dans un monde moderne.

Point de chevalier sans cheval, l'animal est un autre motif incontournable : son galop lointain dans *La Contreclé* (TnBA, 2025), du collectif La Tierce, côtoie la musique baroque — oui, baroque —, produite par des instruments qui ont déserté la scène pour n'être figurés que par les mouvements des interprètes, prodiges de l'« air

13– Michèle Gally et Marie-Claude Hubert, *L'Empreinte médiévale dans le théâtre moderne en France. XXe-XXIe siècles,* Paris, Honoré Champion, 2026. Voir aussi : Michèle Gally et Marie-Claude Hubert (dir.), *Le Médiéval sur la scène contemporaine,* Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014.

14– Michèle Gally, *À la croisée des temps, op. cit.,* p. 187.

15– Voir Manuele Gragnolati et Almut Suerbaum (éd.), *Aspects of the Performative in Medieval Culture,* Berlin, De Gruyter, 2010.

Théâtre public | Téléchargé le 10/11/2026 sur https://shs.cairn.info via Bibliothèque Sainte Geneviève (IP: 195.221.71.72)



La Contreclé, conception et interprétation collectif La Tierce, 2025. © Jean-Christophe Chavanon.

concert». *La Contreclé* est une réponse, celle du collectif La Tierce, mais surtout, selon l'intention de ce dernier, celle du public, par son intermédiaire, à l'appel lancé par Guillaume IX d'Aquitaine à la fin de «Je fais un chant de pur néant»[16] (XIIe siècle) chantée en français et en langue d'oc au cours du spectacle: «J'ai fait le chant, ne sais sur qui; / Et je l'enverrai à celui / Qui me l'enverra par un autre / Vers le Poitou / Pour qu'on m'envoie de son étui / La contreclé.» Le texte de la chanson est par ailleurs distribué au public, imprimé sur un feuillet semi-transparent qui superpose les deux versions, sorte de palimpseste agissant comme une ellipse temporelle qui transforme le troubadour en confident. La beauté rustique de la lyrique de Guillaume IX d'Aquitaine ici, ou les mélodies de l'ancien français dans *Péplum médiéval* (MC2, 2023), écrit par Valérian Guillaume et mis en scène par Olivier Martin-Salvan, avec la troupe Catalyse, sont au nombre des motifs qui activent immédiatement l'imaginaire médiéval du public.

Alors que, dans *La Contreclé,* langue d'oc et français conservent leur intégrité, la langue de *Péplum médiéval* est un hybride de l'ancien français des XIIe et XIIIe siècles et du français contemporain, auquel s'adjoint un lexique imaginé par Valérian Guillaume. Véritable «langue Monde»[17], qui place *Péplum médiéval* ni au Moyen Âge ni aujourd'hui, elle n'en est pas moins le serviteur d'un récit borné, divisé en chapitres, farces ou fabliaux aux titres fleuris, parfois annoncés à voix haute par les interprètes. Ainsi en va-t-il de la farce dite «du boulanger», intitulée «Les Folles Fournées de Dame Bugne: L'Inestimable Farce de Tristan Le Gondoleux, Roi Indomptable et Radieux»[18]. Cette division du récit, pour emprunter les termes d'Alain le Clown dans *Les héros…,* «fait Moyen Âge, hein?», sans doute parce qu'elle se réfère — par quelle voie chez les artistes contemporains? en toute conscience de cause? — à «l'habitude [au Moyen Âge] [d']écouter/[de] lire [le récit] par sections, chapitres, épisodes»[19].

La métaphore du «livre debout»[20] employée par Valérian Guillaume pour décrire *Péplum médiéval* pourrait tout aussi bien s'appliquer à la performance chorégraphique

16– «Fait ai lo vers, no sai de cui; / Et trametrai-lo a celui / Que lo·m trametra per autrui / Enves Peitau, / Qe·m tramezes del sieu estui / La contraclau.»

17– Olivier Martin-Salvan, «Note d'intention du metteur en scène», dossier artistique de *Péplum médiéval,* p. 14.

18– Valérian Guillaume, *Péplum médiéval,* Rennes, Tsen Productions, 2025, p. 26.

19– Alberto Varvaro, «Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale», *Romania,* tome 119, n°s 473-474, 2001, p. 43.

20– Valérian Guillaume, «Note d'intention de l'auteur du texte», dossier artistique de *Péplum médiéval,* p. 17.

Théâtre public | Téléchargé le 10/11/2026 sur https://shs.cairn.info via Bibliothèque Sainte Geneviève (IP: 195.221.71.72)

Baby-Horn (La Ménagerie de verre, festival Les Inaccoutumés, 2026), de Thibault Lac et Bryana Fritz, qui se subdivise également en parties : « La Belle », « La Branle » et « La Ballade », délimitées par un prologue et un épilogue. Ce spectacle, lui-même deuxième partie d'une trilogie médiévaliste initiée par *Knight-Knight* (2022) et qui s'achèvera par *Lick-Horn* (2026), dialogue, comme son titre le suggère (du moins sa deuxième partie…), avec la tenture de *La Dame à la licorne* (début du XVIe siècle). Cette tenture est constituée, à ce jour du moins, de six tapisseries au fond en millefleurs, c'est-à-dire chargé de divers végétaux en format réduit, un style de tissage et d'enluminure qui connaît son apogée aux XVe et XVIe siècles. Le millefleurs est l'un des principaux motifs du spectacle. Son abondance caractéristique ainsi que sa bidimensionnalité sont transposées dans un espace quadrifrontal jonché de divers bouquets qui tantôt sont secoués au visage des spectateurs, tantôt font office de pompons dans une séquence qui, manifestement, s'avère être un duo de majorettes. D'autres motifs médiévaux apparaissent de manière plus « immédiate » : la buisine dans laquelle Fritz chuchote doucement à l'oreille de certains spectateurs ou le fluide oriflamme qu'agite Lac à la fois lascivement et solennellement au son de *Cherry* (2017), de Lana Del Rey.

Fritz s'empare d'un autre genre, non pas iconographique mais narratif, dans *Submission, Submission* (Beursschouwburg, 2019), à la fois projet de recherche et performance : le texte hagiographique. Si l'hagiographie n'est pas proprement médiévale, la religion chrétienne qui en est le terreau, elle, est généralement l'un des premiers motifs qui vient à la bouche des post-médiévaux pour définir le Moyen Âge européen. La preuve en est que, au sein des discours actuels qui visent à valoriser le Moyen Âge, la religion chrétienne est encore pointée comme un lieu commun du médiéval, qu'il s'agirait de déconstruire — « L'histoire, la culture et la pensée médiévales ne se réduisent pas à la religion chrétienne »[21] — ou plutôt dont il s'agirait de relativiser ou de dédiaboliser la dimension obscure, arriérée et oppressive. Avant l'entrée en salle, Fritz, juchée sur un escabeau, explique son projet au public. *Submission, Submission* est une compilation de vies de saintes. Fritz l'augmente d'un « portrait » tous les ans, depuis 2019. Chaque performance ne reprend qu'une partie de l'ensemble, généralement quatre portraits[22]. Elle cite l'historien et théologien anglais John Capgrave (1393-1464) qu'elle prend au mot dans sa conception du travail de l'hagiographe, qui consisterait à « donner corps »[23] aux saints. Dans les « stratégies corporelles » déployées par certaines saintes, Fritz dit entrevoir un pouvoir de subversion. Ainsi, le martyr corporel, l'ascétisme, le jeûne, entre autres exemples, ne sont pas considérés comme des injonctions à la « soumission », mais le caractère extrême de ces actes est plutôt traduit par Fritz comme une volonté de transcender la soumission pour y intégrer désir et subjectivité ; une interprétation qui n'est pas sans rappeler l'état pur du caractère transgressif de l'érotisme que Georges Bataille trouve en l'amour mystique[24]. Aux « athlètes du Christ »[25] que sont les saints et les saintes, Fritz superpose ceux du *body art* et du *body horror*[26] dans un portrait de Christine de Tyr qui se termine en un numéro quasi burlesque lors duquel la danseuse étire, secoue, articule, arrache et lance une fausse langue au son de la musique de groupes punk féministes des années 1990[27]. Une forme de dépassement du corps par l'épuisement se met en marche, qui initie un dialogue entre différentes formes de subversion à travers le temps, celles des saintes, de l'art de la performance et du mouvement punk. Le fait d'attribuer au père de Christine de Tyr le nom « la crotte » et l'encouragement du public par Fritz à se joindre à elle/Christine de Tyr pour crier au père d'« avaler de la crotte » positionnent la performance entre le refus de la langue « belle », c'est-à-dire d'une soumission à l'autorité (paternelle)[28], des cultures contestataires et « l'héroïsme […] d'une lutte [chez les saintes] contre la "délicatesse" : notion qui recouvre goût de la propreté, répugnance à toucher de la chair crue ou des immondices, difficulté à supporter les mauvaises odeurs »[29].

Cette « reconnaissance immédiate » des motifs médiévaux ne diffère pas dans son fonctionnement de la reconnaissance de tout autre signe scénique. Cependant, si tant est qu'un certain « imaginaire collectif », certes variable selon les contextes spatio-temporels et les publics, puisse être convoqué, ces motifs tendent davantage à désolidariser scène et salle, c'est-à-dire à susciter la reconnaissance chez le public d'un ailleurs, qu'à encourager l'équivalence (toujours théorique) entre les deux. Autrement dit, le public reconnaît un « autre » plutôt que le ou lui-même, de la même manière que le spectateur francophone de *Péplum médiéval* reconnaît sa langue, justement parce qu'il ne la reconnaît pas dans la langue hybride parlée et chantée par les personnages.

21– Thomas Golsenne et Clovis Maillet, *Un Moyen Âge émancipateur, op. cit.*, p. 58.

22– Cinq, exceptionnellement, au Palais de Tokyo pour les deux performances des 16 et 17 avril 2026 dans le cadre du « plan D » du CND.

23– John Capgrave : « My labor is to bringe them into o body. »

24– Georges Bataille, *Histoire de l'érotisme,* in *Œuvres complètes,* tome 8, Paris, Gallimard, 1976, p. 147.

25– Jacques Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval* [1964], Paris, Flammarion, 2008, p. 313.

26– Bryana Fritz, « The Lives of Saints », e-tcetera.be.

27– *Monsters* (1993), de Heavens to Betsy, et *Hamster Baby* (1993), de Bikini Kill.

28– « Si la langue est belle, c'est qu'un maître la lave. » Dominique Laporte, *Histoire de la merde,* Paris, Christian Bourgois, 1978, p. 15.

29– Jean-Pierre Albert, « Coprophagie mystique. Des immondices au corps du Christ », *in* Danielle Bohler (éd.), *La Souillure,* Presses universitaires de Bordeaux, 2011. https://doi.org/10.4000/books.pub.24036



La Contreclé, conception et interprétation collectif La Tierce, 2025. © Louison Vendassi.

Théâtre public | Téléchargé le 10/11/2026 sur https://shs.cairn.info via Bibliothèque Sainte Geneviève (IP: 195.221.71.72)

NOUS, LES MÉDIÉVAUX

Face à cette altérité, les artistes établissent des rapports entre le Moyen Âge et le présent qui oscillent entre rupture et continuité[30]. Pour une partie, le présent n'est que la suite du Moyen Âge, lequel survivrait sous forme « résiduelle », pour emprunter la formulation de Raymond Williams[31]. Dans *La Contreclé,* ce résidu prend la forme d'un tas de poussière blanche au milieu de la scène. Un tailleur de pierre (interprété par Killian Madeleine, danseur effectivement reconverti en tailleur de pierre) tourne autour de l'amas et taille façon « air concert », à l'aide d'un maillet et d'une chasse, invisibles, sa matière première, invisible elle aussi, sur un rythme régulier, audible, lui. Il ne reste de cet ancestral artisanat que, d'un côté, la trace de l'œuvre sculptée et, de l'autre, l'image ou l'idée du travail nécessaire à son accomplissement. Ce tailleur de pierre, les « air » musiciens, ainsi qu'un danseur (Charles Pietri) qui présente, à la manière d'un bateleur, un tour de magie qui transforme une lumière en balle, jouent avec les modalités de présence des objets, dont l'existence est toujours partielle : sonore, visuelle, ou encore matérielle. À travers un jeu de voilement et de dévoilement, ils donnent à sentir la présence d'un Moyen Âge en négatif, assurément révolu, mais persistant. À la fin du spectacle, une danseuse (Sonia Garcia) retire le tissu en satin vert qui recouvrait ce qui semblait jusque-là être une statue ou un monument et découvre un théorbe qu'elle dépose ensuite délicatement sur le tissu au milieu de la scène, puis s'agenouille. Les autres danseurs apportent graduellement et placent avec soin les rares objets convoqués durant le spectacle et se joignent à Garcia. Éclairés tour à tour par une lampe de poche, ces objets, dont la vie intérieure semble irradier, s'apparentent à une offrande (à Guillaume IX d'Aquitaine ?) en nature morte. Après n'avoir été que partiellement présents durant tout le spectacle, leur matérialité exerce une sorte de force d'inertie, qui pointe toutes les formes antérieures de leur vie. Ils semblent contenir en entier le spectacle qui vient de se dérouler, concentrant en un statisme vibrant tout le temps du spectacle, voire d'autres temps, plus anciens.

30– De telle sorte que les outils théoriques et critiques de l'exoticisme peuvent s'avérer pertinents pour penser le médiévalisme. Voir Patricia Victorin (dir.), *Médiévalismes et Orientalismes. Deux exoticismes ?,* Presses universitaires de Rennes, 2025.

31– Raymond Williams, *Marxism and Literature,* Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 122 (je traduis). Cité par David Matthews, *op. cit.,* p. 19.

Théâtre public | Téléchargé le 10/11/2026 sur https://shs.cairn.info via Bibliothèque Sainte Geneviève (IP: 195.221.71.72)

Bien que les membres de La Tierce tiennent à conserver le flou qui entoure la définition du terme « contreclé » ou, du moins, ce qu'il signifie pour l'auteur de la chanson, *La Contreclé* peut être pensée comme un « double de clé ou un passe-partout »[32], une réplique, donc, c'est-à-dire à la fois une reproduction par impression et une réponse en écho au Moyen Âge et au chant courtois. De la même manière, *Submission, Submission* ne confine pas les récits hagiographiques dans un passé clos :

« La vie d'un saint n'est presque jamais racontée qu'une seule fois ; elle fait l'objet de récits successifs, dans des versions toujours nouvelles. [...] Ces variations sur un même récit ouvrent la possibilité, voire l'impératif, de continuer à écrire et à réécrire dans la même tradition, créant ainsi un continuum entre les narrations médiévale et contemporaine. »[33]

Fritz tisse, pour reprendre le terme à connotation artisanale de Valérian Guillaume, sa voix au sein d'une « communauté »[34] hagiographique existante plus qu'elle ne se fait autrice, de la même manière que les mots dans *Submission, Submission* ne se détachent jamais vraiment du corps. Leur forme, leur teneur, leur architecture racontent les vies des saintes tout autant que leur sens. Ainsi, dans le prologue, plusieurs fenêtres d'un logiciel de traitement de texte sont ouvertes et projetées sur un écran en fond de scène. Positionnées les unes à côté des autres, réduites en largeur de telle manière à former une suite de colonnes à l'écran, elles affichent les mots : « tongue », « eyes », « lips », « stomach », « bladder »... Tapés une fois, ces mots sont copiés et collés, sans espace entre eux, à l'infini, formant une sorte de frise dans laquelle graphie et texte ne font plus qu'un. Dans le premier portrait, celui d'Hildegarde de Bingen, une voix féminine robotisée énumère des parties du corps. Progressivement, les mots sont prononcés de manière fragmentée ; à peine reconnaissables, ils se fondent en une trame rythmique de laquelle chaque pulsation semble frapper et projeter le corps de Fritz. L'intérêt que porte Fritz aux débats théologiques médiévaux autour de la notion de résurrection se traduit par une remise en question de la distance qui sépare son corps de ceux des saintes : « Ce qui m'intéresse dans ces débats, c'est la question fondamentale de savoir où commence et où finit un corps, comment appréhender la continuité et la transformation du soi, et quelle est la relation entre les parties et le tout. »[35] Cette reconfiguration de la relation entre tout et parties, entre début et fin, entre chair et relique qu'opère *Submission, Submission* est doublée de questionnements ontologiques sur le corps à partir d'expérimentations faisant appel aux technologies post-médiévales. Le corps est tout aussi « numérique » et « augmenté », à la fois projeté sur écran, morcelé par une lumière stroboscopique et composé de récits de *fanfiction* issus d'Internet, que « physique »[36], marqué, par exemple, par la transverbération. En effet, dans le prologue, Fritz montre au public un stigmate sur son ventre, plaçant la performance sous le signe d'une *imitatio christi*[37] laïque dans laquelle les saintes dépeintes prendraient la place du Christ et Fritz, celle des saintes.

LE TEMPS DES CATHÉDRALES

Paul Zumthor désigne par « mouvance » le caractère « variable », pour faire écho à Fritz, de l'œuvre médiévale « qui, comme telle, avant l'âge du livre, ressort d'une quasi-abstraction, les textes concrets qui la réalisent présentant, par le jeu des variantes et remaniements, comme une incessante vibration et une instabilité fondamentale »[38]. Dans la « mouvance » et le caractère ouvert de l'œuvre médiévale — sinon l'absence de la notion même d'« œuvre » — associés au Moyen Âge (à tort ou à raison), les artistes post-médiévaux contemporains semblent trouver leur compte. Le Moyen Âge se manifeste alors moins sous forme « résiduelle » qu'il ne fait l'objet d'une redécouverte, fruit d'une démarche de recherche historique et archéologique souvent présentée comme sophistiquée et laborieuse, qu'il s'agirait de valoriser ou de revaloriser. Les artistes se disent interpellés par le foisonnement caractéristique de l'iconographie médiévale et fleurissent leurs discours de « tapisseries », d'« enluminures », de « mosaïques »[39], ou encore de « bestiaires »[40]. Ainsi la notion d'« inventaire » guide-t-elle l'écriture et la mise en scène de Valérian Guillaume et Olivier Martin-Salvan, chaque personnage étant d'ailleurs désigné comme un « porteur de listes »[41]. Elle se déploie tant sur le plan narratif, lorsque le personnage de l'Équilibriste Auréolée fait la liste des personnes dont la

32– Frédéric Godefroy, *Complément du dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle,* tome 9 [Paris, 1898], Vaduz, Kraus Reprint, 1965, entrée « contre clef », p. 181, https://micmap.org/dicfro/home/complement-godefroy

33– Bryana Fritz, « The Lives of Saints », *op. cit.*

34– Nathalie Koble et Mireille Séguy, « Passé présent. Le Moyen Âge en questions », *in* Nathalie Koble et Mireille Séguy (dir.), *Passé présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines,* Paris, éd. Rue d'Ulm, 2009. https://doi.org/10.4000/books.editionsulm.1005

35– Bryana Fritz, « The Lives of Saints », *op. cit.*

36– *Ibid.* (je traduis).

37– « L'"imitation" signifiait l'union – la fusion – avec ce corps suprême qu'est le corps du Christ. L'objectif des femmes religieuses était donc de saisir la possibilité de la physicalité. Elles ne cherchaient pas à se débarrasser de leur corps, mais à fusionner leur propre chair, source d'humiliation et de souffrance, avec cette chair dont l'agonie, embrassée par choix, était le salut. » Carolyn Walker Bynum, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women,* Berkeley, University of California Press, 1988, p. 246 (je traduis).

38– Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale,* Paris, Le Seuil, 1979, p. 507.

39– « Synopsis de *Péplum médiéval* », in dossier artistique de *Péplum médiéval,* p. 10.

40– Édith Proust, « Rencontre avec Édith Proust », entretien d'Oscar Héliani, programme de *Les héros ne dorment jamais,* p. 14.

41– Valérian Guillaume, « Note d'intention de l'auteur du texte », *op. cit.,* p. 17.

Théâtre public | Téléchargé le 10/11/2026 sur https://shs.cairn.info via Bibliothèque Sainte Geneviève (IP: 195.221.71.72)



Péplum médiéval, texte Valérian Guillaume, mise en scène Olivier Martin-Salvan, 2023. © Martin Argyroglo.

petite société sur scène porte le deuil[42]; que visuel, avec les déclinaisons de motifs à tendance héraldique «exagérément agrandis»[43], de coiffes et de couleurs qui ornent les justaucorps, tous les mêmes, un zentai (sorte d'académique moulant pourvu d'une cagoule), que portent tous les interprètes. Lac et Fritz, pour leur part, sont «frappés» par «la densité du millefleurs, la profusion de signes, l'absence d'espaces vides, la sensation d'un monde saturé» qu'ils rapprochent de la sensibilité *camp* telle que définie par Susan Sontag, dans laquelle, dans leurs mots, «le trop-plein et le décoratif deviennent des formes pleinement assumées»[44]. Se rejoignent en effet dans *Baby-Horn* le lustre imaginé des pierreries et des métaux médiévaux et l'excessif clinquant de la mode adolescente bon marché des années 1990 (qui à son tour est remise à l'honneur par la culture Y2K, précisément parce qu'elle est dépassée, a fortiori, depuis peu; à propos de *camp*…) au sein d'éléments de costume, comme des hauts sans manche ornés sur le devant d'un motif en paillettes, un «10» scintillant sur celui de Fritz, armoirie des temps modernes.

Les «jeux d'échelles»[45] dans les arts visuels médiévaux deviennent synonymes de liberté formelle. Dans *Péplum médiéval,* «un château fort en résine (de couleur ivoire) aux proportions inadaptées pour le corps humain»[46], rappelant presque les formes arrondies de Playmobil, occupe le centre d'un espace en «écho aux représentations de batailles médiévales où la conjugaison des motifs et d'une perspective sans ligne de fuite confèrent parfois aux tableaux un caractère abstrait»[47]. Comme dans *Je suis sang,* Pieter Brueghel l'Ancien et Jérôme Bosch sont érigés en modèles pour leur caractère respectivement «pittoresque» et «inquiétant»[48], mais surtout pour ce que l'œil post-médiéval perçoit dans leurs tableaux comme une simultanéité de micro-événements, ou «miniatures»[49], se déroulant dans un ensemble pictural non hiérarchisé et, conséquemment, dans un temps étal. En ce sens, Ana Rita Teodoro, la chorégraphe de *Péplum médiéval,* distingue dans «*Jeux d'enfants* (1560) ou *Le Combat de Carnaval et Carême* (1559) […] un éclat de vie, où différentes scènes se passent au même moment. Tout comme ces tableaux, on ne cherche pas à jouer comme des enfants ou à représenter des jeux ou des activités, mais plutôt à transmettre la vitalité d'une communauté qui vit, travaille et joue

42– «Mirtal Le Loing, / Hermine Le Bourin, / Bardue Cailleuse, / Hardille Porridge, / Durftule Monfrein, / Gigèse La Poutre, / Bardo Coulante, / Vautrule Faleise, / Bardouin Jouflût, / Cyreline Polcopiée, / Et bientôt Tristan Le Gondoleux…» (Valérian Guillaume, *Péplum médiéval, op. cit.,* p. 49).
43– Yvan Clédat et Coco Petitpierre, «Dialogue avec les arts plastiques», dossier artistique de *Péplum médiéval,* p. 21.
44– Bryana Fritz et Thibault Lac, «Entretien avec Bryana Fritz et Thibault Lac», entretien réalisé par Wilson Le Personnic, programme de *Baby-Horn.*
45– Édith Proust, «Rencontre avec Édith Proust», *op. cit.,* p. 14.
46– Yvan Clédat et Coco Petitpierre, «Dialogue avec les arts plastiques», *op. cit.,* p. 20.
47– *Ibid.,* p. 21.
48– «Synopsis de *Péplum médiéval*», *op. cit.,* p. 10.
49– Olivier Martin-Salvan, «Note d'intention du metteur en scène», *op. cit.,* p. 15.



Les héros ne dorment jamais, inspiré de *Perceval,* de Chrétien de Troyes, texte et mise en scène Édith Proust, 2026. © Vincent Pontet, coll. Comédie-Française.

ensemble»[50]. Pour transmettre l'impression de cette vie qui a cours, l'ensemble des interprètes occupe la scène pendant la grande majorité du spectacle. Ce monde, dont la langue est à peine reconnaissable, peuplé de corps asexués aux formes moulées par les zentai, eux-mêmes découpés par des motifs, rayures et entrelacs, et se mouvant au son d'une musique de jeu vidéo médiévalisante, instaure une distance avec le public semblable à celle qui sépare le tableau de son observateur. Sans doute moins présente à l'esprit médiévaliste que «l'image [du Moyen Âge comme] un monde marronnasse, malodorant et cruel»[51], l'épure (ici, presque aseptique) résultant du contraste entre les teintes de blanc et les couleurs vives des costumes se veut pourtant un rappel d'un procédé à l'œuvre dans «plusieurs représentations médiévales» visant à mettre en valeur la «richesse de l'héraldique» par le biais d'un «fond blanc abstrait»[52]. Martin-Salvan se range donc du côté de Marcel Duchamp, qui, comme le rappellent Golsenne et Maillet, voyait une «association stylistique entre l'abstraction minimale et l'art médiéval»[53].

L'absence de hiérarchie dans la manière d'occuper l'espace-temps attribuée au médiéval est perçue, selon les propos de Lac et Fritz, comme une occasion de «multiplier les récits», la scène devenant «un ensemble ouvert de trajectoires»[54]. Cette ouverture est également rendue possible par le mélange des genres propre au médiéval, encore une fois, qu'il soit attesté ou imaginé[55]. Pour l'écriture de *Péplum médiéval,* Valérian Guillaume adopte sciemment cette «méthode»: «Il était d'usage dans la tradition littéraire médiévale comme dans toute la glose juridique, religieuse ou philosophique de farcir les œuvres de commentaires, de notes, de digressions ou même d'ajouts divers. Nous nous inspirons de cette "méthode" proprement médiévale et faisons coexister joyeusement des genres textuels différents.»[56]

À ce mélange, Valérian Guillaume ajoute non pas un autre genre, mais quelque chose de l'ordre du présent: «Mon ambition est de tisser, dans ce vaste corpus poétique, une rhapsodie de mots mêlée à notre contemporanéité.»[57] Le «collages des formes», les «jeux [...] d'enchâssement», la «discontinuité»[58], autant de procédés qui séduisent les artistes d'aujourd'hui (après d'autres...),

50– Ana Rita Teodoro, «Dialogue avec la danse», dossier artistique de *Péplum médiéval,* p. 23.
51– Olivier Martin-Salvan, «Note d'intention du metteur en scène», *op. cit.,* p. 14.
52– Yvan Clédat et Coco Petitpierre, «Dialogue avec les arts plastiques», *op. cit.,* p. 21.
53– Thomas Golsenne et Clovis Maillet, *Un Moyen Âge émancipateur, op. cit.,* p. 56.
54– Bryana Fritz et Thibault Lac, *op. cit.*
55– Alberto Varvaro affirme par exemple que «les recueils du XIII[e] s., qu'ils continuent ou non des usages déjà introduits au siècle précédent, confirment souvent [c]es deux caractéristiques: le mélange des genres, bien au-delà de l'essai, conscient et compréhensible, de constituer des ensembles relativement cohérents, et le désintérêt pour l'individualité des textes.» Alberto Varvaro, «Élaboration des textes et modalités...», *op. cit.,* p. 14.
56– Olivier Martin-Salvan, «Note d'intention du metteur en scène», *op. cit.,* p. 14.
57– Valérian Guillaume, «Note d'intention de l'auteur du texte», *op. cit.,* p. 17.
58– Pierre Longuenesse, «Résurgence du "Moyen Âge" sur les scènes d'aujourd'hui. Pourquoi et comment mettre en scène?», *in* Michèle Gally et Marie-Claude Hubert (dir.), *op. cit.,* p. 249.

Théâtre public | Téléchargé le 10/11/2026 sur https://shs.cairn.info via Bibliothèque Sainte Geneviève (IP: 195.221.71.72)

Théâtre public | Téléchargé le 10/11/2026 sur https://shs.cairn.info via Bibliothèque Sainte Geneviève (IP: 195.221.71.72)

qui vont jusqu'à remettre en question ce qui fait « le contemporain », et sur lesquels ils renchérissent. Dans *Baby-Horn,* par exemple, Lac livre une performance de *Je l'aime à mourir* (1979), de Francis Cabrel, qui, dans un *lap dance* édulcoré, tourne en dérision l'exaltation de l'amour courtois tout en évoquant Vaslav Nijinski dans l'iconique *Après-midi d'un faune* (1914).

Les artistes se disent également attirés par la « dimension polysémique » et l'« ambiguïté » de la culture visuelle et littéraire du Moyen Âge[59]. Il est d'ailleurs intéressant pour le regard médiévaliste de s'attarder sur les glissements qui s'opèrent dans le discours des artistes en ce qui concerne la « localisation » de cette ambiguïté : « Le Moyen Âge reste une période largement interprétée, partiellement spéculative. Cette part de spéculation élargit le champ d'interprétation, au-delà du seul cadre artistique. Les figures médiévales sont ambivalentes, chargées de symboles contradictoires. »[60] Dans ces propos de Lac et Fritz, l'ambiguïté fait tantôt partie intégrante de la sensibilité médiévale, tantôt représente l'un des obstacles, riche de possibilités, dans la lecture du Moyen Âge par les post-médiévaux ; la question reste ouverte. Ainsi, Lac et Fritz choisissent-ils de ranger *Baby-Horn* « sous la bannière » de la sixième tapisserie de la tenture de *La Dame à la licorne,* la seule portant une inscription, « Mon seul désir », une « énigme »[61] qui a particulièrement occupé les exégètes : « Si l'on a souvent voulu y [dans la sixième tapisserie] voir la Dame prenant un bijou dans le coffret que lui tend la demoiselle, Alain Erlande-Brandenburg a préféré suggérer que la Dame se détachait des biens matériels et des richesses et déposait le collier ou la ceinture dans le coffret. »[62] Ils y superposent leur propre expérience de l'« ambivalence », d'un point de vue esthétique, mais également de celui du processus de création, ainsi que de la sensation et de la pratique du corps dansant : « Le geste de la Dame, qui peut être interprété comme le fait de déposer ses bijoux ou au contraire de les prendre, ouvre un espace d'ambivalence : s'agit-il d'un retrait ou d'une affirmation ? d'un renoncement ou d'un choix assumé du plaisir ? Cette zone d'incertitude nous intéresse particulièrement, car elle fait écho aux formes d'ambivalence et de suspension que nous traversons en tant qu'interprètes. »[63]

Comme la licorne[64], l'escargot est un « animal de l'ambiguïté et de l'indéterminisme »[65]. En cela, peut-être, il devient le signe d'une ouverture aux interprétations personnelles, notamment aux yeux d'Édith Proust, pour qui « l'armure [du chevalier] tout comme la coquille [de l'escargot] [...] évoquent surtout la vulnérabilité »[66]. Cette « vulnérabilité » prend à revers la « couardise »[67] associée à l'escargot dans l'iconographie médiévale et reflète la vision qui se veut plus « humaine » de la chevalerie et l'entreprise de désidéalisation de celle-ci dans *Les héros ne dorment jamais*. À moins qu'il ne soit plus sage de s'en tenir au conseil de Le Goff :

« Il ne faut pas pousser trop loin l'interprétation symbolique de l'art médiéval. Bien souvent, le sens des formes belles était le seul guide des créateurs, les exigences techniques leur premier souci. [...] Le symbolisme médiéval n'existe parfois que dans l'esprit d'exégètes modernes, pseudo-savants obnubilés par une conception en partie mythique du Moyen Âge. »[68]

FUGA MUNDI

Que le temps présent soit placé dans un rapport de continuité, ou bien de co-temporalité et d'hétérogénéité queer[69] avec le Moyen Âge (dans lesquels ils s'avèrent être les mêmes, mais à différents degrés), ou encore qu'ils se voient partager des affinités (auquel cas ils s'avèrent différents mais semblables), l'issue semble être la même, qui ne comporte qu'une alternative. Soit s'opère une survalorisation du temps présent, accordant à ce dernier la faculté de repenser le Moyen Âge à l'aune de lui-même (mais peut-il faire autrement ?) ; soit s'opère une survalorisation du Moyen Âge, reléguant le temps présent à un statut d'éternel inférieur qui aurait pour tâche de puiser dans cet avant pour se perfectionner ou se racheter, surtout quand « le monde va mal »[70] et qu'il s'agit de « tout recommencer »[71] (mais cette seconde possibilité n'est-elle pas dépendante de la première, dans la mesure

59– Bryana Fritz et Thibault Lac, *op. cit.*
60– *Ibid.*
61– *Ibid.*
62– Béatrice de Chancel-Bardelot, « Une mystérieuse tenture », *in* Jocelyn Benoist et Véronique Decaix (dir.), *Licornes. Celles qui existent et celles qui n'existent pas,* Paris, Vendémiaire, 2021, p. 21 ; Alain Erlande-Brandenburg, « La tenture de *La Dame à la licorne* », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France,* n° 1977, 1980, p. 178-179.
63– Bryana Fritz et Thibault Lac, *op. cit.*
64– Jocelyn Benoist et Véronique Decaix, « Introduction », *in* J. Benoist et V. Decaix (dir.), *Licornes, op. cit.,* p. 10.
65– Yves et Françoise Cranga, « L'escargot dans le Midi de la France. Approche iconographique », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France,* tome LVII, Toulouse, s.n., 1997, p. 90.
66– Édith Proust, « Rencontre avec Édith Proust », *op. cit.,* p. 14.
67– Florian Meunier, « La revanche des animaux couards. Lièvres, lapins et escargots dans l'art médiéval : aspects moraux et comiques », *in* Marianne Besseyre et *al.* (éd.), *L'Animal symbole,* Aubervilliers, éd. du CTHS, 2019, https://doi.org/10.4000/books.cths.5179.
68– Jacques Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval, op. cit.,* p. 324.
69– Voir : Carolyn Dinshaw, *Getting Medieval, op. cit.,* et Carolyn Dinshaw, *How Soon Is Now? Medieval Texts, Amateur Readers, and the Queerness of Time,* Durham, Duke University Press, 2012.
70– « Sur le spectacle », programme de *Les héros ne dorment jamais,* p. 8.
71– Le titre du spectacle de La Tierce prévu pour 2028, *Tout recommencer,* « prend au mot Marguerite Duras qui disait en 1969 : "Je suis pour qu'on recommence tout." » Il se présente comme « une collection d'actions pensées pour [l'abbaye de La Sauve-Majeure] à ciel ouvert, une plongée au cœur de ces ruines du Moyen Âge. » Site Web du CND, www.cnd.fr/fr/program/5296-tout-recommencer-aux-forces-mineures.

où le Moyen Âge ne pourra jamais plus se penser par lui-même ?). D'Arcens considère que la période médiévale, dans toutes ses formes de survivance, « constitue depuis longtemps un réservoir d'images et d'idées qui, tout en exprimant des conceptions modernes du passé, contribuent en réalité étroitement à définir ce que signifie être moderne »[72]. Pour Kathy Lavezzo, l'idée même de rationalité moderne est née d'un détachement d'avec la « superstition médiévale saturée d'affect »[73]. Autrement dit, il n'y a pas de hors-médiévalisme. Il serait donc impossible, en se confrontant au Moyen Âge, d'échapper à une production discursive sur la modernité par opposition à la prémodernité, et vice versa.

Dans *Les héros ne dorment jamais,* Georges le Clown critique par voie d'ironie le traitement des personnages féminins dans le cycle arthurien. Pour décrire les personnages de la mère de Perceval et de Blanchefleur, elle n'emploie que la formule, répétée plusieurs fois, de « belles et bien habillées », alors que Perceval, le Chevalier ou encore le Roi Arthur sont « honorables », « courageux »… Plus loin, elle tourne les pages d'un recueil d'images posé sur un lutrin : le tableau *Tête de jeune homme, les mains jointes : étude pour la figure du Christ* (1648-1652), de Rembrandt, est présenté comme étant le portrait du jeune Perceval ; *Portrait de la mère de Rembrandt* (1630), comme étant celui du Perceval vieillissant, le public rit. S'ensuit un défilé de représentations de femmes, de *Lady of Shalott* (1858) de William Maw Egley, en passant par l'*Odalisque brune* (1745) de François Boucher, jusqu'à l'*Étude de fesses* (1884) de Félix Vallotton. Georges appelle ces femmes ses « cousines », instaurant avec elles une relation de filiation. Le Moyen Âge sert ici de prétexte à une traversée de l'objectification de la femme par le nu féminin dont il serait la vague origine, dans tout son archaïsme rétrograde, au profit de la production d'une parole qui se veut féministe et (donc) moderne.

Il peut être dit des spectacles évoqués dans cet article qu'ils soumettent la « médiévité » à la question et, conséquemment, prennent le parti d'une mise à distance, plus ou moins franche, qui permet de voir, critiquer et comparer différentes conceptions du Moyen Âge et, inévitablement, de laisser au passage quelques idéaux sur le champ de bataille, sans manquer d'en réveiller ou d'en engendrer d'autres. Par ailleurs, tous ces spectacles pourraient être qualifiés de « néo-médiévalistes », car ils se réfèrent et se superposent, plus ou moins volontairement, peut-être, à d'autres médiévalismes. Dans *Les héros ne dorment jamais,* un certain médiévalisme télévisuel français des années 1960 est convoqué par Alain le Clown qui se targue de ressembler à Thierry la Fronde, ainsi que le médiévalisme fantasy du cinéma grand public des années 1980, avec l'intégration d'extraits de la bande sonore du film *Excalibur* (1981), de John Boorman. La musique inclut également des extraits de *L'Anneau du Nibelung* (1849-1876), de Richard Wagner, et le texte, des inserts comparant le chevalier à « l'homme nouveau », en écho au médiévalisme nazi. Ainsi, de la définition la plus commune du néo-médiévalisme, à savoir qu'il instaure « une distance ostensiblement plus grande entre le Moyen Âge et lui-même que ne le fait le médiévalisme, à travers l'ironie, l'humour, le pastiche post-moderne ou par le recours à des formes médiatiques plus récentes »[74], il ne faudrait retenir pour les spectacles évoqués que leur posture fondamentalement ironique, car il est périlleux d'adhérer à la thèse d'Andrea Schindler selon laquelle « *l'étrangeté* de l'objet de la réception augmente avec la distance temporelle et spatiale »[75] dans un monde où cette distance est atomisée par Internet, la démultiplication des médias et la virtualisation galopante du réel. L'ironie à l'œuvre dans ces spectacles, de l'humour au désabusement, range ces derniers plutôt du côté de ce que Trigg appelle « médiévalisme post-moderne » en ce qu'ils « pensent non seulement les phénomènes médiévaux en question, mais également les forces culturelles qui façonnent notre perception du passé médiéval »[76].

Steve Guthrie avance que le Moyen Âge « est devenu un dépotoir pour les maux réprimés du monde occidental moderne (barbarisme, torture, maladie, chaos général) et les rêves éveillés (aventure exotique, romance, honneur, vie simple) »[77]. La fonction de la chevalerie elle-même, selon Johan Huizinga, a été celle d'un « masque derrière lequel se cache tout un monde d'égoïsme et de violence » et, pour Bataille, l'idéal sacré auquel l'Église a dû avoir recours pour justifier des actes de chevalerie en contradiction avec l'Évangile[78]. Est-ce que le fait de considérer le Moyen Âge comme « partiellement spéculatif »[79] et d'en faire un « hiatus » plus qu'une entité historique[80] lui confère à lui seul la fonction de « dépotoir » de l'histoire de l'Occident, ou bien sommes-nous toujours le « dépotoir » d'un autre ?

72– Louise D'Arcens, *op. cit.,* p. 6 (je traduis).
73– Kathy Lavezzo, *Bad Medievalism and the Modernity Problem,* New York, Fordham University Press, 2025, p. 4.
74– Tison Pugh et Angela Weisl, *Medievalisms. Making the Past in the Present,* NY, Routledge, 2012, p. 3 (je traduis).
75– Andrea Schindler, *op. cit.,* p. 28, ann. 13.
76– David Matthews, *op. cit.,* p. 17 (je traduis).
77– Steve Guthrie, « Time Travel, Pulp Fiction, and Changing Attitudes Toward the Middle Ages: Why You Can't Get Renaissance on Somebody's Ass », *in* Gail Ashton et Daniel T. Kline (dir.), *Medieval Afterlives in Popular Culture,* New York, Springer, 2012, p. 99. Cité par Andrea Schindler, *op. cit.,* p. 35 (traduit par Florent Gabaude).
78– Johan Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge,* Paris, Payot, 2015 [1919], p. 120 ; Georges Bataille, « La littérature française du Moyen Âge, la morale chevaleresque et la passion » [1949], *in Œuvres complètes,* tome XI, Paris, Gallimard, 1988, p. 506-507.
79– Bryana Fritz et Thibault Lac, *op. cit.*
80– Jacques Le Goff, « Préface », *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident : 18 essais,* Paris, Gallimard, 1991, p. 5.

Théâtre public | Téléchargé le 10/11/2026 sur https://shs.cairn.info via Bibliothèque Sainte Geneviève (IP: 195.221.71.72)