

## *La fontaine dans les spectacles des entrées royales au temps de Charles VIII (1484-1498).*

Terrasson de Fougères, Vincent, Université de Copenhague.

[Résumé : Elément incontournable de l'univers urbain, la fontaine est également une figure (allégorique ou architecturale) omniprésente dans l'iconographie et la littérature, un rôle dont les spectacles échafaudés pour les entrées royales à la fin du XV<sup>e</sup> siècle se font l'écho. Parfois située sur le parcours suivi par le cortège, une des fontaines de la cité organisatrice pouvait servir de support naturel à un spectacle, mais la fontaine pouvait aussi être une réalisation éphémère. Les différentes entrées de Charles VIII comportent, pour la plupart, un mystère incluant une fontaine. La *fontaine de Jouvence* présentée à Reims (1484), *Le dict de la Fontaine* à Troyes en 1486, la fontaine d'*arbitre libéral* réalisée à Vienne en 1490, le traditionnel spectacle du lis de France s'élevant sur la Fontaine du Ponceau lors des deux entrées parisiennes, et le tableau vivant intitulé la *Nouvelle Eaue celiqye* élaboré à Rouen en 1485. De par sa richesse symbolique, la fontaine permet de scénographier de nombreux thèmes. Elle peut, par exemple, représenter la ville organisatrice irriguant de ses vertus le royaume, ou se rapporter à la *christomimésis* du pouvoir et aux attentes de paix se cristallisant sur Charles VIII. La fontaine doit être envisagée comme un prisme permettant d'appréhender non seulement la créativité des fatistes, le dialogue entre le roi et les villes du royaume, mais aussi l'élaboration d'une mystique monarchique à la fin du XV<sup>e</sup> siècle.]

La présente communication a pour cadre chronologique le règne de Charles VIII (1484-1498) véritable apogée de la tradition médiévale française des entrées royales. Nous disposons pour son règne de plusieurs récits complets décrivant avec force détails les échafauds réalisés pour la venue du roi. Une profusion à rapprocher des transformations de la cérémonie de l'entrée et de son importance croissante au cœur des procédures de communication et de légitimation du pouvoir royal dans une période caractérisée par un net renforcement de l'image du roi dans l'iconographie, la littérature et les cérémonies (Lecoq, 1987, p. 18). Ces spectacles dramatiques sont contextualisés. Charles VIII, encore mineur, succède à Louis XI dont le règne est perçu, comme en témoigne le compte-rendu des états généraux de 1484, comme un temps difficile, marqué par les guerres et l'augmentation de la taille. Les spectacles présentés sur les échafauds se font l'écho de ces tensions et reflètent l'espoir de paix et de renouveau du peuple et des villes du royaume. C'est notamment le cas pour les tableaux vivants réalisés à

Paris (1484), Rouen (1485) et Troyes (1486), la fontaine *d'arbitre libéral* présentée au roi à Vienne en 1490 a, elle, pour toile de fond la guerre avec le duché de Bretagne.

Les tableaux vivants réalisés pour une entrée royale à la fin du XV<sup>e</sup> siècle sont un élément essentiel de la célébration monarchique. Sous Charles VIII, ces représentations théâtrales, comme les discours qu'elles sous-tendent, offrent un répertoire homogène (Strong, 1991, p. 16) caractérisé par l'invasion du sacré dans la définition du politique et la vocation moralisatrice et pédagogique des mystères. Cette homogénéité n'est pas sclérosante. Les thèmes de ces spectacles varient selon les régions et sont en permanence soumis à un nécessaire ajustement à la conjoncture politique. Loin de se cantonner à une répétition théâtrale systématique, les mystères demeurent un espace de créativité et d'innovation artistique révélatrices du dynamisme culturel et social des villes.

La fête encadrant la venue du roi, à l'origine très simple, devient entre le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle et la fin du XV<sup>e</sup>, *une parade bruyante et colorée*, (Guenée & Lehoux, 1968, p.12) une cérémonie homogène, fortement ritualisée, à même de véhiculer un discours politique et idéologique complexe. Le premier objectif de ces festivités, pour la ville organisatrice, est de célébrer le prince, de l'honorer et de lui témoigner sa fidélité. Parmi les éléments concourant à la manifestation de ce dévouement, la remise des clefs, le port du dais, les harangues et la décoration de la ville, jouent un rôle privilégié. Mais l'entrée royale ne se réduit pas à un monologue. Fête du prince, elle est aussi fête de la ville. Si cette cérémonie strictement urbaine transfigure la cité en un lieu où tout dit la gloire du roi, ces festivités sont également le temps d'expression d'une identité sociale et urbaine (Bryant, *Annales ESC*, 1986, pp. 513-542). Elles sont la possibilité d'un dialogue entre différents membres d'un royaume saisi comme organicité. Cette identité se révèle à son tour dans les processions, décorations, harangues et mystères. Ces spectacles vivants, parfois gigantesques, dans lesquels des habitants endossent pour une journée la fonction d'acteur, exigent la mobilisation financière, artistique et humaine de toute la communauté. Cet *investissement festif*, souvent mis en œuvre plusieurs semaines avant l'arrivée du roi, élève l'entrée au rang d'une cérémonie publique dont la portée dépasse le cadre de l'*adventus* (Collard, 1992, p. 60). Délaissant la religion monarchique, des échafauds accordent le devant de la scène à la cité, soulignant sa fidélité et son amour pour la couronne, exprimés, par exemple, sous la forme théâtrale d'une belle jeune femme vêtue aux couleurs de la ville offrant son cœur au roi. Mais cette manifestation obvie d'un fort sentiment communautaire, surimpose à cet amour déclaré, outre l'affirmation de la nécessaire réciprocité du don entre le roi et ses bonnes villes, la proclamation du rôle premier de ces dernières dans l'ordre du royaume.

Sur les tréteaux des spectacles dramatiques, le dialogue se fait jeu et représentation, il s'anime dans un chiasme de conseils et de louanges. À la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et au cours du XV<sup>e</sup> siècle la coutume se répand d'offrir aux souverains des tableaux vivants lors de leurs entrées. Organisés par les confréries et corporations, ces spectacles se veulent d'abord uniquement religieux, proposant des sujets empruntés à l'Histoire sainte, mais ils vont progressivement traiter de thèmes profanes à même de mettre en exergue les mérites de la ville organisatrice et d'exalter l'institution et la personne royales (Guenée & Lehoux, 1968, pp. 25-27) (Lecoq, 1987, p. 19). Les mystères exposent la puissance du roi, son caractère sacré, rappellent les sources de sa légitimité et les mythes fondateurs de la royauté, mais ils se veulent aussi *programme d'action virtuelle* (Blanchard, 1983, p.13). Sur les estrades, les élites urbaines scénarisent le gouvernement idéal en exposant les devoirs de la monarchie et les qualités requises pour mener à bien le métier de roi, selon un principe déjà développé dans les traditionnels *miroirs des princes*. Le mystère comporte alors une exigence d'identification impliquant de rendre agissante sa propre réalité. C'est d'ailleurs dans sa capacité à se conformer à cet idéal que le souverain puise, en partie, la légitimité de sa supériorité et de son autorité.

Identification du roi à David, rappel de l'onction et de son corollaire thaumaturgique, exigence de paix et christomimésis du roi, sont quelques-unes des récurrences thématiques dans les tableaux vivants sous Charles VIII. En effet, le mystère est *re-présentation*, présentation sous une forme autre. Sa scénographie expose le double du roi saisi dans une série de séquences d'images exprimant tant les attentes se cristallisant sur le jeune souverain que l'essence d'une royauté multiséculaire et voulue éternelle. Le tableau met en scène les définitions et principes fondateurs du pouvoir en proposant aux spectateurs un schème vivant et révélateur du sens et du droit de la royauté. Il offre à tous, y compris au roi, une représentation de l'ordre du monde, du devenir, une visualisation de l'économie de la création. Le tableau est vivant, il est joué, mais il demeure tableau supposant une mimétique, voire une exigence de mimétisme. Le roi-spectateur, mais aussi spectacle, est en présence de son double, sous la forme du modèle que la ville lui enjoint d'imiter, ou sous celle du miroir explicatif exprimant sa sacralité et sa légitimité. Et à l'image se joint l'expression verbale. Le tableau est *parlant*, il s'accompagne d'un texte, sous forme de vers explicatifs tantôt déclamés par un récitant, tantôt inscrits dans des cartouches ou placards placés à la vue de tous, voire les deux. À Rouen en 1485, ce sont les acteurs jouant les allégories d'un premier mystère qui sont chargés d'expliquer aux spectateurs et à Charles VIII, les moralités des tableaux suivants, une démarche rendue nécessaire par le degré d'abstraction de certains spectacles.

Représenter une ville, une vertu, un bienfait est scéniquement réalisable par le biais d'un acteur, identifiable par des couleurs ou un placard portant un nom, mais aussi par un objet. Certains spectacles placent au second plan les éléments vivants pour accorder le premier rôle à un ou plusieurs objets concrets, réels ou fictifs, comme la fontaine qui occupe, dans l'arsenal des motifs allégoriques, une place de choix. Sans se départir de sa vocation légitimatrice, encomiastique ou pédagogique, le mystère peut recouvrir, selon un goût répandu chez les rhétoriciens de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, une dimension nettement plus allégorique. Ainsi, presque tous les programmes des entrées royales sous Charles VIII, du moins ceux qui nous sont parvenus, comportent un spectacle intégrant une fontaine. Au-delà de son rôle irréfutable dans l'implantation humaine et dans l'existence même d'une ville, la fontaine et par association, ou par étymologie, la source (*fons, fontis*) qui en précède la construction, est chargée d'un potentiel symbolique que les fatistes désignés pour réaliser les mystères ne manquent pas d'exploiter.

La fontaine, en tant qu'élément des tableaux vivants, peut être une construction appartenant à l'architecture urbaine, mais aussi une réalisation éphémère appelée à durer le temps de l'entrée. Qu'elle soit temporaire ou permanente, sa fonction théâtrale est bipolaire. La fontaine peut être, soit le sujet, le plus souvent allégorique, du spectacle, soit servir de cadre à une réalisation dramatique dépassant sa symbolique propre. Un champ de possibles théâtraux souligné par George Kernodle qui, dans son ouvrage *From Art to Theatre*, considère la fontaine comme l'une des devises scéniques les plus protéiformes. Symbole du jardin ou élément architectural indépendant, elle peut devenir château, temple, grotte, arbre, Agneau de Dieu (*Agnus Dei*), ou encore arc de triomphe (Kernodle, 1944, p. 67). Si la fontaine offre une impressionnante capacité polymorphique, sa charge symbolique n'en est pas moins vaste. Élément indispensable à la vie, évocation de la source et par extension de l'eau dont elle est l'expression domestique, elle s'impose comme un motif religieux et artistique incontournable de l'univers chrétien. Elle appartient aux symbolismes christique et marial comme à celui des Origines, la fontaine de vie jaillit au centre du Paradis Terrestre, au pied de l'arbre de Vie, et se répand en quatre fleuves s'écoulant dans les quatre directions de l'espace.

Moins que son don protéiforme, c'est la variété des thèmes attachés à la représentation théâtrale de la fontaine qui retiendra notre attention. Fontaine de Jouvence ou adaptation originale d'un épisode mythologique, allégorie du don ou du choix, la fontaine est un motif théâtral plurivoque. Une récurrence et une richesse symbolique qui en font un prisme permettant d'appréhender l'image du roi et de la royauté, le dialogue entre le prince et la ville et la créativité des communautés urbaines, au cœur d'une période qui voit se confirmer le

renforcement de la monarchie administrative, l'apparition de formes artistiques nouvelles et les tendances vers l'absolutisme, si on peut utiliser ce qualificatif souvent polémique pour caractériser l'évolution politique à la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

## **1. Le lis et la fontaine.**

À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, l'entrée royale dans Paris est soumise à un cérémonial complexe et strictement organisé. Les temps fondamentaux rythmant la fête (accueil, discours, lieu où se remplacent les porteurs du dais) comme la composition des processions sont soigneusement réglés à l'avance et connaissent de moins en moins de variantes. L'entrée se déroule dans un espace défini, le cortège suit un itinéraire précis. Parti de la porte Saint-Denis, il longe la rue Saint-Denis et va jusqu'à la cathédrale, après avoir traversé la Seine. Les lieux où sont réalisés et présentés les tableaux vivants sont eux aussi fixes, à la Porte Saint-Denis, la Fontaine du Ponceau, l'Hopital de la Trinité, la Porte aux Paintres, rue Saint-Denis, le Châtelet, le Pont des Changeurs et le Palais de Justice (Bryant, *Annales ESC*, 1986, p. 521). Passage obligé de l'entrée parisienne, les festivités organisées à la Fontaine du Ponceau, décrites pour la première fois par Jean Froissart en 1389, sont attestées depuis 1360.

Entre 1360 et 1491, la cérémonie élaborée à la Fontaine du Ponceau est désignée comme une étape désaltérante comportant un tableau allégorisant la concorde civique sous-tendue par l'offrande du vin au roi et à sa suite par la ville de Paris (Bryant, 1986, p.141). Autour de la fontaine, spectateurs et membres du cortège ont certes accès à l'eau, mais aussi au vin, le plus souvent hypocras et claret. Ce don du vin, pour festif qu'il soit, demeure, comme l'a signalé George Kernodle, une forme de communion civique en l'honneur du souverain (Kernodle, 1944, p. 67). Cette halte de la procession est donc placée sous le signe du rafraîchissement et ce sera le cas jusqu'à l'entrée de Louis XII en 1498 (Bryant, 1986, p. 142). Entre 1431 et 1491, les mystères réalisés à la Fontaine du Ponceau scénographient essentiellement deux thèmes. Celui de la fontaine de la ville nourrissant le lis royal, et par extension le royaume, et celui du lis, symbole de la royauté, se répandant à son tour en prodigalité. Générosité de la ville, libéralité de la royauté et joie des habitants à la venue du roi, les tableaux se veulent une traduction allégorique du bon gouvernement (Bryant, 1986, p. 141). Ils exaltent l'union existant entre le prince et la ville et proposent à tous un idéal communautaire basé sur l'amour et la réciprocité. L'entrée de Charles VIII dans Paris, le 5 juillet 1484, ne déroge pas à ces principes. La description de l'entrée nous est parvenue par le biais d'un récit anonyme

reproduit dans le *Cérémonial français* de Théodore Godefroy et, plus récemment, par Françoise Lehoux et Bernard Guinée.

Au sommet de la Fontaine du Ponceau, que le narrateur anonyme appelle la Fontaine de la Reine, en raison de la proximité de la croix de la Reine, le *faiseur d'histoires* a érigé un grand lis artificiel dont les feuilles répandent une eau claire et pure. En guise de pistil, installée au cœur de cette fleur géante, trône la statue d'une belle jeune femme. De ses seins s'écoulent généreusement l'hypocras et le claret auxquels la foule assemblée autour de l'échafaud a gratuitement accès (Guinée & Lehoux, 1968, pp. 112-113). L'atmosphère festive et idyllique du tableau est complétée par la présence de bergères chantant de *melodieux et doux chans*, un rôle tenu en 1461 par trois sirènes qui déclamaient des motets en l'honneur de Louis XI. Le lis, emblème de la royauté, nourrit le royaume et le peuple de France, mais la libéralité royale reste indissociable de celle de la ville. Le lis de France pousse sur la fontaine de Paris dans laquelle il semble puiser eau et vie et c'est de leur union, ou association, que naissent l'harmonie et le bonheur. Le fatiste parisien exprime les bienfaits de la royauté et suggère les bénéfiques que les habitants peuvent retirer de sa présence et, de façon plus générale, ce tableau exalte tout simplement la joie éprouvée à la venue du jeune Charles VIII.

En 1491, le spectacle échafaudé à la Fontaine du Ponceau s'inspire fortement, comme cela est parfois le cas, d'une anagramme élaborée pour un mystère réalisé Porte Saint-Denis en 1484 (Bryant, 1986, p.143). L'*adventus* de 1491 fait suite au couronnement d'Anne de Bretagne dont le mariage avec Charles VIII vient conclure une longue guerre entre le royaume de France et le duché de Bretagne. Cette première entrée de la reine dans Paris est fortement contextualisée et nombre de mystères sont consacrés au retour de la paix ou au mariage du lis de France avec l'hermine bretonne. Mais le mystère du Ponceau échappe à cette thématique pour mettre en scène le rôle et les qualités de la ville. Sur la plate-forme élevée devant la fontaine, un grand lis vert (d'une *toise*, soit 1,949 mètres) pousse sur une *Pierre*. Jean Nicolaï, historien et poète tournaisien, auteur du récit de l'entrée ne mentionne pas la fontaine, se contentant de préciser à *un lieu nommé le Poncheaux*. Mais on peut former l'hypothèse que ce spectacle ressemble à ceux élaborés en 1431, 1461 et 1484. Le lis est pourvu de cinq belles fleurs blanches desquelles jaillit une eau coulant vers le pied de la fleur, en accord avec le thème traditionnel de la fontaine de la ville nourrissant le lis royal. Devant le lis, le fatiste a aligné cinq piliers aux couleurs de Paris, de gueules semées de lettre jaunes. Le premier pilier est semé de P, le second de A, etc., le tout formant une première fois le nom de Paris. Au-dessus de chaque pilier se tient un personnage allégorique représentant une vertu incarnée par la ville ou contenue au nom de Paris (Gaulle, 1845-1846, pp. 115-116).

Sur la première colonne se tient *Paris*, vêtu d'une robe décorée de P, sur le second pilier se tient *Cupido* habillé d'une robe semée de A, puis viennent, respectivement au troisième, quatrième et cinquième piliers, Raison, Justice et Sapience. La première lettre de chaque vertu forme de nouveau une anagramme fournissant aux spectateurs le nom de Paris. Dans un dernier jeu de poupées russes, des personnages, ou peut-être des cartouches, expliquent la signification et la raison d'être des cinq vertus, révélant une ultime anagramme. La première figure, *donnans signification doctrine quy tient le monde en paix*, autrement dit Paix, la seconde figure signifie que *Paris est un lieu de plaisance pour vivre amoureusement toutes gens de quelque estat que ils soient*, dévoilant ainsi Amour. La troisième représente *repos sans dangier* en référence aux gens du guet qui veillent la nuit et fournit le R, la quatrième est de nouveau *Justice* en raison du Parlement. Vient finalement *Science* en l'honneur de l'Université (Gaulle, 1845-1846, pp. 115-116). Les vers accompagnateurs insistent, à leur tour sur la nature nourricière et protectrice de Paris vis-vis de la couronne, sans oublier la joie ressentie par ses habitants à la venue de la Reine :

C'est le nom de Paris entier  
 Qui comme royal héritier  
 Entre les chincq pilliers jollis  
 A ruisseaulx de grasce saillis  
 Et de tout bien est grant fontaine  
 Qui arrouse la fleur de lis  
 D'une liqueur douce et humaine.  
 Pour tant, bergiers, cescun se paine  
 De demener joye et leesce  
 Pour la venue souveraine  
 De nostre tres noble princesse. (Gaulle, 1845-1846, p. 116)

Les échafauds parisiens accordent une place importante à la ville et, par le biais du lis, à la royauté. Le bien-être du peuple résultant de leur union, affirmation non voilée du rôle de Paris dans le royaume. À Troyes la fontaine allégorique traite, en priorité, de la ville. En juin 1486, Charles VIII fait son entrée dans Troyes où le conseil de la ville lui a réservé un accueil somptueux, mais le faste déployé a un prix et un impôt est levé sur les Troyens pour assurer les dépenses occasionnées par la venue du roi. Un des nombreux spectacles présentés ce jour s'intitule, *Le dict de la Fontaine*, mais à la différence de celle du Ponceau, la fontaine

troyenne est une construction éphémère dont le témoin et narrateur anonyme de l'entrée précise bien qu'elle est par *fiction faite*. Une fontaine artificielle dont la réalisation exige, comme tout mystère, la mobilisation d'hommes et de moyens. La construction des tableaux implique différents corps de métiers, nécessite plusieurs jours de travail et occasionne d'importantes dépenses. Les comptes de la ville mentionnent le salaire de Jehanin Oudot et de trois charpentiers qui ont *vacqué* vingt-huit jours à la réalisation de la charpente des échafauds de la Fontaine et de l'arbre de France. La municipalité doit également payer leurs treize ouvriers et régler leurs repas. La réalisation des corps des *trois pucelles*, couronnant l'édifice, n'est pas moins mobilisatrice de forces et de talents. Nicolas Taupin a travaillé six jours et demi à la confection des corps, Jehan le Valeton deux jours et demi et deux prêtres ont respectivement mis la main à la pâte pendant sept jours (Guenée & Lehoux, 1968, pp. 283-295).

À la main-d'œuvre vient se greffer l'achat et le transport du bois, l'achat de la cire pour la fabrication des corps, l'achat du vif argent pour souder les corps, l'achat du plomb qui, une fois la fête achevée et l'échafaud démonté, sera refondu et vendu. Sans oublier : les salaires du forgeron et du serrurier pour tous les travaux de ferronnerie que comporte l'*establie*, l'acquisition de vingt livres d'étain et des marbrures décorant la fontaine, la location des colliers et des chevelures pour les trois pucelles, le prix des draps formant le ciel et le fond du mystère, celui des étoiles et des fleurs de lis les décorant et le salaire de la couturière. Enfin, et ce n'est pas la moindre des choses, l'acquisition de deux *muys* de vin blanc et claret, et d'un *muy* de vin *teint* pour la somme de dix livres tournois. Il faut encore compter, le salaire du tonnelier pour la livraison du vin, et celui de Jehan Lombart chargé de placer le vin dans la fontaine. Détail intéressant, à ces frais vient s'ajouter la reconstruction d'une partie d'un mur de l'Hôtel de Jehan de Sens, détruit pour laisser passer les corps décorant la fontaine. Selon le narrateur, ces efforts sont couronnés de succès et *Ces trois pucelles estoient toutes belles, / Et a les veoir chascun plaisir prenoit* (Guenée & Lehoux, 1968, pp. 283-295).

Trois jeunes filles constituent le motif central de cet édifice provisoire, de leurs poitrines jaillissent des vins de trois couleurs différentes et, installés sur une plate-forme dominant la fontaine, des ménestrels jouent de la musique. Ce second échafaud est couvert d'un ciel de couleur azur semé de fleurs de lis soutenu par trois piliers. Sur celui du milieu est accroché l'écu de France aux trois fleurs de lis sur fond azur et sur les deux autres les armes de la ville. Le témoin ajoute à propos de l'écu *A couronne triple par excellence*, jouant sur la correspondance entre le nom de Troyes et le chiffre trois, à l'image du second mystère qui associe le patronyme de la ville et la trinité. Mais le mystère n'est pas que plaisir des yeux, il

est aussi véhicule de sens, un sens révélé au public par l'écrit. L'image vivante s'accompagne d'une *injonction de lecture* (Blanchard, 1983, p.10). Au spectacle sont adjoints deux cartouches explicatifs visibles de tous. Le premier, intitulé *le dit de la fontaine*, dévoile le sens du mystère en signifiant à tous le rôle de Troyes non seulement en Champagne, mais aussi dans l'ordre du royaume :

Je suis de Champagne fontaine,  
Qui arrouse tout le païs;  
Environnee de l'eau de Seine,  
Je suis un des meilleurs du lys (Guenée & Lehoux, 1968, pp. 277).

Le second placard intitulé *Le dict des Pucelles*, exprime la cohésion et la concorde civique qui règne dans la cité : *Trois sommes en un cuer unis*. Là encore le choix du nombre permet de poursuivre le jeu de l'homonymie entre le chiffre et le nom de la ville, et le narrateur de l'entrée ne s'y trompe pas : *Par les pucelles certes on entendoit, / Que Troyes estoit une vive fontaine*. À Troyes, que se soit Hélène de Troyes mère de Constantin, les trois fleurs de lis ou la Trinité, l'univers et l'Histoire s'articulent autour du chiffre trois. Le vin généreusement versé par les trois statues symbolise les vertus dont la cité arrose la Champagne. Ces vertus sont au nombre de trois. La première, *véritable Doctrine*, désigne les docteurs et les clercs prêchant l'évangile dans le pays champenois. La seconde n'est autre que *Justice*, son vin est rouge sang, par elle *les mauvais sont punis* et les bons tenus *en leur vertu*. La troisième, *Miséricorde*, délivre un vin blanc et doux. Le narrateur justifie ce choix en précisant que nombre d'étrangers *n'ayant maison ni borde* auraient sans doute péri s'ils n'avaient pas été accueillis par les gens d'Église ou les bourgeois de Troyes (Guenée & Lehoux, 1968, pp. 277-278). La relation n'omet pas de préciser que tous peuvent s'abreuver gratuitement et goûter à la libéralité de la ville et de ses bourgeois. Le spectacle s'adresse au roi, mais encore plus aux habitants de Troyes, il exprime un idéal communautaire, stimule leur fierté citadine et exalte sans agressivité leur identité civique. Si la fontaine peut symboliser les vertus dont la cité nourrit le royaume ou la région, elle peut également exprimer la générosité du roi, et dans une allégorie mystique, sa sacralité.

## **2. Reims (1484) : La fontaine de jouvence.**

L'entrée dans Reims, premier *adventus* du jeune Charles VIII après le décès de Louis XI, est avant tout « prélude et commentaire » du sacre. La fête rémoise, traditionnelle par bien des aspects, est néanmoins parasitée dans sa nature par la tension de la cérémonie à venir (Collard, 1992, p. 59). Les détails de l'entrée nous sont connus par deux sources relativement bien détaillées. La première source est constituée des *Mémoires* de Jean Foulquart, procureur général de l'échevinage de Reims et compilateur de nombreux événements relatifs à la vie de la cité champenoise entre 1479 et 1499. La seconde, anonyme, relate *Le Couronnement du roi Charles VIII à Rheims, le dimanche 30 may 1484, à son Aage de 13 à 14 ans, par l'Archevesque Pierre de Laval*, un document reproduit dans le *Cérémonial françois* de Théodore Godefroy.

Même si, comme ce fut mentionné, l'entrée royale ne se réduit pas à un monologue, les circonstances inhérentes au sacre tendent à amenuiser la place de Reims dans les festivités organisées pour la venue du roi. La célébration civique se trouve diluée dans l'exaltation de la grandeur monarchique (Collard, 1992, p. 68). En Champagne, le roi ne vient pas à la rencontre d'une cité, mais de la transcendance. L'évènement concerne l'essence même de la royauté, Charles VIII vient accomplir un acte sacré chargé d'une signification dépassant le cadre de la ville. Les mystères présentés sur les échafauds rémois offrent la vision, dans une parfaite symbiose théâtrale et historique, des grands temps fondateurs de la royauté française et des sources de sa sacralité. Les origines troyennes côtoient la figure mythique de Pharamond, premier roi des Francs Saliens et ordonnateur légendaire de la loi salique, première loi successorale du royaume. Un peu plus loin, un tableau vivant représente le baptême de Clovis et le miracle de la sainte ampoule et, logiquement, un second spectacle est consacré aux pouvoirs thaumaturgiques du roi.

Étonnamment, au cœur de cette exaltation de la religion monarchique, un spectacle s'intéresse au mythe de la fontaine de Jouvence. Si la célèbre fontaine est un *loci classici* de la culture médiévale, elle n'appartient pas pour autant aux soubassements fondateurs de la monarchie française. Sa légende trouve son origine dans l'Antiquité latine et elle est notamment mentionnée par Pausanias. Jupiter aurait transformé une nymphe nommée Jouvence (*Juventa*) en une fontaine dont l'eau rajeunirait quiconque s'y baignerait. La déesse Junon, épouse de Jupiter, venait une fois l'an se baigner dans cette source merveilleuse située non loin d'Argos. Le thème de la fontaine de Jouvence connaît au Moyen Age un renouveau important dans les traités d'alchimie, le *Roman d'Alexandre* ou encore à partir de 1165 dans la lettre du célèbre Prêtre Jean dont le royaume légendaire serait pourvu d'une fontaine de Jouvence. À Reims en 1484, c'est Guillaume Coquillart, procureur de l'archevêché qui est en partie chargé par le

conseil de la ville des préparatifs du sacre et de la réalisation des mystères. Si c'est lui qui a supervisé la réalisation de ce spectacle, il s'est inspiré du récit mythologique, préférant toutefois à Junon les personnages de Vénus et de Cupidon, symbolisant sans doute plus clairement la liesse et l'amour.

Dans cette merveilleuse *fontaine de jouvence*, réalisation éphémère édifiée le long des fortifications, se baignent des gens de *divers estats* afin de rajeunir. Au faite de la construction trônent Cupidon, les yeux bandés, un *dard* à la main, et la déesse Vénus. Deux intentions guident cette composition rémoise, l'exaltation de la jeunesse au pouvoir, une jeunesse qui porte avec elle les espoirs d'un changement et d'un renouveau, mais aussi la célébration de la puissance bienfaisante et régénérante du roi qui irrigue la cité champenoise et par extension le royaume d'une vie nouvelle. Les personnages de Cupidon et Vénus figurent sans doute l'amour que la cité et le peuple éprouvent pour leur roi, un amour qui sera mis en scène un peu plus loin, par le biais une belle jeune fille vêtue de soie blanche fleurdelisée, incarnant la ville de Reims, et offrant son cœur au souverain. Au sommet de la fontaine est apposé un placard, visible de tous et expliquant, de façon fort simple, le sens du spectacle :

C'est la fontaine de Jouvent,  
Où les vieux se baignent souvent,  
Dont rajeunissent aussi beaux,  
Comme font ieunes jouvenceaux (Godefroy, 1649, vol.I, p.187).

Ni la ville de Reims, ni le roi ne sont explicitement identifiés à la fontaine de Jouvence. Mais l'ensemble des mystères rémois est adressé à la monarchie et compte tenu du jeune âge de Charles VIII et de l'espoir de paix, il est légitime de penser que ce bain de jouvence évoque la nouvelle *source* de vie à laquelle le peuple de France va pouvoir se régénérer. Si la fontaine de Jouvence reste un hapax dans les entrées royales au temps de Charles VIII, en revanche le thème de la renaissance et de la régénérescence du peuple de France va apparaître sous une forme beaucoup plus complexe à Rouen en 1485.

### **3. Rouen (1485) : Nouvelle eau celique.**

Le cinquième et dernier spectacle réalisé par les Rouennais pour la joyeuse entrée de Charles VIII en 1485 s'intitule la *Nouvelle eau celique*. Le N final de Rouen, puisque la première

lettre du titre de chaque mystère forme un acrostiche au nom de la ville. Robert Pinel, le fatiste chargé de concevoir les compositions théâtrales, a installé au faite de l'échafaud une fontaine pourvue de trois conduits, deux pour l'hypocras et le claret, un pour l'eau. De cette source merveilleuse appelée *Fontaine de grâce* jaillit par un des tuyaux une eau pure dénommée la *nouvelle eau celique*. Cette rosée céleste arrose un arbre sec, symbole de mort, du nom de *Peuple*. Au contact de l'eau providentielle, l'arbre reverdit - manifestation extérieure du retour de la vie - se couvrant par le biais d'un savant mécanisme, de feuilles blanches, signe de pureté, d'un côté et vertes, signe de renaissance, de l'autre. Le choix des feuilles blanches est-il révélateur de l'orée d'un règne pressenti comme purificateur, appréhendé comme un baptême collectif ?

Groupées au pied de l'arbre-peuple, cinq jeunes filles arborent de petits placards à leur nom, *Révérance Obaissance, Unité, Equité, Normandie*, dont les initiales soulignent les mérites de la ville organisatrice. Elles signalent aux spectateurs l'union et le dévouement de la Normandie et de Rouen à la couronne, une obéissance d'autant plus appréciable que l'entrée se déroule pendant les vicissitudes de la *Guerre folle*. Autour d'elles quatre bergers et une bergère forment une pastorale en chantant à partir du thème *Da pacem Domine in diebus nostris* (Eccl. 50: 25). Un chant qui donne le ton de cet échafaud où l'avènement de Charles VIII est appréhendé comme un don de Dieu inaugurant une nouvelle ère de paix. L'ensemble s'accompagne d'une saynète dont le caractère divertissant doit rappeler l'atmosphère festive qui domine ces entrées royales. Un géant essaye en vain de puiser de l'eau dans la fontaine sous les quolibets et les railleries d'un *sot nyays* et ce, pour la plus grande joie des spectateurs et du roi. Le soir de l'entrée, les acteurs figurant les bergers de ce premier échafaud seront également chargés d'aller jouer une pastorale devant le roi, une pièce dont il ne reste aucune trace (Beaurepaire, 1853, p. 288).

La signification du spectacle est claire : *Par ceste arbre, le peuple est entendu / La fontaine, c'est le roy notre sire* et les vers, placés à la vue de tous en bas de l'estrade, scandent avec insistance l'origine divine de cette source de *grâce* qui redonne vie à l'arbre mort. Cette exaltation du pouvoir régénérateur du roi, sous une apparente simplicité, implique différentes significations. La scène suggère d'une part que le royaume ne peut vivre sans le roi, véritable source de vie pour son peuple, d'autre part l'arbre sec désigne le peuple de France épuisé par les longues guerres et la crue de la taille sous le règne de Louis XI : *Remercye le trosne deifique / OU estoit mal traicté le bien publique / EN paix sera pourveu sachez de voir* (Guenée & Lehous, 1968, p. 265). Le spectacle exprime l'exigence vitale de royauté, et rappelle que la fonction première du roi est procréation de paix. La composition est une

critique explicite des souffrances endurées par les habitants du royaume sous le règne précédent. Charles VIII est désigné par les vers accompagnateurs comme l'envoyé des Cieux chargé de soulager les maux de ses sujets. Les temps présents et à venir sont ceux d'une guérison, d'une renaissance, et plus encore d'une résurrection, d'un triomphe sur la mort. Le roi au cœur d'une société viscéralement organique, est compris comme principe de vie, doté d'une force à la fois salvatrice et nourricière. Son avènement est interprété comme le retour de la lumière dissipant les ténèbres qui recouvraient le royaume de France : *Vive celui donc la fontaine sourt / Roy trescrystien rendant lumière*, introduisant d'ores et déjà la métaphore solaire chère à Charles VIII. Une métaphore en parfaite osmose avec la mimésis christique qui domine l'entrée.

À Rouen, comme à Troyes, l'obligation de lecture est primordiale. À la différence de nombre d'échafauds, le double théâtral du roi n'apparaît pas sur scène. L'identification est absente. Dès lors l'image vivante se veut cryptée, elle n'est plus miroir - idéalisant ou non - mais quasi-herméneutique. Mise en scène allégorique, l'image contient une énigme que seule la lecture du texte accompagnateur permet de déchiffrer. L'écrit, par la métaphore du roi-fontaine, ouvre au spectateur les arcanes du mystère, dédoublant la puissance de l'image par la lecture. La scène implique plusieurs niveaux d'interprétation. Au-delà de la première interprétation, simple et directe : l'eau redonne vie à l'arbre, le roi redonne vie au peuple, le tableau véhicule un sens sacralisant. Cette scénographie du roi source irriguant l'arbre-peuple plonge ses racines dans une inspiration génésiaque et dans une référence aux prophéties messianiques de la tradition vétérotestamentaires. De fait, dans le chapitre XVII, les paroles de Dieu à Ezechiel : *je fais sécher l'arbre vert et reverdir l'arbre sec*, passent communément pour être une annonce de la venue du Christ. Quant aux représentations iconiques ou littéraires du paradis terrestre, elles privilégient l'image du jardin magnifique au centre duquel s'élève une fontaine irriguant deux arbres, l'arbre de vie et l'arbre de la connaissance du bien et mal. L'Arbre sec du jardin d'Eden, selon une tradition médiévale, désigne l'arbre d'immortalité desséché après le péché d'Adam, que seule fera reverdir la passion du Christ. Robert Pinel identifie Rouen, et par extension le royaume, à un nouveau paradis terrestre dans lequel Charles VIII-*nouvelle eau celique* est un autre Christ renouvelant l'alliance, perdue après la Chute, entre Dieu et les hommes.

Le discours qui tend à faire de Charles VIII le nouveau sauveur miséricordieux est contingent à l'image de la fontaine de vie. La *Fons vitae* appartient au symbolisme christique. Elle renvoie au baptême et à l'eucharistie, mais aussi à l'image du sang versé par le Christ pour laver le péché des hommes, un thème répandu dans l'art religieux du Moyen Âge. Outre la

fontaine, le fatiste cherche à multiplier les signes ou les indices vecteurs d'une signification christologique. La rosée, autre symbole du Christ, est mentionnée pour sa force régénératrice : *Arbre estoit sec, racyne consummee / Rousee celeste le vient bien disposer*, une assimilation que vient renforcer l'emploi du terme *Pasteur* dans les vers : *Et ce joenne pasteur treshonoré / Voyant cest arbre secher de mort le signe / Par son moyen envoie la medecine* (Guenée & Lehoux, 1968, p. 263-265). Hormis l'influence génésiaque, cette scénarisation puise aussi à une source apocalyptique, rien d'étonnant puisque le second mystère réalisé lors de cette entrée est entièrement construit à partir de la vision de saint Jean à Patmos. La *fons vitae* est sans doute une référence à la fontaine de l'eau de la vie (Apocalypse 21 : 6) qui désigne à nouveau le Christ, ou bien au fleuve d'eau vive jaillissant du trône de Dieu et de l'Agneau (Apocalypse 22 : 1). Un choix impliquant la ville de Rouen, l'Agneau ou Christ sacrifié, terme peu présent dans la Vulgate mais mentionné 28 fois dans l'Apocalypse, figure aux armes de la ville. Charles VIII dans une vision palingénésique, apparaît à la fois comme le Christ de la première parousie, le Messie envoyé de Dieu, mais aussi comme le Christ de la Fins des Temps, le Christ de Majesté, source de vie en Dieu.

Le fatiste rouennais exprime parfaitement les espérances de paix qui se cristallisent sur le roi, mais sa composition théâtrale participe aussi activement à l'élaboration d'une conception christique de la royauté, une définition du pouvoir nullement nouvelle, mais qui sous Charles VIII s'inscrit dans la permanence et l'obsession. Ainsi le royaume de France, hagiaste élu de Dieu, est-il le théâtre d'une nouvelle christification. Le roi, par principe puissance de Dieu par la grâce du sacre, se voit sublimé par le merveilleux d'une élection qui procède directement de la volonté divine. Une construction idéologique indissociable des efforts de la monarchie pour imposer sa supériorité et sa légitimité, en particulier dans une phase de contestation nobiliaire. Il est indispensable pour le pouvoir de situer son action dans un temps providentiel, et cette nécessité politique se voit facilitée par la fixation précoce d'un imaginaire théophanique sur Charles VIII.

Si les rouennais composent à nouveau un spectacle intégrant une fontaine lors de l'entrée de Louis XII dans Rouen en 1508, la thématique en est légèrement différente. Cette fois le spectacle se compose d'un rocher sur lequel est planté un lis couronné. La signification est fournie par la relation : *Par le rocher hault eslevé et le lys dessus est entendu le Roy tres chrestien, qui sur tous les aultres Roys est eslevé par les vertus qui sont en luy*. De la racine du lis royal jaillit une source d'une *eaue clere et belle*, qui s'écoule à travers un parc avant d'achever sa course dans un bassin en forme d'une cuve de fontaine. Au centre se tient, dans une chaire, *Justice* personnifiée par une belle jeune femme portant dans la main gauche une

balance et dans la droite une épée nue. De chaque côté du bassin deux léopards, figurant aux armes de Normandie, mus artificiellement, se promènent et s'abreuvent à la fontaine de Justice. L'eau continue sa course hors de cette grande vasque par le biais de sept tuyaux et se déverse dans une seconde fontaine située en contrebas, avant de se répandre dans un parc où un agneau articulé mécaniquement gambade joyeusement. Au moment où le roi s'arrête devant l'échafaud, l'agneau se dirige vers la fontaine où il boit avant de revenir s'agenouiller devant Louis XII *comme sy par signe l'eust voullu remercier de l'eaue d'ycelle fontayne [...]*. Le thème du mystère est celui du roi source de justice. La justice qui règne dans le parc de Normandie prend sa source dans le roi et le narrateur explique la signification de tous les éléments. La première fontaine désigne le Parlement (*cour souveraine dudict pays*), les sept tuyaux représentent les sept bailliages du duché, l'agneau symbolise la ville et les léopards la Normandie (Le Verdier, 1900).

#### 4. Charles VIII : Fontaine vivifiante

La résurrection de la *fontaine de Justice* est un des thèmes de la *Moralité à cinq personnages* (BN. ms. fr. 25467), pièce probablement composée entre janvier et février 1484 et par conséquent antérieure aux spectacles rouennais et rémois (Blanchard, 1988). Vraisemblablement élaborée en prévision de la future entrée parisienne du roi en 1484, cette pièce n'a jamais été représentée. Deux bergers, le Grand et le Petit, débattent de la disparition de l'âge d'or et de l'altération des vertus traditionnelles, et attribuent l'origine de leurs malheurs au *paillard esglanter* qui a tari la fontaine de Justice et planté ses racines dans le pays de France. Les bergers s'accusent alors mutuellement d'avoir introduit l'arbre de discorde, mais *Justice* intervient pour préciser la part de responsabilité de chacun et les invite à détruire l'arbre. Sous la conduite de *Conseil*, les deux bergers arrachent l'*esglanter*, soit l'Angleterre selon Joël Blanchard, une geste commune qui est signe du retour de la paix, de l'unité retrouvée et de l'avènement de l'âge d'or (Blanchard, 1988, pp.17-18).

C'est, en 1484, un choix étonnant que d'identifier l'arbre de discorde à l'Angleterre, mais le long conflit de la guerre de Cent Ans devait encore largement imprégner les mémoires collectives et le traité de Picquigny par lequel Louis XI achète le départ des troupes anglaises date de 1475. En revanche l'identification de l'Angleterre à l'églantier n'est pas neuve. Ce jeu sur l'homonymie se retrouve dans le *Chappellet des Dames* (1478) de Jean Molinet : *Englentier est Engleterre*. En outre, il valait mieux pour l'auteur de la *Moralité* désigner un

adversaire commun à tous les bergers de France, une source unanime de souffrance, plutôt que de se risquer à formuler une opinion sur la politique du défunt roi ou sur les agissements des Grands du royaume. Une fois l'arbre déraciné, la fontaine de Justice peut à nouveau irriguer le monde des bergers où se répandent joie et liesse. Selon les recherches de Joël Blanchard, (Blanchard, 1988, pp.31-32) cette pièce date des deux premiers mois de l'année 1484, ce retour de l'âge d'or est à mettre en relation avec les premiers pas du règne de Charles VIII, un temps porteur d'espoir en dépit des signes de tensions politiques déjà perceptibles. Certes l'*esglanter* générateur de souffrances a été planté près de soixante ans plus tôt, mais *Justice* évoque en début de pièce un présent et un futur sur lesquels planent les noirs nuages de la contestation :

Jhesus benedictus Ille,  
dit : « Erit unum ovile  
et unus pastor », qui s'entent :  
ce regne doit estre content  
d'avoir un bergier bien munny  
et ung seul troupeau bien uny,  
més l'esperance y est petite,  
car grant division y habite,  
qui deffaict toute l'aliënce  
de tous mes pastoureaux de France.

[...]

Le petit se plaint des grans charges  
dont on le sert oultre appetit  
Puis le Grand se plaint du Petit  
Que ne luy porte foy ni hommage (Blanchard, 1988, p. 43).

Si l'image du peuple se plaignant des impôts trop lourds n'est pas propre au début du règne de Charles VIII, elle correspond toutefois bien à l'atmosphère des états généraux de Tours. Un nouveau règne prometteur, mais les sources d'inquiétude ne manquent pas. Cependant, les bergers réconciliés sauront remédier à cette situation et rétablir l'unité nécessaire au bonheur de tous. Ils choisissent de confier la garde de la fontaine de Justice au personnage de *Paris* aidé dans cette lourde tâche par un personnage nommé *Conseil*, derrière lequel se cache le Parlement de Paris. Dans cette pièce, contrairement au mystère rouennais, le roi n'est pas

mentionné, ni même identifié à la fontaine de Justice, seuls les temps à venir sont suggérés comme avènement de temps idylliques. Le poète Henri Baude, en revanche, compose une pièce dans laquelle Charles VIII est comparé à une fontaine vivifiante d'où le royaume tire sa prospérité et sa fécondité, mais en poursuivant sa comparaison il déplore la présence dans cette eau si pure d'herbes, de racines et de boue qui viennent en troubler la limpidité. Le poète désigne les turpitudes de la *Guerre folle* et les princes avides de pouvoir. La pièce fut jouée sur la Table de marbre dans la grande salle du Palais en mai 1486 et les Grands qui crurent se reconnaître dans ces herbes malfaisantes firent arrêter maître Henri Baude (Quicherat, 1856, pp. 6-7).

## **5. Hercule-Charles VIII à la croisée des chemins.**

L'entrée de Charles VIII dans Vienne, le 1<sup>er</sup> décembre 1490, est temps d'innovations. Claude Chevalet, le fatiste chargé de la réalisation des réjouissances, articule l'unité thématique de ses *histoires*, non pas autour de l'affirmation de la sacralité de la royauté française, thème obsessionnel du début de règne, mais autour du héros mythologique Hercule. Si dans les entrées royales françaises le sujet est une nouveauté, le personnage d'Hercule, en revanche, est largement christianisé et son épopée reprise par la culture chevaleresque. En 1464, Hercule avait été mis à la mode à la cour de Bourgogne par un roman de Raoul Fèvre, et son histoire donna lieu à une représentation scénique de douze tableaux (Lecoq, 1987, p. 206). Loin d'être une révolution, l'Hercule viennois est une adaptation novatrice dénotant l'élargissement du champ d'expression de l'imaginaire monarchique. L'imaginaire politique théâtralisé ne se cantonne pas à la seule scansion du caractère sacré de la royauté par la scénarisation, fréquente, mais pas unique, d'une mimétique biblique, mais emprunte à des registres thématiques et artistiques nouveaux, les bases d'un discours destiné à mettre en avant son droit et son autorité. Un souci majeur que justifie un contexte politique troublé dont les échos jouent un rôle déterminant dans le cadre de l'entrée viennoise.

Plus qu'une autre, l'image d'Hercule est contextualisée. Le calme apparent succédant au traité de Francfort (27 mars 1489) ne fait pas oublier aux royaux les efforts conjugués de l'Angleterre, de l'Autriche, et à moindre titre des souverains catholiques Ferdinand et Isabelle, pour sauver la Bretagne et endiguer l'avancée française. Les pactes austro-anglais du 8 septembre 1490, et austro-anglo-espagnol du 11 septembre, auxquels adhère la Bretagne depuis octobre, ont pour unique intention : *super bello inferendo contra Carolum Franciae*.

Sur le plan idéologique la réponse des Viennois est une représentation de Charles VIII en Hercule vainqueur des divisions, gardien du royaume et garant de la paix. À Vienne, le narrateur délaisse les fantaisies des cycles bourguignons pour traiter des épisodes plus traditionnels de l'épopée herculéenne : Hercule entre le Vice et la Vertu, Hercule aidant Atlas à soutenir le monde et enfin, Hercule dans le jardin des Hespérides (Lecoq, 1987, p. 206). Une épopée dont le roi n'ignorait rien, puisque les exploits d'Hercule figuraient sur les tentures décorant les murs du château d'Amboise. Cet imaginaire herculéen n'occupe pas la totalité de l'entrée dont le programme conserve une représentation au thème plus classique, la figure de saint Louis accompagnant l'arbre de France.

Hercule à la croisée des chemins est un thème iconographique épuisé par Erwin Panofsky qui a déjà décrit le tableau viennois. À la seconde estrade, Charles VIII est appelé à imiter Hercule qui réussit en son temps à s'extirper des bras de Volupté. Hercule, exilé par Amphytrion dans la solitude avec les bergers, médite sur la vie. Il aperçoit deux femmes l'une vêtue de blanc, belle et majestueuse, mais modeste, la seconde plus charnelle vêtue de couleurs vives. Minerve lui conseille de suivre la première (la vertu), tandis que Vénus lui conseille de suivre la seconde (le vice). Il choisit d'obéir à Minerve. Xénophon, évoquant le sophiste grec Prodicos, relate qu'Hercule dans sa jeunesse a été obligé de choisir entre le plaisir et la vertu et qu'il a choisi bien évidemment la vertu, qualité qu'il finit par la suite par incarner. C'est l'épisode théâtralisé par le fatiste Claude Chevalet. Le spectacle viennois met en scène une fontaine de plus de quatre mètres de haut, appelée *fontaine du bien et du mal*. Au sommet deux gargouilles déversent un vin blanc et un vin claret. À son pied deux autres gargouilles laissent échapper deux ruisseaux, l'un de breuvage amer et l'autre de breuvage doux. Près du premier ruisseau se tient une belle jeune femme du nom de *Volupté* qui demande à Hercule de s'abreuver à sa source : *Laisse vertu et prens mon alliance*. Une seconde jeune fille, *Vertu*, placée à côté du deuxième ruisseau appelle au contraire le héros à se détourner de *Volupté* et de *sa secte puante* (Guenée & Lehoux, 1968, p. 301). Au centre de la scène Hercule, habillé en chevalier, se tourne vers *Vertu* en disant :

A volupté j'ay tourné ma jeunesse ;  
Mais en la fin j'ay bonne entencion  
Que de Vertu j'auray telle largesse,  
Qu'à tousjoursmaiz en sera mencion (Guenée & Lehoux, 1968, p. 302)

Un quatrième personnage nommé *Entendement*, joué par un enfant, précise que devant la fontaine *d'arbitre libéral* chacun est libre de choisir le vin qu'il désire boire. La combinaison de l'Hercule vertueux et de l'Hercule victorieux, symbole de bravoure, fournit aux spectateurs et au roi, le portrait du prince idéal à la fois courageux et sage. Charles VIII-Hercule choisissant la vertu, se veut au cœur du conflit breton, l'image du roi apte à prendre les bonnes décisions pour son peuple comme pour lui-même. Sébastien Brant dans *La Nef des folz du monde*, offert à Charles VIII en 1497 réactualisera le thème d'Hercule à la croisée des chemins, remémorant peut-être au roi France qu'il fut lui-même l'Hercule vertueux en 1490. Derrière cet échafaud se cachait peut-être un conseil, ou tout du moins un appel, au roi à mettre de l'ordre dans une vie sentimentale plutôt dissolue, mais il serait sans doute téméraire d'y distinguer une allusion discrète à un éventuel futur mariage avec une jeune duchesse prisonnière d'un dragon *merveilleux*.

Plutôt qu'une traditionnelle approche thématique, cette petite intervention s'est articulée autour d'un motif théâtral révélateur de la complexité et de la richesse symbolique des échafauds à la fin du Moyen Âge. Les discours et les spectacles témoignent de la créativité des élites intellectuelles des villes comme du dynamisme urbain. La fontaine, par le biais des spectacles abordés, éclaire sur l'évolution des idées et des formes, comme sur la multiplication des portraits du roi dans le spectacle des entrées royales à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Que les mystères présentés ici mettent en exergue sa christomimésis, sa libéralité, sa prudence ou sa sagesse, ils participent à la louange du souverain, et contribuent à l'élaboration et à la diffusion de la religion monarchique. Ces entrées sont également innovantes. Un thème comme celui d'Hercule à la croisée des chemins est promis à un bel avenir que se soit dans la littérature ou l'iconographie. Les fontaines ne seront pas oubliées des fêtes de la Renaissance qui vont accorder une grande place aux créatures mythologiques, notamment aux divinités marines. La fontaine va même devenir un spectacle mobile comme dans *Le balet comique de la Reyne* en 1581 où Louise de Lorraine et ses dames prennent place sur un char allégorique représentant une fontaine. Mais ces fêtes princières sont loin de l'outil de communication entre le roi et son peuple que se veut l'entrée royale à la fin du Moyen Âge.

## **Bibliographie**

Beaurepaire, Ch. De. (1853) : Entrée et séjour du roi Charles VIII à Rouen en 1485. *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie*, t.XX, pp. 279-306.

- Blanchard, J. (1983) : Les entrées royales : pouvoir et représentation du pouvoir à la fin du Moyen Âge. *Littérature*, 50, pp. 4-14.
- Blanchard, J. (1988) : *La Moralité à cinq personnages, du manuscrit B.N. fr. 25467*. Droz, Genève.
- Bryant, L. M. ( 1986) : La cérémonie de l'entrée à Paris au Moyen Âge. *Annales Economies, Sociétés, Civilisations*, n°3, mai-juin, pp. 513-542.
- Bryant, L. M. (1986) : *The King and the city in the parisian royal entry ceremony : Politics, ritual and art in Renaissance*. Droz, Genève.
- Chartrou, J. (1928) : *Les entrées solennelles et triomphantes à la Renaissance*. Paris.
- Collard, F. (1992) : Fête du Prince ou Fête de Reims : l'entrée de Charles VIII à Reims le 29 mai 1484, in : *Fêtes et politique en Champagne à travers les siècles*, Reims 15-16 juin 1990, Nancy, pp. 59-71.
- Craft, E. K. (1976) : *Evolution de l'entrée royale en France 1389-1571 : étude iconographique théâtrale et littéraire, suivie de l'édition commentée de l'entrée de Philippe le Beau à Paris en 1501*, Ph. D, University of California, Davis.
- Gaule, J. de. (1845-1846) : S'ensieult le couronnement et entrée de la royne de France en la ville de Paris, fait ou mois de fevrier an de grasce mil quatre cens quatre vingtz et onze, en ceste maniere. *Bulletin de la Société de l'Histoire de France*, Paris, pp.111-121.
- Godefroy, T. (1649) : *Le Cérémonial françois*. 2 vols., Paris.
- Guénée, B., F. Lehoux (1968) : *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*. Sources d'Histoire Médiévale, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes. Ed. du CNRS, Paris.
- Kernodle, G. R. (1944) : *From Art to Theatre*. University of Chicago Press.
- Kipling, G. (1998) : *Enter the King*, Clarendon Press, Oxford.
- Konigson, E. (1975) : La cité et le prince : premières entrées de Charles VIII (1484-1486), in *Les Fêtes de la Renaissance III*. Ed. Jacquot, J., Paris, pp. 55-69
- Jung, M-R. (1966) : *Hercule dans la littérature française du XVI<sup>e</sup> siècle. ( De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque)*. Droz, Genève.
- Lecoq, A-M. (1987) : *François I<sup>er</sup> imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*. Éd. Macula, Paris.
- Ledieu, M. A. (1888) : Première entrée de Charles VIII à Abbeville (17juin 1493). *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques*, pp. 54-65.
- Le Verdier, P. (1900) : *L'entrée de Louis XII et de la reine Anne à Rouen (1508)*. Rouen.

Panofsky, E. (1930) : *Hercules : Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Berlin, Leipzig.

Rey-Flaud, H. (1973) : *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*. Gallimard, Paris.

Strong, R. (1991) : *Les Fêtes de la Renaissance (1450-1650)*. Ed. Solin, Arles.