

# Le personnage comique dans les romans arthuriens en vers et en prose aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles en France

Yuning CHENG  
École normale supérieure de Paris

La fameuse expression de Jean Bodel, « Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant<sup>1</sup> », illustre déjà, au sein du Moyen Âge, que le roman arthurien a pour l'une de ses fonctions de susciter le plaisir de la lecture et peut être qualifié de divertissant. Dans son article « Le comique arthurien », Dominique Boutet a révélé que : « C'était là définir, plus encore qu'une matière, un style et un registre, et faire du rire, du sourire et de la liesse des composants essentiels de cette littérature arthurienne<sup>2</sup>. » Le caractère comique, inhérent au roman arthurien selon ces remarques, témoigne ainsi de la nature de ce genre romanesque, qui est fondamentalement excessif, ouvert et sériel, et qui a connu dès le début du XIII<sup>e</sup> siècle un désir de « totalisation<sup>3</sup> », construisant ainsi un monde fictionnel et intertextuel fondé sur la réécriture.

Au fil de l'évolution du roman arthurien, certains personnages récurrents se distinguent par leurs traits et caractéristiques comiques, captivant notre attention en raison de leur aptitude à susciter le rire et à contribuer à l'établissement des éléments canoniques de l'univers de fiction. Il semble que leur caractère et leur présence revêtent un rôle essentiel dans la perpétuelle reconstruction du roman arthurien, toujours en mouvance.

Ainsi, notre thèse en cours de rédaction se propose d'explorer la notion et la représentation du comique associé aux différentes catégories des personnages dans un corpus composé d'œuvres arthuriennes composées en France entre la fin du XII<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Ce corpus englobe les romans en vers de Chrétien de Troyes, la trilogie attribuée à Robert de Boron, le cycle du *Lancelot-Graal*, les *Suites du Merlin en prose*, et le *Tristan en prose*. L'objectif principal de cette étude est d'examiner, à travers des études de cas, le système de ces personnages comiques, leurs fonctions et leur position dans la société arthurienne, leurs portraits décrits dans le récit ainsi que leur image représentée dans les enluminures. Cette analyse nous permettrait de dégager une poétique de la marginalité au sein de l'univers de fiction.

---

<sup>1</sup> BODEL Jean, *La Chanson des Saisnes*, Édition critique par Annette BRASSEUR, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », n. 369, 1989, tome 1, p. 2.

<sup>2</sup> BOUTET Dominique, « Le comique arthurien », *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, LII, 2000, p. 323.

<sup>3</sup> Voir CROIZY-NAQUET Catherine, « Écrire l'histoire : le choix du vers ou de la prose aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles », *Médiévales*, n. 38 : *L'invention de l'histoire*, 2000, p. 78-79.

Cet article, rédigé dans le cadre de la troisième journée d'étude des jeunes chercheurs arthuriens, vise à présenter les avancées réalisées dans nos recherches. Nous débutons en explorant la possibilité de définir le comique à travers le rire, en analysant ses causes et ses effets aussi bien dans la société humaine que dans le monde fictif. Cette approche nous permet ensuite d'établir une classification des personnages comiques présents dans le corpus étudié, mettant en évidence leurs fonctions communes et les relations qu'ils entretiennent avec l'univers arthurien.

### **Définir le « comique » par le rire ?**

Pourquoi aborder ces personnages comiques à travers le prisme du rire ? La complexité et les nuances du terme « comique » ont posé un défi à sa définition. Dans son anthologie sur l'effet comique, Véronique Sternberg-Greiner a observé que le comique « ne se présente pas comme un objet ou une entité fixe<sup>4</sup> » et peut être défini comme « une anomalie perçue avec distance par le sujet riant, et sans conséquence grave pour l'objet (la victime) du rire<sup>5</sup> ». Brigitte Bouquet et Jacques Riffault ont également choisi d'analyser l'effet comique par le biais du rire, insistant sur le fait que le terme comique, dérivé du latin *comicus*, qui est lié au domaine du théâtre, « définit très largement ce qui fait rire<sup>6</sup> ». Ainsi, le rire, ce « signal externe de la réaction comique<sup>7</sup> », offre l'occasion d'aborder la question du phénomène par l'entremise des examens de ses éléments principaux : le sujet du rire, l'objet du rire, les causes extérieures du rire imposées par des stimuli externes, et les causes intérieures du rire qui résultent des pulsions internes d'un individu. Cela nous amène à nous poser les questions suivantes : « Pourquoi rit-on ? » et « De quoi rit-on ? » dans les romans arthuriens. Le fait que le rire est une caractéristique commune à presque tous les êtres humains nous permet de faire référence aux principales théories du rire dans le champ d'étude contemporain, qui renvoient à trois types de postures : le relâchement, la supériorité et l'incongruité<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> STERNBERG-GREINER Véronique, *Le Comique*, Paris, GF Flammarion, 2003, p. 17.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>6</sup> BOUQUET Brigitte et RIFFAULT Jacques, « L'humour dans les diverses formes du rire », *Vie sociale*, n. 2, 2010/2, p. 16.

<sup>7</sup> CLARKE Alastair, *The Faculty of Adaptability: Humour's Contribution to Human Ingenuity*, London, Pyrrhic House Academics, 2010, p. 425. L'auteur utilise le terme « humour » dans le texte anglais original au lieu du mot « comique » tandis que ce dernier nous semble plus approprié dans un contexte plus général.

<sup>8</sup> Sur le classement des théories principales, voir MEYER John C., « Humor as a Double-Edged Sword : Four Functions of Humor in Communication », *Communication theory*, vol. 10 (3), p. 310-331 ; BERNARD Mathilde, GEFEN Alexandre et TALON-HUGON Carole, *Arts et émotions*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 77 et 373 ; BOBER Benjamin, « Le commun à l'instant du rire », *Gestalt*, vol. 42, n. 2, 2012, p. 68.

### *La théorie du relâchement*

La théorie du relâchement, connue autrement sous le nom de la théorie de la décharge ou du soulagement psychique<sup>9</sup>, est fondée sur l'idée freudienne selon laquelle le rire est « une décharge de nos tensions psychiques<sup>10</sup> ». Selon Freud, le rire offre un moyen de « satisfaire de façon socialement acceptable des pulsions, principalement agressives et sexuelles, habituellement réprimées<sup>11</sup> ». L'idée selon laquelle le rire découle d'une libération d'énergie nerveuse suppose que l'expérience comique devient possible lorsque la tension accumulée chez un individu est soudainement relevée ou supprimée.

Dans cette perspective, le rire est considéré comme une décharge émotionnelle qui procure un sentiment de sécurité à l'individu. Il est également reconnu depuis longtemps dans les traités de médecine<sup>12</sup> comme ayant une fonction thérapeutique. En conséquence, le rire est souvent perçu comme un remède et un moyen de se libérer des « emprises rituelles de la vie quotidienne et de la société<sup>13</sup> ».

### *La théorie de la supériorité*

La théorie de la supériorité, quant à elle, trouve ses origines dans le *Leviathan* de Thomas Hobbes, qui a constaté chez celui qui rit une « gloire soudaine » lorsque le rieur observe les imperfections d'autrui<sup>14</sup>. Né d'un sentiment de supériorité et de triomphe individuel, le rire à l'égard des défauts et de la bêtise d'autrui indique, selon Hobbes, un signe de « faiblesse d'esprit » de la part du rieur<sup>15</sup>. Cette théorie met donc l'accent sur l'aspect négatif du rire en raison de la malice et de la méchanceté qui le motivent.

Henri Bergson, dans sa réflexion sur le rire, aborde également ce sentiment de supériorité dans l'esprit du rieur. Selon lui, le rire, interprété comme « du mécanique plaqué sur du vivant<sup>16</sup> », met au jour une forme d'insensibilité humaine, une « anesthésie momentanée du cœur<sup>17</sup> ». L'indifférence du rieur implique la perception « d'une défaillance, d'une rigidité ou

---

<sup>9</sup> Voir MEYER John C., « *Humor as a Double-Edged Sword: Four Functions of Humor in Communication* », art. cit., p. 312. Sur un état de l'évolution de la pensée psychanalyste du rire, voir KOFMAN Sarah, *Pourquoi rit-on ? Freud et le mot d'esprit*, Paris, Éditions Galilée, 1986.

<sup>10</sup> BERNARD Mathilde, GEFEN Alexandre et TALON-HUGON Carole, *Arts et émotions*, op. cit., p. 375.

<sup>11</sup> MOURA Jean-Marc, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 26.

<sup>12</sup> LE BRETON David, *Rire. Une anthropologie du rieur*, Paris, Éditions Métailié, 2018, p. 226.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>14</sup> HOBBS Thomas, *Leviathan*, Minneapolis, Lerner Publishing Group, 2018, p. 69.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>16</sup> BERGSON Henri, *Le Rire*, Paris, Flammarion, 2013, p. 90.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 63.

d'une animalité chez autrui<sup>18</sup> », qui sont des indices d'une « imperfection individuelle ou collective » que le rire vient corriger<sup>19</sup>.

### *La théorie de l'incongruité*

La théorie de l'incongruité ou de la surprise, quant à elle, a été développée par Emmanuel Kant. Dans la *Critique de la faculté de juger*, il écrivait que : « Le rire est un affect procédant de la manière dont la tension d'une attente se trouve soudain réduite à néant<sup>20</sup> ». L'incongruité provient d'un décalage entre l'attente du rieur, conditionnée par son expérience, et une réalité imprévue qui suscite une surprise ou une rupture dans le schéma perceptif du réel. Selon Jean Fourastié, cela crée une « rupture de déterminisme<sup>21</sup> » qui engendre du suspense. Cependant, cette théorie soulève un paradoxe intéressant : pour que le rire se déclenche, il faut un effet de surprise qui interrompt l'expérience habituelle ; toutefois, le mouvement mécanique provoqué par une simple répétition est aussi capable de susciter le rire lorsque le réel correspond progressivement à ce que prévoit le rieur.

Afin d'élaborer ce mécanisme du rire, il est important que le rieur potentiel se sente en sécurité et rassuré par le dénouement après la chute des événements. La surprise et la prévision doivent être dosées avec précision afin de créer du plaisir plutôt qu'une angoisse insupportable. Il est donc nécessaire d'associer la théorie de l'incongruité à celle du relâchement. L'insuffisance de chacune des trois théories conduit les théoriciens à se pencher sur la dimension morale inhérente au rire. En tant que phénomène socio-culturel, le rire se révèle diversifié et variable. Il peut être prescrit, autorisé ou interdit en fonction de différents facteurs et normes culturelles. De ce fait, le rire est polymorphe, polyfonctionnel et polysémique<sup>22</sup>.

### **Le rire au Moyen Âge**

Le contexte socio-historique joue ainsi un rôle essentiel pour comprendre la place et la fonction du rire en tant que phénomène culturel<sup>23</sup>. Jacques Le Goff identifie deux traditions distinctes, susceptibles d'expliquer deux attitudes paradoxales envers le rire au Moyen Âge. La première

---

<sup>18</sup> BERNARD Mathilde, GEFEN Alexandre et TALON-HUGON Carole, *Arts et émotions, op. cit.*, p. 374.

<sup>19</sup> FLANDRIN Laure, *Le Rire. Enquête sur la plus socialisée de toutes nos émotions*, Paris, La Découverte, 2021, p. 8.

<sup>20</sup> KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 2015, p. 320.

<sup>21</sup> FOURASTIE Jean, *Le Rire, suite*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983, p. 90.

<sup>22</sup> BOUQUET Brigitte et RIFFAULT Jacques, « L'humour dans les diverses formes du rire », art. cit., p. 13-14.

<sup>23</sup> LE GOFF Jacques, *Un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 1343.

tradition souligne que « Jésus n'a jamais ri<sup>24</sup> » dans les évangiles canoniques, ce qui justifie la condamnation du rire. La deuxième tradition, héritée de la pensée aristotélicienne, affirme que le rire est « le propre de l'homme » et introduit l'idée que l'homme est « le seul animal capable de rire<sup>25</sup> » dans la pensée médiévale. Jacques Le Goff découpe également l'évolution des attitudes envers le rire en trois périodes distinctes<sup>26</sup> afin de mettre en évidence le lien entre le rire et les différentes identités des groupes sociaux : au haut Moyen Âge, le rire est totalement exclu par le modèle monastique qui valorise le silence et l'humilité ; au Moyen Âge central, l'essor de la culture laïque et aristocratique contribue à une libération relative du rire, tandis que les auteurs scolastiques tentent de distinguer entre le bon et le mauvais rire ; à la fin du Moyen Âge, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, le rire carnavalesque bakhtinien « se libère de la pensée ecclésiastique<sup>27</sup> » et annonce l'arrivée de la Renaissance.

Certains historiens ont néanmoins souligné que le rire n'est pas complètement réprimé dans la Bible. Le couple Abraham et Sarah se met à rire lorsque Dieu leur annonce la naissance de leur futur enfant, Issac, dont le nom signifie « il rira » (Genèse 18 : 12). Cette mention remet en question l'idée d'une répression totale du rire au haut Moyen Âge. Anne de Saxcé a également observé une troisième influence sur la perception du rire dans la culture médiévale, la source augustinienne<sup>28</sup> : Saint Augustin fait une distinction entre le concept de *risus* (le rire) de celui de *cachinnatio* (le ricanement), condamnant ainsi les plaisanteries charnelles terrestres en faveur d'un rire exprimant une joie céleste qui met en lumière la fragilité de l'existence humaine et incarne la possibilité de guider l'âme vers la vérité<sup>29</sup>. Les héritiers de la pensée augustinienne, tels que Isidore de Séville, interprètent par conséquent le rire de Sarah dans la Bible comme un rire prophétique, qui est « l'expression juste de la puissance d'une joie plus large que le cœur humain qui l'abrite », et le considèrent ainsi comme une incarnation de l'espoir et d'un salut possible<sup>30</sup>.

Or, c'est précisément durant cette période du XII<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, définie par Le Goff comme « le temps de la libération et du contrôle du rire, liés entre autres à la montée des laïcs et à la

---

<sup>24</sup> Voir LE GOFF Jacques, *Un autre Moyen Âge*, op. cit., p. 1347 ; VERDON Jean, *Rire au Moyen Âge*, Paris, Perrin, 2001, p. 18.

<sup>25</sup> Voir LE GOFF Jacques, *Un autre Moyen Âge*, op. cit., p. 1347 ; VALETTE Jean-René, « Le rire et le corps : éléments d'esthétique médiévale (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle) », in Alain VAILLANT (dir.), *Esthétique du rire*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 30-31.

<sup>26</sup> LE GOFF Jacques, *Un autre Moyen Âge*, op. cit., p. 1349.

<sup>27</sup> DE SAXCÉ Anne, « Rire au début du Moyen Âge », *Transversalités*, vol. 158, n. 3, 2021, p. 89.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 108.

littérature vernaculaire<sup>31</sup> », que la production romanesque prospère. Le rire, constamment présent dans la littérature vernaculaire de l'époque, que ce soit à travers les fabliaux<sup>32</sup>, les dits<sup>33</sup>, les épopées<sup>34</sup> ou même certains textes hagiographiques<sup>35</sup>, reflète un nouvel esprit laïque qu'il convient d'explorer en profondeur. Les romans sont devenus l'expression d'un goût essentiellement aristocratique pour une esthétique dont la cour est la nouvelle promotrice.

### **Le registre comique dans les romans**

Dans les romans en vers de Chrétien de Troyes, on peut remarquer que le romancier champenois favorise l'utilisation de l'ironie et d'un style pittoresque afin d'éveiller le divertissement chez le lecteur. Selon Peter Haidu, cette satisfaction de lecture est le résultat de ce qu'il a défini comme la « distance esthétique<sup>36</sup> ». Le romancier, en faisant l'emploi de l'ironie verbale et structurale, insérée dans le renversement de situation et dans le style de son écriture, invite le lecteur à adopter une attitude critique vis-à-vis des discours et des comportements des personnages. Cette double distanciation, tant du narrateur que du lecteur, qui est le récepteur conscient de l'effet comique, permet à ces deux parties d'établir une complicité que Danièle James-Raoul qualifie de « connivence amusée<sup>37</sup> ». Le lecteur est fréquemment convié à rire avec les personnages de fiction, en observant des scènes comiques telles que le sénéchal Keu renversé de son cheval, puni pour sa parole méchante.

---

<sup>31</sup> LE GOFF Jacques, *Un autre Moyen Âge*, op. cit., p. 1354.

<sup>32</sup> Sur le comique dans les fabliaux, voir MENARD Philippe, *Les fabliaux : contes à rire au Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1983 ; BOUTET Dominique, *Les fabliaux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985 ; LEVY Brian J., *The Comic Text. Patterns and Images in the Old French Fabliaux*, Amsterdam, Rodopi, 2000 ; CROCKER Holly A. (dir.), *Comic Provocations. Exposing the Corpus of Old French Fabliaux*, New York, Palgrave MacMillan, 2006 ; PEARCY Roy J., *Logic and Humour in the Fabliaux. An Essay in applied Narratology*, Cambridge, D. S. Brewer, 2007 ; BOUTET Dominique, « Beauté du rire, beauté du diable ? Les fabliaux et le Roman de Renart », in Philippe HEUZE et Christine VEYRARD-COSME (éd.), *La grâce de Thalie ou la beauté du rire*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 105-120.

<sup>33</sup> Sur le comique du dit, voir CORBELLARI Alain, « Il n'y a pas de sot métier : quoique... petite promenade à travers les dits professionnels de la littérature française du Moyen Âge », in Adrian P. TUDOR et Alan HINDLEY (dir.), *Grant risee ? The Medieval Comic Presence. Essays in Memory of Brian J. Levy*, Turnhout, Brepols, 2006, p. 115-129.

<sup>34</sup> Sur le rire dans le genre épique, voir MENARD Philippe, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969, p. 19-144 ; MATHIEU-CASTELLANI Gisèle (dir.), *Plaisir de l'épopée. Actes du Colloque du 2 au 4 mai 1999*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2000.

<sup>35</sup> Sur le rire dans les textes latins et les textes hagiographies, voir GAUVIN Brigitte et JACQUEMARD Catherine (dir.), *Rire et sourire dans la littérature latine au Moyen Âge et à la Renaissance*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2019 ; VEYRARD-COSME Christiane, « Le rire du saint. Éclat de rire, éclat du rire dans la littérature latine du haut Moyen Âge : la mort de sainte Disciole », in Philippe HEUZE et Christine VEYRARD-COSME (éd.), *La grâce de Thalie ou la beauté du rire*, op. cit., p. 79-91.

<sup>36</sup> HAIDU Peter, *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes: Irony and Comedy in Cligès and Perceval*, Genève, Droz, 1968.

<sup>37</sup> JAMES-RAOUL Danièle, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 779.

Cette distance esthétique, constatée par les spécialistes du roman, est en accord avec la théorie de la supériorité. La position supérieure du lecteur et le sentiment de triomphe que cette supériorité engendre empêchent le lecteur de s'immerger pleinement dans le récit ou de ressentir de l'empathie envers les personnages-cibles, ce qui garantit le plaisir de lecture. Cette manière d'induire le rire se manifeste à maintes reprises dans l'écriture romanesque de Chrétien de Troyes, transformant le texte en une succession d'images et ravivant l'esprit ludique du lecteur.

En revanche, les romans en prose se démarquent de l'héritage de Chrétien de Troyes à plusieurs égards : tout d'abord, leur style d'écriture rompt avec les descriptions rythmées et pittoresques du romancier champenois ; ensuite, ils adoptent une nouvelle orientation esthétique qui privilégie davantage la complétude et la recherche de vérité historique, se rapprochant ainsi du style des chroniques. Sous l'influence de cette tendance esthétique, le dispositif comique dans la prose se caractérise par une amplification des éléments fictionnels, permettant au genre romanesque d'incorporer des registres caractéristiques d'autres genres littéraires tels que le fabliau et l'épopée, tout en mettant en avant un comique franc mais réfléchi. Les romans en prose s'appuient notamment sur des techniques narratives telles que le quiproquo et le jeu de hasard, considéré par Annie Combes comme un « effet-fabliau<sup>38</sup> », pour mettre en scène, de manière occasionnelle, les humiliations et les mésaventures des personnages. Selon Philippe Ménard, cela constitue l'un des principaux déclencheurs d'un rire qui s'avère, en règle générale, éphémère et sporadique, de manière à ne pas détourner la tonalité globale du récit<sup>39</sup>.

### **Une exposition des personnages comiques**

Les personnages, agissant en tant qu'actants au sein de la narration, contribuent largement à la création de l'effet comique. Il convient de faire une distinction entre le personnage et le type littéraire. Le personnage se démarque par la complexité de sa psychologie, l'évolution et l'unité de sa représentation, ainsi que la logique cohérente de ses actions<sup>40</sup>. Contrairement au type, qui se caractérise par sa singularité et sa prévisibilité mécanique, le personnage possède un caractère qui obéit à une règle d'économie « qui fait que l'ensemble de ses traits doit pouvoir

---

<sup>38</sup> COMBES Annie, « Des fabliaux dans le *Lancelot-Graal* », *Romania*, tome 126, n. 503-504, 2006, p. 419.

<sup>39</sup> MENARD Philippe, *Le Rire et le sourire*, *op. cit.*, p. 331.

<sup>40</sup> Il est possible de distinguer la notion de personnage type et celle de personnage sujet au niveau de la subjectivité de la figure littéraire, étant donné que le sujet est doté d'une vie intérieure complexe. Voir JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1998, p. 133. Voir également CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (ed.), *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2007.

convenir à une seule personne<sup>41</sup> ». En conséquence, nous proposons de procéder à une catégorisation des personnages comiques dont la présence et les traits spécifiques sont essentiels pour susciter le rire.

### *Les personnages « accidentellement comiques »*

Nous proposons de définir le premier groupe de personnages comme étant les personnages « accidentellement comiques ». Le comique ne fait pas partie de leur caractère intrinsèque, cependant, leur expérience dans certaines situations, ainsi que les comportements et paroles qui leur sont imposés par l'auteur-narrateur, pourraient susciter le rire en raison du décalage et de la confrontation entre la situation dans laquelle ils se trouvent piégés et leur image d'un style plus élevé et noble que le registre comique « bas ». Très souvent, les chevaliers, en particulier les protagonistes d'un roman en quête d'amour et de prouesse, peuvent devenir drôles et plaisants lorsqu'ils se trouvent dans des situations qui les obligent à agir contre leur gré. Le rire provoqué par ces personnages est un rire secondaire, accessoire, découlant du comique de situation qui surgit constamment à travers les mésaventures et les hasards auxquels ils sont confrontés.

Nous pouvons citer l'exemple de Lancelot dans le *Chevalier de la Charrette*, lorsqu'une demoiselle lui demande la tête d'un chevalier sous la forme d'un don contraignant (Chrétien de Troyes, *Chevalier de la Charrette*, v. 2838-2848<sup>42</sup>). Elle assure au protagoniste que ce *guerredon* qu'elle lui demande lui permettra de recevoir de Dieu « *doint joie et enor* » (v. 2826) car c'est « un acte charitable » (*aumosne*) de couper la tête d'un traître déloyal. Pendant ce temps, le chevalier vaincu implore Lancelot d'avoir pitié de lui. Lancelot se trouve ainsi pris dans un dilemme éthique qui constitue en fait un débat mental entre la Largesse et la Pitié : « *An tel prison, an tel destrece / Le tienent Pitiez et Largece, / Que chascune l'angoisse et point.* » (v. 2845-2847) Visant à « faire plaisir » aux deux allégories et à ne pas transgresser les principes de sa conduite, Lancelot propose au chevalier vaincu de le combattre à nouveau et promet de lui accorder la grâce s'il parvient à défendre sa tête.

---

<sup>41</sup> MONRALBETTI Christine (éd.), *Le personnage*, Paris, GF Flammarion, 2003, p. 234.

<sup>42</sup> DE TROYES Chrétien, *Chevalier de la Charrette*, in *Romans suivis des Chansons, avec, en appendice, Philomena*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « La Pochothèque », 1994, p. 581.



### *Les personnages « essentiellement comiques »*

Ce deuxième groupe de personnages, que nous qualifions de « essentiellement comiques », est au cœur de cette étude. Il s'agit principalement des personnages secondaires qui se distinguent des autres membres de la population chevaleresque par la manifestation explicite de traits « risibles » attachés à leur portrait : leurs caractères, leurs interventions dans le déroulement du récit et même l'indication de leur nom ont le pouvoir de susciter le rire à la fois dans l'univers de fiction et dans l'esprit du lecteur. Le « rire » ici renvoie à l'action de se moquer de ces personnages secondaires et de les tourner en ridicule, ainsi qu'au rire émanant de ces personnages eux-mêmes, qui sont dotés d'une nature ambivalente et divertissante. Le comique fait donc partie des propriétés essentielles de ces personnages, dont les trois suivants sont peut-être les plus représentatifs : Keu, le sénéchal railleur ; Dagenet, fou de la cour d'Arthur et figure bouffonesque ; Dinadan, compagnon d'armes involontaire et cynique de Tristan. En tant que contre-modèles de l'idéal chevaleresque et courtois, ces personnages sont des chevaliers incompetents, voire des « anti-chevaliers », qui réussissent rarement à accomplir des exploits et tombent très souvent dans des situations ridicules.

En dehors de ces trois chevaliers, la figure de Merlin peut également être considérée comme relevant de cette catégorie lorsqu'il se présente comme un allié qui facilite le déroulement du récit et utilise ses pouvoirs surnaturels pour créer des situations chaotiques et des plaisanteries.

La nature et le statut polymorphes du personnage de Merlin montrent également l'existence possible de protagonistes comiques tirés de l'encyclopédie arthurienne<sup>43</sup>. Merlin le prophète, dans le *Merlin* de Robert de Boron, et Perceval, dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, occupent tous deux une place centrale en tant que personnages principaux dans ces deux romans qui se concentrent sur leur vie et leurs aventures. Nonobstant, ils conservent chacun un caractère spécifique et une vision marginale qui les distinguent d'un protagoniste chevaleresque « traditionnel » et « attendu » du genre romanesque.

Les études de cas de ce groupe de personnages révèlent que le comique joue un rôle primordial dans leur identification et leur reconnaissance par les lecteurs tout au long de leur évolution textuelle, même lorsque leur caractérisation subit des modifications d'un roman à

---

<sup>43</sup> Patrick Moran emprunte la notion d'encyclopédie d'un texte d'Umberto Eco pour désigner « l'ensemble des propositions vraies dans un univers donné (par exemple la proposition « Galaad est le héros du Graal » est vraie dans l'encyclopédie du *Cycle Vulgate* mais pas dans celle du *Petit cycle*) ». Voir MORAN Patrick, *Lectures cycliques. Le réseau inter-romanesque dans les cycles du Graal du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 113.

l'autre. Cela permet de distinguer les différentes stratégies narratives et les intentions littéraires des romanciers.

### *Les personnages féminins et le rire*

Lorsqu'il s'agit des personnages féminins arthuriens, le rire est notamment associé à la notion de courtoisie et au thème de la vengeance féminine, qui correspondent respectivement à ce que Bénédicte Milland-Bove a qualifié de « paradigme courtois » et « paradigme féérique », ou plus précisément « paradigme morganiens<sup>44</sup> ». En prenant la courtoisie comme point de référence, il est possible de distinguer deux types principaux de personnages féminins qui rient et qui font rire dans les romans arthuriens : ceux qui sont joyeux et plaisants par nature, et ceux qui sont railleurs ou ont l'intention d'attaquer symboliquement ou physiquement autrui. Ces « demoiselles médisantes<sup>45</sup> » sont généralement celles qui suscitent soit le rire, soit le mépris, voire les deux à la fois, par leurs comportements imprudents ou leurs paroles narquoises. Ces personnages féminins peuplent les romans en prose, parmi lesquels la demoiselle messagère dans le *Tristan en prose*, qui se moquent respectivement de Palamède et de Tristan, et entre en querelle intense avec Dinadan, peut être considérée comme l'une des meilleures représentantes (*Tristan en prose*, II, §197-203<sup>46</sup>). Il est ainsi possible de considérer ces demoiselles moqueuses comme l'équivalent féminin d'un personnage secondaire comique tel que Keu ou Dinadan.

Un autre groupe de personnage féminins constamment liés au rire sont les fées, parmi lesquelles le personnage de Morgain est doté d'une forte expressivité dans les romans en prose du XIII<sup>e</sup> siècle. Le paradigme morganiens, qui permet le traitement varié du thème de la vengeance féminine, implique une représentation du désir féérique orienté vers le bas du corps, insinuant un comique corporel. Parfois, ces personnages féminins, sous le couvert de la

---

<sup>44</sup> Bénédicte Milland-Bove a distingué trois groupes de personnages féminins dans les romans arthuriens qu'elle a appelés, sous l'influence de Jean-René Valette et de Laurence Harf-Lancner, « le paradigme courtois », « le paradigme féérique » et « le paradigme du Graal » (voir MILLAND-BOVE Bénédicte, *La Demoiselle arthurienne. Écriture du personnage et art du récit dans les romans arthuriens en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 402-403). Au sein du « paradigme féérique », qui fonctionne par rapport au « paradigme courtois » au centre du genre romanesque, s'opposent les deux schémas folkloriques que L. Harf-Lancner a définis comme « les contes mélusiniens » et « les contes morganiens » (voir HARF-LANCNER Laurence, *Les Fées au Moyen Âge, op. cit.*, p. 113 et 203-220). Le « paradigme morganiens », appellation reprise à la suite de J. R. Valette, dévoile une forte théâtralité au sein du roman par l'intermédiaire d'une langue figurée du merveilleux et met en abyme le récit sur le plan fictionnel (VALETTE Jean-René, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 228).

<sup>45</sup> Sur le personnage-type de la demoiselle médisante, voir MILLAND-BOVE Bénédicte, *La Demoiselle arthurienne, op. cit.*, p. 141- 155.

<sup>46</sup> Voir MENARD Philippe (dir.), *Le roman de Tristan en prose*, Genève, Droz, 1987-1997, tome II : *Du bannissement de Tristan du royaume de Cornouailles à la fin du tournoi du Château des Pucelles*, Marie-Luce CHENERIE et Thierry DELCOURT (éd.), p. 353-363.

vengeance ou de la punition, introduisent dans le récit une leçon donnée ou un message instructif. Le rire qui découle de cette forme d'éducation, souvent de nature féerique, revêt une valeur didactique et exerce une influence sur la formation des jeunes chevaliers, contribuant ainsi à la consolidation de l'éthique courtoise. C'est le cas de Gauvain dans la *Suite Vulgate* du *Merlin en prose*<sup>47</sup> : le jeune chevalier a été transformé en nain par une demoiselle féerique qu'il a oublié de saluer, il est ainsi puni par cette dernière qui lui donne une leçon sur les bonnes manières d'un chevalier courtois.

### **Les fonctions communes des personnages comiques**

La présence d'une dimension métalectique dans les différents récits souligne la nécessité d'analyser les rôles joués par ces personnages comiques. En tant qu'antithèse du modèle chevaleresque et courtois, ces personnages agissent comme des faire-valoir qui parviennent à divertir le lecteur, phénomène expliqué par la théorie de la supériorité et de l'incongruité que nous avons précédemment évoquée. Au-delà de leur fonction divertissante, on observe également un rapport stratégique entre ces personnages et l'univers de fiction au niveau narratif et structurel.

La présence de ces personnages accentue une efficacité narrative qui permet aux événements de se déclencher. Par exemple, dans le cas du sénéchal Keu, ses moqueries ont le pouvoir d'inspirer, d'une manière ironique, la force et la motivation des jeunes protagonistes lorsqu'il remet en cause leurs valeurs et leurs compétences. Ils ont également la capacité de révéler le sens du roman ou de remettre en question l'idéologie courtoise sans la renverser complètement. Derrière le rire suscité par ces personnages, on trouve donc une autoréflexion sur la cour arthurienne et une autodérision au sein du genre romanesque.

Du point de vue symbolique et mythologique, la nature ambivalente de ces personnages en tant qu'initiateur de la quête révèle une fonction cosmologique. Le rapport entre l'ordre et le désordre au sein de la société courtoise met en lumière la conformité et l'incompatibilité de ces personnages comiques avec le monde littéraire dans lequel ils évoluent. Cette tension inhérente constitue une force puissante qui permet la reconstruction et la réappropriation perpétuelle d'un univers de fiction en constante régénération, conférant à ces personnages une fonction de

---

<sup>47</sup> Suite au départ du couple Énadain et la belle Bianne, Gauvain, encore jeune au tout début de sa vie chevaleresque, rencontre dans la forêt une demoiselle de nature féerique qui le punit pour son manque de courtoisie en le transformant en nain pendant six mois. Le fait que l'épisode de Gauvain rabaisé à un être inférieur s'entrelace avec celui du chevalier nain Énadain crée un jeu de miroir au sein du récit et accorde au comique de l'engin féminin féerique une polyphonie plaisante. Voir *Livre du Graal : Les premiers faits du roi Arthur*, Daniel POIRION, Philippe WALTER et Anne BERTHELOT (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n. 476, 2001, tome I, p. 1646.

médiateur. Yolande de Pontfarcy a ainsi considéré Keu comme un « médiateur de Vie et de Connaissance » :

Pour cette raison, il est proche du souverain, occupe l'office de sénéchal, a tendance à déchaîner le chaos, le désordre et le rire d'où naîtront l'ordre cosmique, l'univers harmonieux de la culture, l'aventure physique et spirituelle, le héros, la grandeur et la prospérité du royaume d'Arthur<sup>48</sup>.

Ce rôle peut aussi être occupé par Daguenet, le fou du roi, qui, dans l'intimité avec le pouvoir, symbolise la subversion des valeurs acceptées du monde. La scène de chasse composée par Daguenet et le roi Marc<sup>49</sup> dans le *Tristan en prose* est ainsi une représentation idéale du monde à l'envers, qui manifeste non seulement le comique par le renversement de rôle, mais aussi la transgression des ordres sociaux qui est essentiel dans la théorie de Bakhtine.

La relation de ces personnages comiques avec le groupe met également en évidence la complexité de la définition de l'individu dans le monde arthurien, témoignant de l'anxiété individuelle face à la collectivité. Le rire, à la fois exclusif et inclusif, semble être le symbole idéal de cette tension entre l'individu et son environnement. Affirmant que « notre rire est toujours le rire d'un groupe<sup>50</sup> », Bergson insistait déjà sur le fait que le rire illustre « une affirmation de soi et une fonction de sociabilité<sup>51</sup> ». Son ambivalence découle de deux formes de représentation issues d'un rapport de connivence<sup>52</sup> : d'un côté, le rire est un moyen d'opérer le classement social et a une fonction de police qui permet aux membres de la même société d'exprimer leur hostilité envers des individus insolites et de corriger les conduites inattendues ; de l'autre, le rire est une « expression civilisée de la joie<sup>53</sup> » d'être ensemble et peut créer une complicité qui renforce les liens au sein d'une communauté. Ainsi, le rire reflète l'identité d'un groupe, sa mentalité et son histoire et construit des schémas et des motifs culturels à travers des archétypes collectifs du rire.

### **L'aspect anthropologique du rire et des personnages comiques**

Cette constatation renvoie à une perspective anthropologique. Ted Cohen a développé la notion de « communauté de la plaisanterie » (*community of amusement*<sup>54</sup>), qui puise ses origines dans

---

<sup>48</sup> DE PONTFARCY Yolande, « Le sénéchal Keu ou la fonction cosmique du rire », *Etudes Celtiques*, vol. 30, 1994, p. 280.

<sup>49</sup> Voir MENARD Philippe (dir.), *Le roman de Tristan en prose, op. cit.*, tome IV : *Du départ de Marc vers le royaume de Logres jusqu'à l'épisode du lai "Voir disant"*, Jean-Claude FAUCON (éd.), p. 130, §62, 14-31.

<sup>50</sup> BERGSON Henri, *Le Rire, op. cit.*, p. 64.

<sup>51</sup> BOUQUET Brigitte et RIFFAULT Jacques, « L'humour dans les diverses formes du rire », art. cit., p. 13.

<sup>52</sup> VAILLANT Alain, *La Civilisation du rire*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 81.

<sup>53</sup> MOURA Jean-Marc, *Le Sens littéraire de l'humour, op. cit.*, p. 32.

<sup>54</sup> COHEN Ted, *Jokes: Philosophical Thoughts on Joking Matters*, University of Chicago Press, 1999, p. 30.

« l'intimité des jeux et du plaisir<sup>55</sup> », ainsi que dans le sens partagé d'une communauté. Cette observation rappelle ce que les anthropologues définissent comme les « parentés à plaisanteries<sup>56</sup> » dans certaines tribus africaines et indiennes, où les membres d'un même lignage sont encouragés à se moquer l'un de l'autre. Le rire, parfois assimilé à la moquerie et à la dérision, insinue une attitude irrespectueuse des interlocuteurs, mais il sert également de moyen pour faciliter la communication au sein de la société et apaiser les éventuelles tensions lors des échanges. En ce sens, le rire implique pour les membres d'une même communauté culturelle un « partage de circonstance<sup>57</sup> », à travers lequel des sentiments communs leur permettent de se connaître et de se faire connaître.

Dans l'aspect anthropologique du rire, il est ainsi observé que les personnages comiques partagent des traits et des fonctions similaires à ceux des modèles littéraires et mythologiques du trickster, de l'homme sauvage et du fou, qui ont connu une certaine popularité dans l'imaginaire médiéval.

Le *trickster* (le fripon), en s'appuyant sur son *trick* et son intelligence, possède un pouvoir intrinsèque d'inversion qui lui permet de renverser l'ordre établi et les idées reçues. Il cherche à transgresser les règles afin d'introduire des forces de perturbation créatrice par le désordre. Keu et Dinadan, cherchant à rabaïsser ou à tromper par leur parole, créent des conflits et des perturbations au sein de la communauté chevaleresque. Pareillement, Merlin révèle des secrets et des vérités déconcertants par ses éclats de rire prophétiques mais sardoniques<sup>58</sup>, signe d'une combinaison du triomphe du savoir qui surpasse l'intelligence humaine et inquiète celle-ci par la dérision.

Le fou, qui occupe un statut marginal dans la société médiévale, est aussi perçu comme une source d'inquiétude et de déséquilibre. Ses comportements frénétiques et ses paroles irrationnelles remettent en question les normes sociales et peuvent susciter un malaise chez ceux qui les observent. En même temps, le fou peut être considéré comme détenteur d'une

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>56</sup> Sur la question des « parentés à plaisanteries », voir RADIN Paul, *The Winnebago Tribe*, Washington D.C., American Bureau of Ethnology, 1923 ; MAUSS Marcel, « Parentés à plaisanteries », in *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses*, Annuaire 1927-1928, 1926, p. 3-21 ; LE BRETON David, *Rire. Une anthropologie du rieur*, *op. cit.*, p. 47-49 ; DUVIGNAUD Jean, *Rire, et après. Essai sur le comique*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1999, p. 17-19. Jane I. Guyer a également discuté la question de la traduction des deux termes correspondants « joking relationships » et « parentés à plaisanteries » dans l'introduction de sa propre traduction de l'article de Marcel Mauss, voir GUYER Jane I., « Translator's preface. An introduction to Joking relations by Marcel Mauss », in *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 3:2, 2013, p. 317-318.

<sup>57</sup> LE BRETON David, *Rire. Une anthropologie du rieur*, *op. cit.*, p. 62.

<sup>58</sup> Voir THORPE Lewis, « Merlin's sardonic laughter », in W. ROTHWELL, W. R. J. BARRON, David BLAMIRE et Lewis THORPE (dir.), *Studies in medieval literature and languages in memory of Frederick Whitehead.*, Manchester, Manchester University Press, 1973, p. 323-339.

sagesse particulière, voire transcendante, qui lui permet de refléter la société et la condition humaine comme un miroir. Dans l'univers arthurien, la figure du fou trouve sa meilleure représentation dans le personnage de Daguenet. Son rôle de bouffon et son lien avec le pouvoir royal deviennent encore plus explicites dans les *Prophéties de Merlin*, où il gouverne une cour désertée en raison de la folie d'Arthur sous l'enchantement de la fausse Guenièvre<sup>59</sup>.

L'homme sauvage, fréquemment représenté dans les marges des manuscrits médiévaux selon l'étude de Michael Camille<sup>60</sup>, est une figure énigmatique qui se trouve à la frontière entre l'humanité et l'animalité. Il incarne ainsi un conflit perpétuel entre la culture et la nature et témoigne d'une fascination de la culture médiévale pour les énigmes et les contre-modèles. Dans la *Vita Merlini*<sup>61</sup>, Merlin entre en scène comme un devin déraisonné à cause du traumatisme des massacres des guerres et de la peur de la mort. Il s'enfuit dans la forêt pour se cacher du monde où il mène une vie « sylvestre » comme les bêtes sauvages, se nourrissant des racines de plantes et de fruits.

Ces trois archétypes illustrent par conséquent la double nature des personnages comiques et du rire, qui peuvent être à la fois sataniques et empreints de bonne humeur. La perturbation des hiérarchies sociales, causée par l'intervention de ces personnages, a ainsi le pouvoir de susciter l'inquiétude chez ceux qui y sont attachés. C'est le cas de Perceval dans le *Conte du Graal*, qui, en tant que jeune gallois naïf et sauvage, perturbe la cour arthurienne. De manière ironique, il tue l'envahisseur de la cour le Chevalier Vermeil, avec son javelot<sup>62</sup>. Cette rupture dans l'ordre social conduit néanmoins à une relativité du sens qui est précédemment figé dans un monde où les valeurs et les normes tombent dans la stagnation. La dynamique inhérente du désordre et de la dérision crée donc une ouverture qui permet aux énergies de se renouveler et de circuler.

### **Encore une dimension à explorer**

L'instabilité de la représentation des personnages dans les textes médiévaux, constamment en mouvement, illustre également cette dynamique qui ne cesse d'élargir l'espace narratif et fictif de la littérature arthurienne. Il semble que le rire, en tant qu'invariant anthropologique, associe

---

<sup>59</sup> À ce sujet, voir la thèse de doctorat de Nathalie Koble : KOBLE Nathalie, *Muances et polyphonies romanesques : les « Prophéties de Merlin » en prose : étude et texte*, sous la direction d'Emmanuèle Baumgartner, soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3) en 2001.

<sup>60</sup> Voir CAMILLE Michael, *Images dans les marges*, traduit de l'anglais par Béatrice et Jean-Claude Bonne, Paris, Gallimard, 1997, p. 44.

<sup>61</sup> Voir l'édition de BORD Christine et BERTHET Jean-Charles, in Philippe WALTER (dir.), *Vie de Merlin par Geoffrey de Monmouth, Le devin maudit. Merlin, Lailoken, Suibhne. Textes et études*, Grenoble, ELLUG (Moyen Âge européen), 1999, p. 49-171.

<sup>62</sup> DE TROYES Chrétien, *Chevalier de la Charrette*, in *Romans suivis des Chansons, avec, en appendice, Philomena*, op. cit., p. 937-1211.

directement la figuration de ces personnages comiques à des schémas de pensée qui favorisent leur réapparition au cours de l'expansion de l'univers de fiction.

Le retour de ces personnages transfuges crée un fond commun selon la théorie de la transfictionnalité<sup>63</sup> et contribue à la redéfinition perpétuelle des éléments canoniques dans la matière arthurienne. Cependant, il demeure difficile de déterminer le degré de similitude entre les différents romans. Peut-on alors déduire de la plasticité de ces personnages comiques le reflet de l'engagement et l'activité intellectuelle d'un lectorat médiéval ? La métaphore du « faire monde » (*world making*), essentielle aux théories des mondes possibles<sup>64</sup>, nécessite inévitablement des pratiques cognitives, affectives ou même pragmatiques, non seulement de la part du romancier, mais aussi du lecteur du roman, dont le rire constitue un passage intermédiaire entre le monde de référence et celui de la fiction. La question de la réception du lecteur nous amène à réfléchir sur la construction de l'identité d'une communauté interprétative : comment la reprise ou la modification des propriétés identifiantes de ces personnages comiques crée-t-elle des attentes chez un lectorat médiéval principalement aristocratique ?

Les rapports intertextuels entre les différents romans, qui contribuent à la construction de l'univers de fiction arthurien, font également référence à une mémoire collective et à un héritage culturel et imaginaire d'un lecteur idéal. Le comique a-t-il la capacité de contribuer à une forme de critique littéraire spécifique à l'écriture du genre romanesque ? Peut-on considérer le rire comme la métaphore d'un jeu d'imagination qui exerce une fonction thérapeutique pour l'esprit ? Ces questions demeurent ouvertes et méritent une attention particulière dans nos recherches à venir.

---

<sup>63</sup> Voir SAINT-GELAIS Richard, *Fiction transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2011 ; AUDET René et SAINT-GELAIS Richard (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec/Rennes, Éditions Nota Bene/Presses universitaires de Rennes, 2007.

<sup>64</sup> Voir PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988 ; DOLEZEL Lubomir, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, coll. « Parallax », 1998 ; BAYARD Pierre, *Il existe d'autres mondes*, Paris, Les éditions de minuit, 2014.