

Piccola Biblioteca di Studi Medievali e Rinascimentali

« Ravy me treuve en mon deduire »

Études réunies par

Luca Pierdominici et Élisabeth Gaucher-Rémond





« Ravy me treuve en mon deduire »

Études réunies par
Luca Pierdominici et Élisabeth Gaucher-Rémond



Collana: Piccola Biblioteca di Studi Medievali e Rinascimentali

Direttore: Luca Pierdominici (Università degli Studi di Macerata)

Comitato d'Onore: Gabriella Almanza Ciotti (Università degli Studi di Macerata), Jean Dufournet (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle), Michèle Perret (Université Paris-X Nanterre), Danielle Quéruef (Université de Reims Champagne-Ardenne).

Comitato Scientifico: Massimo Bonafin (Università degli Studi di Macerata), Jean Devaux (Université du Littoral-Côte d'Opale, Dunkerque), Élisabeth Gaucher-Rémond (Université de Nantes), Nelly Labère (Université de Bordeaux III), Bruno Méniel (Université de Rennes II), Amalia Rodriguez Somolinos (Universidad Complutense de Madrid).

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Vietata la riproduzione anche parziale

© Aras Edizioni 2011

Aras Edizioni srl, via Einaudi 6/A, 61032 Fano (PU) - Italia
www.arasedizioni.com – info@arasedizioni.com

**Opera pubblicata con il contributo
dell'Università degli Studi di Macerata**

ISBN 978-88-96378-32-8

ISSN 2039-1412

Immagine di copertina: « Lancelot & son maître », *Lancelot du Lac* (Poitiers, vers 1480), Bibliothèque nationale de France, ms.fr. 111, fol. 7.

Fonte: <http://mandragore.bnf.fr/>

Rire, comique et parodie médiévale à la lumière d'une théorie bio-sociale

Rire, comique et parodie

La controverse qui anime la discussion sur la parodie concerne ses relations avec le comique et le rire, ces deux aspects étant considérés tantôt comme les composantes de sa structure sémiotique et pragmatique, tantôt comme des catégories esthétique-anthropologiques auxquelles elle doit être rattachée. D'un point de vue général, une dévaluation esthétique du comique persiste *grosso modo* pendant tout l'âge moderne et conditionne le jugement sur la parodie, en niant sa fonction critique ou bien en induisant à interrompre tout rapport avec le comique pour en valoriser précisément la fonction métalittéraire¹.

Même les formalistes russes n'échappent pas au préjugé moderniste lorsqu'ils interprètent cette modalité littéraire seulement comme un procédé de défamiliarisation, qui met à nu des techniques dépassées² ; aussi bien pour Šklovskij que pour Tynjanov « la substance de la parodie est dans la

1 Je reprends ici quelques passages d'un discours que j'ai ailleurs développé plus amplement (cf. M. Bonafin, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, Utet, 2001 : à lire avec le compte rendu de J. Batany, *Revue critique de philologie romane*, VI, 2005, p. 158-170). Je remercie Mme É. Gaucher-Rémond et M. L. Pierdominici pour l'attentive relecture de mon texte en français.

2 « For all their interest in parody as a device for laying bare other devices, the Russian formalists themselves were largely to remain victims of the denigration of parody as a comic form, and to fail to acknowledge adequately the difference between parody and other forms which lay in its use of comic devices and the importance of those comic devices themselves » (M. A. Rose, *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge, University Press, 1993, p. 117).

mécanisation d'un procédé déterminé»³ et « le comique est la couleur qui habituellement accompagne la parodie, mais n'est pas tout à fait la couleur de la *parodicité*. La *parodicité* de l'œuvre s'efface, pendant que la couleur reste. Toute la parodie est dans le jeu dialectique avec le procédé »⁴.

Différente est la position de Tomaševskij, qui, parmi « les œuvres visant à rendre manifeste un procédé d'autrui », identifie la parodie en tant que modalité jointe à une interprétation comique et caractérisée par la tendance « à tourner en ridicule les écoles littéraires adverses, à en démolir le système créateur, 'à les démasquer' »⁵.

La séparation du comique et de la parodie est souvent motivée par l'exigence qu'on a de ne pas limiter cette modalité d'écriture à l'exercice de la moquerie, de la dérision farcesque d'œuvres grandes et vénérées, pour lui assigner au contraire un rôle plus sophistiqué et propulsif dans l'évolution des genres et dans la réflexion métalittéraire.

Pour la distinguer du comique, on fait alors référence à des concepts comme l'abaissement, la dégradation, la trivialisation⁶ : la ridiculisation de l'objet parodié, son « exposition au rire » est ressentie comme quelque chose d'esthétiquement vulgaire ; c'est pourquoi l'on refuse le plus souvent de reconnaître au comique une valeur cognitive. Il est vrai que la parodie vise de préférence des textes qui s'arrogent un statut 'supérieur' ou auxquels la communauté reconnaît du

3 Cf. Ju. Tynjanov, « 'Dostojevskij e Gogol' (Per una teoria della parodia) » (1921), trad. it. dans *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo, 1968, p.150.

4 *Ibid.*, p. 171.

5 B. Tomaševskij, « La costruzione dell'intreccio » (1925), trad. it. dans *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, p. 345.

6 « La trivialisation burlesque n'est à cet égard qu'un procès de familiarisation parmi bien d'autres », selon Gérard Genette (*Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 69), qui voit dans le déguisement parodique (on pense au *Virgile travesti* de Scarron) un abaissement, une actualisation pour un public petit-bourgeois, d'un texte autrement noble et élevé.

prestige : même Freud décrivait la caricature, la parodie et le déguisement (*Travestie*) comme étant des « procès de *Herabsetzung* », parce qu'ils frappent des « personnes et des objets qui revendiquent autorité et respect, qui sont 'élevés' »⁷. Néanmoins la critique a depuis longtemps décrit beaucoup de parodies dans lesquelles la cible du comique, souvent extratextuelle, ne coïncide pas avec les modèles (pré-)textuels mis à contribution.

Tynjanov, par exemple, avait proposé de distinguer entre la *forme* parodique, comme utilisation d'un texte/code existant pour produire une œuvre nouvelle – qui comporte donc un emploi instrumental du modèle parodié (disons, dans un but de 'satire politique') –, et la *fonction* parodique, qui implique l'orientation vers/contre une œuvre déterminée, le transcodage d'un système à un autre⁸. De toute façon, il n'est plus admissible de considérer aujourd'hui le comique et le rire seulement comme des éléments négatifs, dépourvus de valeur intellectuelle, alors qu'il s'agit de moyens de la communication humaine qui impliquent des aspects sociaux, anthropologiques et, surtout, cognitifs.

Le côté comique de la parodie ne concerne donc pas seulement le texte pris pour cible, ou pour modèle, contraint en tout cas de remplir une nouvelle fonction, mais concerne même le destinataire, qui est amené à se situer autrement

7 « La caricatura, com'è noto, produce la degradazione dando risalto, nell'espressione generale dell'oggetto elevato, a un solo aspetto comico per se stesso, il quale è destinato a passare inosservato finché è percepibile solo nel quadro generale. [...] Parodia e contraffazione ottengono per altra via la degradazione di ciò che è elevato, distruggendo la coerenza tra il carattere che conosciamo di una persona e le sue parole e azioni, sostituendo gli alti personaggi o i loro modi di atteggiarsi con altri inferiori » (S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), trad. it., Torino, Boringhieri, 1975, p. 222-223).

8 Cf. Ju. Tynjanov, « Sulla parodia » (1929), trad. it. di M. Di Salvo, dans *Dialettiche della parodia*, a cura di M. Bonafin, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997, p. 25-47.

face au parodié et, d'abord, à collaborer à l'accomplissement du message, en éprouvant une jouissance esthétique⁹.

L'effet comique jaillit en effet d'une non-correspondance sémantique voulue entre parodié et parodiant, ou bien entre les attentes du lecteur face à l'original et leur déception/déviations déterminées par les modifications dues au parodiste¹⁰. Dans la communication réalisée par la parodie il faut alors distinguer une dimension rhétorique, le recours aux procédés du langage comique dans la structuration du texte, et une dimension pragmatique, la réaction que ceux-ci provoquent chez le destinataire. Même les formalistes russes, lorsqu'ils spécifient le fonctionnement de la parodie, retrouvent une série de procédés linguistiques et de stratégies communicatives particulières, qui sont le propre du comique : « la mécanisation du procédé verbal peut être réalisée et avec sa répétition [...], et avec l'inversion des parties [...] et avec le déplacement de signifié au moyen d'un jeu de mots [...] et en l'unissant à des procédés qui le contredisent »¹¹.

La répétition, ou bien *du mécanique plaqué sur le vivant*, pour reprendre la formulation de Bergson¹², l'inversion ou l'échange des parties (droit/envers, haut/bas, masculin/féminin, jeune/âgé *et cetera*), les jeux de mots (de l'équivoque

9 « The laughter thus caused is purely aesthetic, i.e. removed from a personal consideration of the author except as he reveals himself through a distortion of his subject matter and style » (J. G. Riewald, « Parody as criticism », *Neophilologus* 50/1 (1966), p. 131).

10 « It makes no difference here whether incongruity has been perceived by the parodist to exist already in the original or whether only through the deliberate exaggeration and distortion of his original can he demonstrate it. In either case the comic effect of parody depends on its manipulation of incongruity sometimes to the extent of making it its principle of composition » (T. Shlonsky, « Literary Parody: Remarks on its Method and Function », dans *Actes du IV^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, The Hague-Paris, Mouton, 1966, p. 799).

11 Cf. Tynjanov, « Dostoevskij e Gogol », cit. p.150 (c'est moi qui souligne).

12 Cf. *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900), Paris, Éditions Alcan, 1924.

au double sens, de la sémantique de l'euphémisme à l'ironie), la mise hors-contexte ou l'emploi d'un contexte incongru et imprévu, ce sont autant de techniques du comique, verbal ou situationnel. Avec cela il est réaffirmé l'intersection de la parodie et de la sphère du comique et du rire, qui ne peut pas être vue comme limitative et dérogoatoire, mais qui contribue au contraire à sa caractérisation.

La parodie à la lumière de l'anthropologie du rire

Une théorie sociale du rire, développée par un anthropologue italien¹³ qui utilise de façon complémentaire des paradigmes biologiques et culturels, peut à mon avis être appliquée à la parodie littéraire et contribuer à une meilleure analyse de son rapport au comique. Puisque l'expérience montre qu'on rit *avec* quelqu'un *de* quelqu'un d'autre, il est possible de reconnaître en cela un microsystème social spécifique, articulé en trois rôles, parmi lesquels il se produit un échange de messages. Dans le rôle de l'objet du rire, quelqu'un, ou quelque chose, émet, volontairement ou involontairement, un message qui contient un *stimulus* capable de susciter le rire ; le rôle du riant doit être considéré de manière plurielle, car entre ceux qui rient s'établissent une communication et un rapport particuliers qui n'existaient pas auparavant : « dans l'instant où deux (ou plusieurs) individus entament à rire d'un même objet du rire, s'établit parmi eux un contact immédiat ; toutes les barrières d'extranéité tombent subitement et les deux (ou plusieurs) individus se sentent reliés dans un lien social »¹⁴.

13 Cf. F. Ceccarelli, *Sorriso e riso*, Torino, Einaudi, 1988.

14 http://www.golemindispensabile.it/index.php?idnodo=6833&id_frm=61 (= *Id.*, « Il riso di Abramo e Sara. Lineamenti di una teoria sociale del riso », *Golem*, 5, 2002).

On peut donc affirmer qu'il s'est échangé entre les co-riants un message de type anti-agressif, anti-hiérarchique et socialement cohésif, tandis qu'un message de nature opposée à celle du premier a en même temps été adressé vers/contre l'objet de rire, qui se trouve alors dans une position d'infériorité, dans une relation asymétrique et hiérarchique. Mais qu'est-ce qui suscite le rire ? Qu'est-ce qui déclenche tout le procès ? Si cette relation triadique est créée par le *stimulus* (*r*) émis par l'objet de rire (lequel peut être produit sans but communicatif et sans destinataire précis, alors que les messages qui circulent parmi les co-riants, et entre ceux-ci et l'objet, semblent appartenir à un système communicatif déterminé), le problème consiste justement à comprendre s'il existe un dénominateur commun de la phénoménologie du risible, une structure invariante de tous les *stimuli r*.

Or, étant donné que la relation triadique met en évidence une asymétrie structurelle parmi les deux pôles (co-riants *vs* objet de rire), elle – et donc même ce qui l'amorce – doit appartenir à la sphère des interactions sociales hiérarchiques : on peut donc postuler que le facteur essentiel du *stimulus r* consiste dans une « inadéquation vis-à-vis d'une prétendue position de haut rang »¹⁵, ou bien dans la manifestation soudaine d'une incapacité à atteindre ou garder une position de prestige, en d'autres termes dans le passage d'une situation de dominance à une de subordination. Le mécanisme déchaînant le rire est, d'une façon ou d'une autre, mis en rapport avec la réponse comportementale suscitée par l'« étranger », c'est-à-dire par celui ou ce qui est différent de nous : l'éthologie nous enseigne que l'étranger est toujours perçu comme une menace – c'est pourquoi on cherche à le mettre à distance –, abstraction faite des expériences négatives réellement vécues, mais en dépendant d'un programme génétique qui s'active face à tout ce qui n'est pas encore connu.

15 *Id.*, *Sorriso e riso*, *op. cit.*, p. 118.

Cette dernière caractéristique (le nouveau, l'insolite, l'imprévu, l'irrégulier, etc.) appartient aussi à une vaste classe de « risibles » : le *stimulus* de l'étranger et celui du rire, jusqu'ici, se superposent ; mais si l'incongruité, l'étrangeté, l'insolite ne sont pas en mesure de confirmer autrement leur caractère menaçant, s'ils s'avèrent somme toute inoffensifs, si l'alarme qu'ils suscitent dans un premier temps se révèle aussitôt fausse, prétentieuse, infondée, alors le rire sera la réponse.

Il peut sembler impossible de réduire tous les *stimuli* capables de faire rire à un facteur commun aussi simple – une prétention sans fondement de rang ou de prestige –, mais le concept éthologique de « mécanisme déchaînant inné »¹⁶ fournit un bon outil pour déchiffrer la dialectique entre variabilité et invariance dans les *stimuli* du rire et le fait que la même réponse comportementale soit activée même dans une situation artificielle.

En effet, le propre de ces mécanismes est de réagir à des configurations stimulatrices hétérogènes, pourvu qu'un « *stimulus*-clé » déterminé soit présent dans celles-ci, qui se donne comme unique contrainte parmi d'autres facteurs en variation libre ; en deuxième lieu, le propre de ces mécanismes est également de réagir à des configurations produites à dessein (des « leurres »), à condition que le « *stimulus*-clé » soit toujours univoquement reconnaissable. Dans le cas où le *stimulus* serait un leurre, il doit y avoir de la surprise, de la nouveauté, car la répétition affaiblit la réponse : le rôle de l'apprentissage, en effet, aiguise et rend plus sélectifs les mécanismes déchaînants innés, de façon à ne pas amorcer de réaction lorsque cela n'est effectivement pas nécessaire. De cette façon on peut même expliquer l'influence de la culture sur le *stimulus r*, sur sa reconnaissance, et sur la réponse

16 C'est-à-dire la « capacità non appresa o apprendibile (ma l'apprendimento può renderla più selettiva) di riconoscere una configurazione specifica di stimoli, con il conseguente, anche se non necessariamente automatico, innesco di una determinata risposta comportamentale » (*Ibid.*, p. 120).

conséquente, qui peuvent être différemment modulées par le sujet percevant.

L'analyse de la structure socio-communicative de la relation triadique, des messages émis par les co-riants et par l'objet de rire, du *stimulus r*, a révélé que le rire appartient à la sphère des comportements hiérarchiques : l'important est que « l'inadéquation au rang se manifeste à l'instant où s'affirme la prétention à celui-ci »¹⁷; du point de vue communicatif, cela équivaut à un brusque passage de l'émission de messages de dominance et/ou de menace (abrégé en : *Md/Mm*), pertinents pour le rang qui est revendiqué, à l'émission de messages de soumission (abrégé en : *Ms*), dès que la situation a changé dans un sens défavorable. Le *stimulus*-clé du rire est donc dans ce changement soudain ou dans cette transformation de messages : dans le langage fermé et limité de la hiérarchie, le virage imprévu de l'expression de la domination à celle de la subordination suscite le rire, selon la formule « *Pi (Md/Mm) → Ms* »¹⁸, où le symbole *Pi* désigne la « prétention illégitime » à la position de haut rang, qui oriente la correcte interprétation et la réponse conséquente vers le renversement sémantique des messages.

Le modèle euristique repris prévoit que le risible – qui suscite le rire, le *stimulus r*, produit par l'objet de rire (dans la relation triadique) – doit toujours contenir, pour être efficace, un « *stimulus*-clé », et que celui-ci peut même être formalisé ; toutefois l'interprétation des messages dépend toujours des compétences (de la culture) du recevant et, en premier lieu, de sa disponibilité à juger illégitime ou sans fondement la prétention de rang de l'objet de rire : plus simplement, le *stimulus*-clé doit être reconnu comme tel. Le fait ensuite que soit en jeu un mécanisme déchaînant inné comporte la validité de tout ce qui a été observé jusqu'ici, non seulement pour

¹⁷ *Ibid.*, p. 143-144.

¹⁸ *Ibid.*, p. 145.

les situations naturelles, relevant d'une interaction effective parmi des êtres humains réels, mais aussi dans des conditions artificielles, comme les représentations linguistiques, les mots d'esprit, les pièces théâtrales etc., parce que « tout le comique verbal, qui utilise le langage, a valeur de leurre »¹⁹.

Cette théorie (bio)sociale du rire, qui lui reconnaît l'universalité d'un programme génétique, laisse ouvert le champ à toute utilisation culturelle du rire, dans laquelle, sans en épuiser l'interprétation, on peut cependant retrouver à l'œuvre, sous diverses formes, le *stimulus*-clé. Dans le cas de la parodie, par exemple, il me semble tout à fait évident qu'elle fonctionne comme un leurre, une construction artificielle visant à communiquer un message qui contient le *stimulus*-clé du rire ; le parodiste met en scène d'abord la prétention du texte parodié à un rang élevé (esthétique, littéraire, idéologique, moral), qu'il juge illégitime, exagéré, de toute façon contestable, même s'il s'agit d'une position hiérarchique et d'un prestige déjà reconnus dans le système culturel de référence. Cette revendication de rang se traduit, sur le plan du discours littéraire, par des formes et des contenus spécifiques – des thèmes, des motifs et autres éléments d'écriture – et par des propriétés du genre qui connotent, à des niveaux d'intensité différents, le texte parodié, et qui équivalent aux messages de dominance/menace, puisqu'ils concourent à en identifier et mettre en évidence l'emplacement dans le système littéraire.

La parodie applique à ces éléments connotatifs du textecible une brusque transformation, un virage, qui, à travers des altérations stylistiques, des déplacements de contexte, des incongruités et tout le reste, les fait tomber du « piédestal », en réduit et atténue les prétentions, en contredit l'excès de sérieux, en dernière analyse les contraint à se changer en signes/messages de soumission : cette opération, qui présente bien entendu différents degrés d'intensité, actualise

¹⁹ *Ibid.*, p. 150.

le *stimulus*-clé du rire et déclenche la relative réponse comportementale. Dans l'opération parodique, la prétention au rang du parodié est démontée par le parodiant qui la fait apparaître comme dénuée de fondement. L'alternance rapide, parfois la simultanéité, des signaux de dominance et de soumission, c'est-à-dire la transformation des signaux du textible ou bien leur déplacement dans un contexte étrange et opposé, est finalement une des propriétés de la parodie que la théorie critique a toujours admise : d'ailleurs, l'intention de nier ou de démolir la position de prestige que le parodié s'arroge n'appartient pas seulement au parodiste, mais, pour se réaliser et amorcer le rire, elle doit être reconnue par le destinataire, c'est-à-dire pas seulement décodée mais, surtout, partagée à un niveau idéologique.

L'homologie fonctionnelle que l'on constate, même si de façon un peu schématique, entre le mécanisme de la parodie et celui du rire, d'après la théorie exposée plus haut, confirme ultérieurement le fait qu'isoler la parodie du comique affaiblit la compréhension du phénomène.

Le stimulus-clé du rire dans une parodie médiévale

Le *Voyage de Charlemagne*, chanson de geste parodique du XII^e siècle²⁰, fournit un bon exemple de la façon dont un texte peut intégrer à son scénario narratif le *stimulus*-clé du rire, tel que nous l'avons décrit plus haut. Ici, les personnages de la tradition épique, Charlemagne et ses douze pairs, deviennent les héros d'une recherche presque romanesque, découlant d'un défi de matrice féerique, qui aboutit à une compétition pour le rang entre le souverain de Paris et celui de Constantinople, que le premier gagne seulement grâce à

20 J'utilise ma nouvelle édition du texte : cf. *Viaggio di Carlomagno in Oriente* a cura di M. Bonafin, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.

l'intercession de reliques miraculeuses. Ce qui m'intéresse, ici, ce n'est pas tant de réaffirmer la disposition parodique vers un intertexte littéraire déterminé – le code épique et son illustre représentant (la *Chanson de Roland*) – filtré à travers un interprétant folklorique – le conte de fées –, mais plutôt l'exploitation diégétique du mécanisme déchainant inné du rire.

La première apparition de Charlemagne au seuil du récit est caractérisée par l'émission de messages de dominance et de menace ; devant l'église de Saint-Denis, l'empereur couronné s'adresse à la reine par ces mots :

« Dame, veïstes unkes hume nul desuz ceil
Tant ben seïst espee ne la corone el chef?
Uncor cunquerrei jo citez ot mun espet! »
(v. 9-11)

Malheureusement, la reine a l'audace de lui opposer l'éléphant souverain de Constantinople, qui fait meilleure impression lorsqu'il porte la couronne parmi ses chevaliers (v. 15). Au manque de confirmation de son rôle dominant, que nous pourrions décrire même comme réponse en termes de menace potentielle, au lieu de la soumission attendue, par son épouse, Charlemagne réplique à son tour avec un message de menace capitale, réitéré plusieurs fois pour en marquer la crédibilité²¹ :

Se vus m'avez mentid, vus le cumperez cher:
Trencherai vus la teste od m'espee d'acer
(v. 24-25)

La réaction de la reine vise à éviter l'altercation et donc elle exprime son intention de se soumettre à la volonté de

21 « Par mun chef – <ço> dist Carles – orendreit le.m dirrez, / U jo vus ferai ja cele teste couper » (v. 41-42) ; « Par mun chef – <ço> dist Carles – ço savrai jo uncore! / Se mençunge avez dite, a fiance estes morte » (v. 51-52).

l'empereur, c'est-à-dire l'acceptation d'un rôle hiérarchique subordonné :

Quant ce out la reine ke Charles est irrez
 <Si> forment s'en repent, vult li chaïr as pez
 (v. 30-31)

Une réponse analogue en termes de comportements se rencontre plus loin chez le Juif qui surprend Charlemagne et ses douze pairs assis autour de l'autel d'une église de Jérusalem, à l'imitation de la Dernière Cène de Jésus Christ ; on peut lire ce court épisode comme un échange de messages de dominance et de soumission:

Cum il vit Karlemaine, cumençat a trembler,
 Tant out fer le visage, ne l'osat esgarder.
 A poi que il ne chet, fuant s'en est turnez
 (v. 130-32)

On peut dire que dans la première partie du *Voyage de Charlemagne*, l'empereur, abstraction faite des autres éléments du récit, est identifié par l'émission de messages de dominance et de menace, cohérents avec son rang supérieur, qui est confirmé en effet par les réactions dénotant la position subalterne aussi bien de son épouse que du personnage du Juif. La situation change brusquement lorsque Charlemagne laisse Jérusalem et s'aventure dans le royaume d'Hugues le Fort, le souverain de Constantinople avec lequel il veut se mesurer, pour vérifier, ou plutôt pour falsifier, les affirmations initiales de la reine. On remarquera, entre parenthèses, un trait d'ambivalence fort comique : les menaces de décapitation n'iront pas à effet, si elle a dit la vérité, c'est-à-dire si effectivement le roi oriental est supérieur au roi des Français²² !

22 Cf. l'effet du souvenir des mots de la reine « Karles vit le palais et la richesce grant, / La sue manantise ne prisent mie un quant, / De sa muiller

L'entrée dans le palais royal d'Hugues le Fort représente une baisse drastique des prétentions de rang de Charlemagne ; étourdi par la magnificence du palais (v. 342, 362, 365), charmé par le sifflement du vent artificiellement modulé, l'empereur tombe par terre à cause du mouvement rotatoire imprimé à l'édifice par une tempête soudaine :

Karles vit le paleis turneer et fremir,
 Il ne sout que ceo fud, ne l'out de luign apri,
 Ne pout ester sur pez, sur le marbre s'asist.
 Franceis sunt tut verset ne se poent tenir...
 (v. 385-88)

Cette réponse comportementale, quoique involontaire, trahit un message de soumission implicite, qui devient figurativement plus intense si on le compare avec les abaissements topographiques analogues, qui avaient frappé auparavant la reine et le Juif face à Charlemagne. Ce renversement de rôles inattendu et surprenant, ce passage de la manifestation de la dominance à la position subalterne, révèlent l'inadéquation de l'empereur au rang qu'il a jusqu'à présent revendiqué, et, par conséquent, démolissent sa prétention de supériorité, en la dissolvant dans le rire. On constate de cette manière l'utilisation diégétique que le *Voyage de Charlemagne* opère du *stimulus*-clé du rire : « *Pi (Md/Mm) → Ms* ». Mais, puisque nous sommes face à un texte parodique ambivalent, le même mécanisme est utilisé à propos de l'adversaire de Charlemagne, le roi de Constantinople Hugues le Fort.

Accueillis dans le magnifique palais oriental, les Français se couchent après un somptueux banquet, mais, avant de s'endormir, car excités par les copieuses libations, ils prononcent l'un après l'autre une série de galéjades effrontées (les *gabs*), en se dédommageant, au niveau « imaginaire », de l'objective situation d'infériorité dans laquelle ils se trouvent. Celle-ci est

li membret que manacé out tant » (v. 362-364).

la partie la plus développée et importante du texte²³ ; je veux en donner seulement une interprétation cohérente avec l'approche anthropologique proposée ici. Les discours de vantardise que tiennent les guerriers, loin de la bataille, en rivalisant entre eux au niveau des menaces adressées aux ennemis, ne seraient rien d'autre qu'une variante évoluée de cet aspect de l'agression, « qui ne concerne pas l'attaque et l'affrontement physique véritable », mais la communication, l'échange de messages de menace, qui donnent lieu à une sorte de « parade » ou de « tournoi », succédané de l'agression²⁴. Selon le destinataire auquel ils sont adressés (étranger ou de la même espèce), ces messages de menace équivalent à un avertissement, qui peut mener à une attaque, ou à une fuite (si l'adversaire se révèle supérieur), ou bien épuiser l'affrontement même.

Dans le cas des *gabs* des pairs, la composante agressive est perçue comme prépondérante par le roi Hugues le Fort, qui intime aux Français l'ordre de réaliser les prouesses dont ils se sont vantés ; il se manifeste ici un autre trait d'ambivalence, symétrique à celui déjà observé à propos de Charlemagne : le souverain de Constantinople menace de mort ses hôtes, s'ils ne sont pas à même d'accomplir ces actions qui représentent pour lui, pour son honneur, pour son règne, une source certaine de dommage !

Hugues le Fort peut à son tour revendiquer sa suprématie, en prononçant des messages menaçants comme celui-ci²⁵ :

Si ne sunt aampli li gab cum il les distrent,
Trancherai lur les testes od ma spee furbie.
(v. 632-33)

23 Je renvoie à mon livre qui vient de paraître : M. Bonafin, *Guerrieri al simposio. Il Voyage de Charlemagne e la tradizione dei vanti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

24 Cf. Ceccarelli, *Sorriso e riso*, *op. cit.*, p. 95.

25 Cf. aussi « S'or ne sunt aampli li gab que vus deïstes, / Trancherai vus les testes od ma spee furbie » (v. 646-647) ; « Trancherai lui la teste a ma spee furbie. / Il et li duze per sunt livred a martirie » (v. 698-699) etc.

Mais les Français, qui, après avoir cherché à se justifier en alléguant le caractère rituel (la *custume*, v. 654) et farceur de leurs déclarations, ont accepté de se soumettre à la volonté du souverain oriental, parce qu'ils peuvent compter sur une aide surnaturelle, réussissent dans leurs entreprises. Il suffit que le trio formé par Olivier, Guillaume et Bernard mène à terme les *gabs* respectifs, pour que le roi Hugues le Fort convertisse ses arrogantes affirmations en des énoncés de signification opposée, et qu'il reconnaisse la supériorité de Charlemagne :

Sun tresor li durat, si.l cundurat en France,
E devendrat ses hom, de lui tendrat sun regne.
Quant l'entend l'emperere, pitet en a mult grande
(Envers humilitet se deit eom ben enfraindre).
(v. 786-89)

Il me semble évident que le mécanisme du rire fonctionne même ici, fondé sur la transformation des messages de dominance/menace en messages de soumission, chez le même émetteur qui est obligé de renoncer à la position revendiquée, de haut rang, et de s'avouer par conséquent inadéquat. Le passage de l'arrogance à l'humilité rend le roi de Constantinople temporairement ridicule, ce qui avait d'abord été le cas de Charlemagne.

On pourrait se demander ce que signifient ce renversement de rôles et cette correspondance spéculaire entre les deux souverains, ou dans quelle mesure celle-ci détermine l'interprétation globale de l'œuvre. Tout d'abord, je crois qu'il faut souligner la contribution positive qu'une approche anthropologique peut donner à la compréhension des textes comiques ; parce qu'on ne peut pas nier l'exploitation narrative du *stimulus*-clé du rire, le *Voyage de Charlemagne* doit être lu comme un texte comique et non pas sérieux, visant la glorification pure et simple de Charlemagne. Ensuite, l'anal-

gie de traitement infligé aux deux souverains antagonistes – dont est invalidée la prétention au rang élevé, donc à la suprématie absolue – constitue, à mon avis, un élément de relativisation de l'autorité impériale tout court, sous ses vêtements occidentaux ou orientaux ; enfin, le virage spéculaire de la dominance à la position subalterne, imposé aussi bien à Charlemagne qu'à Hugues le Fort, est une manifestation ultérieure de l'ambivalence qui sous-tend toute l'œuvre, dont la matrice esthétique se situe dans l'héritage ancien des genres sérieux-comiques.

D'autres usages culturels du rire

1. Parmi les usages culturels du rire, susceptibles d'être interprétés à l'aide de ce modèle anthropologique, je veux retenir ceux qui revêtent un intérêt indéniable pour l'étude de la culture médiévale. Or, un domaine auquel on trouve fréquemment associé le rire, et que le comique littéraire et le carnavalesque traversent sous différentes formes, est représenté par l'obscène, entendu comme l'ensemble des actes et des manifestations linguistiques se référant directement à la sexualité (et à la scatologie), sans tenir compte de la censure esthétique et sociale que la société exerce sur ce champ de l'expérience humaine. Personne ne niera que les faits sexuels sont l'objet d'investissements symboliques forts et diversifiés, et constituent une composante privilégiée et particulièrement efficace du comique : l'essentiel, cependant, réside dans la manière de se référer à eux, et dans leur éventuelle implication dans des messages qui contiennent ou non le *stimulus* du rire.

On connaît bien l'habitude du *risus paschalis*, enracinée dans la coutume ecclésiastique médiévale et moderne surtout dans les pays de langue allemande, fort appréciée par

le peuple et tolérée même par quelques évêques, habitude de susciter le rire des fidèles pendant la messe de Pâques au moyen de blagues et farces avec des allusions explicites à la sexualité.²⁶ Que le but de cette pratique ne fût pas seulement celui d'attirer les fidèles vers l'église, ne serait-ce qu'à l'occasion de la fête de Pâques, ou d'éveiller leur attention pendant l'office liturgique, ou de procurer de toute façon un divertissement en accord avec la fin du Carême semble évident : le modèle mythique et rituel ainsi réactivé a des racines reculées dans le temps et sa persistance dans la liturgie pourrait même suggérer une perception populaire, assez répandue, de l'intime solidarité entre plaisir physique, rire et joie spirituelle.

Le contexte du *risus paschalis* ne tient pas seulement à cette continuité des traditions folkloriques des réjouissances, avec des chants, bals, chahuts, parodies, éclats de rire, consommation de nourritures et de boissons, ou indécences diverses, qui se déroulaient à l'intérieur des lieux sacrés à l'occasion de cérémonies religieuses, et avec la participation d'ecclésiastiques ; il y a aussi un modèle mythique et rituel spécifique, qui présente l'obscénité et le rire par rapport à une situation culturelle comparable à la fête chrétienne de Pâques : une crise divine résolue avec un retour à la vie, par l'intermédiaire du rire. Dans l'*Hymne homérique à Déméter* (environ VI^e siècle avant Jésus-Christ) on raconte comment la déesse, affligée par l'enlèvement de Perséphone, venait vers Éleusis dans le palais royal, restant silencieuse et debout jusqu'au moment où l'esclave Iambé mettait devant elle un tabouret : « alors Déméter s'assit et recouvrit d'un voile son visage. Elle resta longtemps muette, plongée dans son chagrin, sans dire un mot ou faire un geste. Sans sourire, sans prendre nourriture ou boisson, elle restait assise en pensant avec douleur à sa fille, jusqu'à ce que la subtile Iambé réussît avec des plaisan-

26 On lira la synthèse d'un point de vue religieux de M.C. Jacobelli, *Il Risus paschalis e il fondamento teologico del piacere sessuale*, Brescia, Queriniana, 1990.

teries et des mots d'esprit à arracher d'abord un sourire à la Dame sacrée et ensuite à la faire rire et à faire revenir la sérénité dans son âme»²⁷. La déesse en deuil, qui ne sourit pas, est ébranlée par les plaisanteries de l'esclave, qui, dans les versions postérieures, ont les caractères du discours obscène, et du langage rituel : le rire de Déméter marque la sortie de la condition précédente²⁸.

Dans la version orphique/alexandrine du mythe (environ II^e siècle après Jésus-Christ) la déesse est l'invitée de Baubó, une paysanne d'Éleusis, qui lui offre le *cycéon* (une boisson à base d'orge et de menthe), mais elle refuse de le boire pour ne pas interrompre le jeûne du deuil ; alors Baubó, se sentant offensée, soulève sa robe et montre de manière provocatrice ses organes génitaux à la déesse, qui se met à rire et accepte même la boisson. L'interprétation anthropologique de ces contes s'axe sur la valeur qu'on attribue au geste de dénudement (*amasyrma*) et au rire : il ne s'agit pas en effet d'évidences isolées, parce que des récits analogues se rencontrent en Égypte (environ 1160 av. J.-C.) et au Japon (environ 720 apr. J.-C.), mais aussi parce qu'ils peuvent être situés dans les contextes soit d'une violation rituelle du tabou (exhibitions et énonciations obscènes) soit d'un emploi rituel du rire, comme indice ou facteur de renaissance dans des cérémonies d'initiation. Que l'appel explicite au sexe et la fonction du rire puissent être déchiffrés comme évocations d'une puissance de vie capable de résoudre les situations de crise (objectivées dans le deuil de la divinité, mais même en rapport

27 J'utilise ici la fidèle paraphrase de K. Kerényi (*Gli Dei e gli Eroi della Grecia*, trad. it., Milano, Garzanti, 1989, vol I, p.218), mais je me permets de renvoyer, pour une étude plus approfondie de ce nœud anthropologique « rire/sacré/obscène », à M. Bonafin, « Osceno, risibile, sacro: Iambe/Baubò, Hathor, Ame-no-Uzume e le altre », *L'immagine riflessa. Testi, società, culture*, n. s. 14 (2005), p. 35-56 .

28 Cf. A. Di Nola, « Riso e oscenità », dans *Antropologia religiosa*, Roma, Newton Compton, 1984, p. 26.

à des cultes agricoles de fertilité), est sans doute plausible²⁹ ; cela peut très bien expliquer les significations profondes du *risus paschalis* ; toutefois on est en droit de proposer même une explication des récits d'Iambé et Baubó comme actualisations du *stimulus r.*

Les mots adressés par Iambé à Déméter – et qui ont été mis en rapport avec les injures rituelles (les 'géphirismes' / railleries grossières) – peuvent équivaloir à des messages de menace, d'autant plus s'ils incluent une évocation de la puissance liée au sexe ; toutefois ils perdent vite cette valeur, subissant une brusque dégradation parce qu'ils proviennent d'un sujet de rang inférieur à la déesse (Iambé est une vieille servante), dont la présomption se révèle sans fondement et suscite le rire de Déméter.

Dans le récit de Baubó, la paysanne fait face à la déesse comme son adversaire, peut-être comme la détentrice d'un pouvoir préexistant : le refus d'accepter son hospitalité, de boire le *cycéon*, suscite une réaction pleine d'intentions menaçantes ; l'*anasyrma*, comme le mot d'Iambé, a un contenu potentiellement agressif, mais il nous vient une fois de plus, dans l'optique du texte (qui est la même que celle de la déesse), d'un personnage hiérarchiquement inférieur à Déméter ; donc la menace s'annihile, se révèle infondée et prétentieuse. Elle est littéralement ridicule ; et la déesse, en se rassérénant, rit du spectacle obscène : obscène justement parce que l'éclat de rire l'a désacralisé, du fait des circonstances dans lesquelles il s'est déroulé et de la distribution des rôles (dominant/subalterne) entre les actants.

2. « Le principal jeu carnavalesque est probablement *le couronnement bouffon suivi de découronnement du roi du carnaval*. Ce rite se rencontre sous une forme ou une autre dans toutes

29 *Ibid.*, mais aussi V. J. Propp, « Il riso rituale nel folclore », trad. it. dans *Edipo alla luce del folclore*, Torino, Einaudi, 1975, p. 41-81.

les fêtes de type carnavalesque : [...] À la base du jeu rituel du couronnement et du découronnement du roi se trouve le noyau même de la sensibilité carnavalesque, le sentiment des changements et des revirements, de la mort et du renouveau. [...] On couronne l'antipode du roi véritable – l'esclave ou le bouffon, et c'est en quelque sorte ce qui révèle et consacre le monde à l'envers qui est celui du carnaval. Dans le rite du couronnement tous les points du cérémonial lui-même, comme aussi les symboles de son pouvoir, qu'on remet au couronné, comme le vêtement dont on le revêt, deviennent presque un truquage (mais c'est un truquage rituel) ; leur valeur symbolique passe sur deux plans [...]. Sous le couronnement perce d'emblée le découronnement. [...] [A]u découronné on ôte ses vêtements royaux, on retire sa couronne, on enlève tous ses symboles du pouvoir, on se moque de lui et on le bat »³⁰.

Si Bakhtine a raison de voir dans le rite de couronnement / découronnement du roi du carnaval la quintessence d'une culture comique populaire qui a cohabité au cours du Moyen Âge avec la culture sérieuse dominante, alors il faut reconnaître en elle une ultérieure utilisation du programme génétique du rire ; l'alternance des signes du couronnement et du détronement correspond au virage des messages qui passent de la dominance à la soumission, dans le *stimulus*-clé émis par l'objet de rire, qui souligne dans cette circonstance plus que jamais l'inadéquation au rang (l'esclave-roi, le humble au trône). Que tout ceci se produise d'une façon rituelle, dans une mise en scène décidée d'avance, confirme le rôle déterminant du leurre, des simulations, dans l'activation du mécanisme déchaînant inné du rire.

Et l'effet socialisant, anti-hiérarchique du rire carnavalesque correspond bien à la relation qui s'établit entre les

30 Cf. M. Bakhtine, *Problème de la poétique de Dostoïevski*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1970, p. 145.

co-riants, qui, même sans une connaissance préliminaire, dépassent l'extranéité ou les frontières qui les séparent ; ils font l'expérience d'une intensification du rire (un abaissement du seuil d'amorce), juste au moment où ils reconnaissent l'objet commun du rire. Mais, au-delà des indubitables références anthropologiques (rituels d'inversion de *status* etc.), on peut se demander : quelle était la scène archétypique de couronnement bouffon que la culture médiévale avait bien présente dans sa mémoire ?

Tunc milites praesidis suscipientes Iesum in praetorium, congregaverunt ad eum universam cohortem, et exuentes eum, chlamydem coccineam circumdederunt ei, et plectentes coronam de spinis, posuerunt super caput eius, et arundinem in dextera eius. Et genu flexo ante eum, illudebant ei, dicentes: « Ave rex Iudaeorum ». Et expuentes in eum, acceperunt arundinem, et percutiebant caput eius. Et postquam illuserunt ei, exuerunt eum chlamyde, et induerunt eum vestimentis eius, et duxerunt eum ut crucifigerent. (Matthieu, 27, 29-31)

On peut sérieusement douter qu'un chrétien reconnaisse à première vue dans cette mise en scène le *stimulus* du rire, mais on ne peut pas douter qu'il y soit et qu'il fonctionne au moins pour les soldats romains. Le rite de couronnement / découronnement ne pourrait pas présenter un passage plus rapide des signes de la dominance à ceux de la soumission, qui manifestent l'illégitimité de la supériorité de Jésus. Tout d'abord lui sont conférées les marques du rang royal, le manteau écarlate, un simple manteau militaire mais dont la couleur rouge fait allusion à la pourpre qui est, pour les Romains, le signe de l'autorité et du pouvoir³¹, la couronne, mais faite

31 Dans les Synoptiques, on trouve en effet *purpura* (Mc 15, 17) et *veste purpurea* (Io, 19, 2); de même dans l'évangile apocryphe de Pierre (III, 7) : cf. *I Vangelii apocryfi*, trad. it. a cura di M. Craveri, Einaudi, Torino, 1990, p. 292.

de rameaux épineux, une humble canne à la place du sceptre, avec laquelle on le frappe peu après sur la tête ; les soldats s'agenouillent en passant devant lui, mais dans leur terme d'adresse, « roi des Juifs », résonne nettement le ton de la dérision³². Puis ils lui enlèvent rapidement ces insignes royaux et le revêtent de vêtements humbles pour le conduire à la crucifixion³³.

Le contexte du rite bouffon de couronnement /découronnement ne peut que renvoyer, dans la tradition romaine, aux fêtes des Saturnales et à l'élection d'un *saturnalicus princeps* ; évidemment une lecture théologique du passage évangélique pourrait mener à des résultats différents³⁴. Toutefois, il paraît indiscutable que la culture médiévale, et l'ensemble de la culture carnavalesque, avaient intériorisé cette scène archétypique ; ou plutôt, on pourrait supposer qu'elles l'avaient intériorisée de façon différente. La culture officielle de l'Église, peut-être incapable non seulement de reconnaître, mais aussi de percevoir dans cette scène la théâtralité et la représentation du *stimulus*-clé du rire, en a souligné et exagéré la dimension tragique, en durcissant sa réaction face au scandale pour le traitement irrévérencieux infligé à Notre Seigneur. On a de cette manière empêché la conscience de

32 Dans l'apocryphe de Pierre (III, 7; *ibidem*) ils le firent mettre sur le trône (s'asseoir sur le siège du tribunal), en lui disant sur un ton moqueur : « Juge avec justice, le roi d'Israël ! »

33 Les mots de Bakhtine cités plus haut sont, à mon avis, le meilleur commentaire (sans le savoir ?) de ce passage du récit de la Passion.

34 Je cite : « Per l'evangelista, l'immagine del figlio dell'uomo considerato dalle forze di questo mondo come un re da burletta si capovolge nell'altra immagine di un 're dei giudei', anzi di un 're del mondo' che schernisce i vari simboli della regalità di questo mondo.[...] perciò questa scena burlesca, in un momento così tragico, significa anche che la chiesa rinnegherà il suo fondatore ogni volta che per lei i simboli della regalità di questo mondo non siano oggetto di scherno, ma vengano presi seriamente in considerazione, come fanno questo mondo e i suoi padroni » (*Evangelo secondo Marco*, a cura di J.-M. González-Ruiz, Milano, Mondadori, 1973, p. 243).

l'ambivalence intime de la scène, où l'on se moque au plan religieux des souverains terrestres, de leurs symboles, de leur prétention de durée. Par contre, la culture comique populaire l'a à tel point métabolisée qu'elle en a fait l'axe structurel de toutes ses expressions, en conférant en général au rire aussi bien une légitimation qu'une sorte de sacralité implicite ; le rire carnavalesque réussit alors à transposer dialectiquement les Saturnales païennes dans une dimension chrétienne qui parcourt toutefois, marginale et refoulée, le 'sous-sol' du Moyen Âge, jusqu'à refaire surface par moments, jamais hégémonique, à l'âge moderne.

Massimo BONAFIN
Università degli Studi di Macerata