

Faculté de philosophie, arts et lettres

L'art de la parodie dans *Kaamelott*

Du prêt-à-rire au prêt-à-penser

Auteur : TAYMANS Damien

Promoteur(s) : CAVAGNA Mattia

Lecteurs(s) :

Année académique 2022-2023

Langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, finalité didactique

À Régis, roi tombé trop tôt

Remerciements

Ce mémoire a pour origine deux émerveillements. Le premier assez lointain, s'est manifesté lors de la découverte de *Kaamelott* suite aux conseils d'un ami. Le second, plus récent, découle de l'utilisation de cette même série en guise de préambule à un cours de littérature médiévale dispensé par M. Cavagna. Cette ultime étincelle a suffi à embraser le désir de se replonger dans le grand œuvre d'Alexandre Astier et de l'accompagner dans la Quête du Graal. Une entreprise qui ne pouvait se faire qu'accompagné d'un bataillon de partenaires aguerris.

Le commandement a été remis à Mattia Cavagna, promoteur bienveillant et inflexible que je remercie pour ses conseils avisés, ses relectures attentives et son inébranlable confiance.

Je distribue également des satisfécits à mon escouade de correcteurs, composée de Jean-Claude, de Paul et de Pierre-Paul, qui a été chargée de terrasser les coquilles, de pouchasser les redondances et de traquer la moindre billevesée.

Je n'oublie évidemment pas mon fils, mes parents, mon frère, mes belles-sœurs et beaux-parents, mes parrain et marraine, ma tante et mes amis (pêle-mêle, Geoffrey, Sylvie, Christelle, Didier, Stéphane, Giovanna, Pierre-Paul, Isabelle, Cindy et Amalia) qui m'ont constamment adressé des encouragements et m'ont soutenu au cours de ce long périple. J'adresse mes plus chaleureux remerciements à mes compagnes de route universitaire, Perrine, Louise et Valentine, qui ont rendu le chemin moins escarpé et plus agréable.

Enfin, je ne peux pas clôturer cette salve de remerciements sans évoquer Maureen sans qui je n'aurais jamais pu mener à bonne fin ce cursus.

Table des matières

INTRODUCTION	p. 6
CHAPITRE PREMIER : DE CAMELOT À KAAMELOTT	p. 9
1. Le règne arthurien, un chronotope	p. 11
Lancelot, de l'infâme au fameux	p. 14
Du magique au tragique	p. 17
2. Kaamelott, une légende décalée	p. 20
Arthur et Astier en première ligne	p. 22
CHAPITRE DEUXIÈME : PARODIE PAS RÔDÉE	p. 24
1. La parodie : essai définitoire	p. 25
D'Aristote à Genette : une affaire de cases	p. 27
Le monde à l'envers	p. 29
Satire à vue	p. 30
2. Pour le meilleur et pour le rire	p. 33
Rire, c'est du sérieux	p. 35
3. Une vision du monde	p. 38
Entre référence et déférence	p. 40
CHAPITRE TROISIÈME : UN PRÊT-À-RIRE	p. 43
1. Les conditions du comique	p. 45
Une mise à distance	p. 45
Une panoplie d'anomalies	p. 48
Des tartes... à la crème	p. 52
La puissance comique	p. 55

2. La partition du comique	p. 56
La parodie comme premier filtre	p. 58
Une épatante galerie	p. 59
Le ridicule ne tue pas	p. 62
Tics mythiques	p. 63
CHAPITRE QUATRIÈME : LA QUÊTE	p. 69
1. Un livre d'histoires	p. 70
2. Ma petite entreprise	p. 74
3. Sens et nonsense	p. 78
CONCLUSION	p. 84
BIBLIOGRAPHIE	p. 89

Introduction

Née de l'imagination d'Alexandre Astier, la série *Kaamelott* connaît sa première diffusion sur M6 à l'aube de 2005 pour remplacer la série *Caméra café* dont elle adopte sensiblement le même format. Le pari est énorme pour Astier : maintenir des courbes d'audimat similaires en troquant le monde de l'entreprise et ses personnages acerbes, devenu si familier aux téléspectateurs français, par la cour de Camelot et ses situations nonsensiques.

Fasciné par la légende du fils d'Uther Pendragon, Alexandre Astier trouve dans la matière arthurienne un univers suffisamment prolifique pour conter à son tour l'échec d'une entreprise, celle de la quête du Graal. Les chevaliers de la Table ronde se substituent aux cols blancs de *Caméra Café*, la machine à expressos est déménagée au profit d'une table ronde, le ton corrosif des dialogues se voit saupoudré d'absurde. Seul le cadre demeure : un format court, en première partie de soirée, des épisodes clos sur eux-mêmes, un casting constitué d'acteurs principaux et de comédiens, parmi lesquels quelques « stars » du petit et du grand écran (citons pêle-mêle Alain Chabat, Christian Clavier, Guy Bedos et Élie Semoun), qui viennent ponctuellement incarner des personnages secondaires.

Plus de quinze ans après sa création, l'univers *Kaamelott* prend des allures de multivers : plus de 400 épisodes, compilés en six saisons ou « livres », ont été diffusés et rediffusés à la télévision au point de connaître un grand succès dans le monde francophone, un documentaire¹ explore les corrélations entre la série et les mœurs médiévales, une franchise de bandes dessinées a vu le jour et le passage aux salles obscures désormais entériné². Le succès du phénomène *Kaamelott* semble résider dans le processus d'alchimiste opéré par son géniteur : Astier s'immerge dans la matière arthurienne, l'étudie méticuleusement et la digère, la déconstruit, l'analyse, la triture pour la transformer en or. Il réalise ainsi le tour de force de séduire aussi bien les médiévistes passionnés que les néophytes tout en recourant à un type d'humour différent du programme qui le précède.

¹ CHABERT Christophe (réal.), *Aux sources de Kaamelott*, France, CALT, 2018.

² ASTIER Alexandre (réal.), *Kaamelott : Premier volet*, France, Regular Production, 2021.

Kaamelott est enfanté par un demiurge qui joue simultanément les rôles de scénariste, réalisateur, monteur, compositeur et acteur principal. À ce titre, la série constitue assurément une exception dans le paysage audiovisuel français, d'autant que le créateur se révèle être un jongleur habile entre différents types d'humour (de l'humour fin à l'humour gras, de l'absurde au grivois, du comique de répétition au sous-entendu sexuel) et différentes époques puisqu'il s'amuse à reproduire des scènes d'un Moyen Âge fantasmé pour dresser un portrait parfois caustique, souvent réaliste de la société contemporaine.

La création astérienne se révèle tellement riche qu'elle est disséquée par une production scientifique qui tente de l'appréhender en adoptant les angles les plus variés : quelques historiens égrainent les écarts qui existent entre la matière arthurienne, l'Histoire et la série d'Astier dans des livres aux titres évocateurs tels que *Kaamelott, un livre d'histoire* ou *Kaamelott, au cœur du Moyen Âge* quand le « spécialiste de la pop culture » Gwendal Fossois envisage l'œuvre d'Astier à la lueur de grands philosophes³ et s'essaie à conseiller les employés du monde de l'entreprise à l'aide de principes tirés de la Quête du Graal astérienne⁴. En marge de ces monographies, des dizaines d'articles centrés sur les rapports entretenus entre la série et la littérature arthurienne paraissent çà et là, dans des revues scientifiques consacrées au Moyen Âge.

Nous tenterons, au sein de ce mémoire, de rendre compte du traitement singulier que fait Astier de la matière arthurienne. Dans le premier chapitre, nous nous focaliserons sur les rapports entretenus par la littérature médiévale et le grand œuvre astérien qui ont permis de passer de Camelot à *Kaamelott*. Conscients de l'ampleur de la tâche, tant les corpus arthuriens comme astériens sont énormes, nous restreindrons notre champ d'étude au triangle amoureux composé par le roi Arthur, la reine Guenièvre et le chevalier Lancelot.

Le deuxième chapitre sera consacré à la dimension parodique de la série. En nous référant à des auteurs qui ont théorisé la parodie, nous tenterons d'édifier une définition opératoire pour circonscrire l'œuvre d'Astier. Nous nous emploierons ensuite à en repérer les différentes composantes dans certains épisodes de *Kaamelott*.

³ FOSSOIS Gwendal, *La Philosophie selon Kaamelott*, Paris, Éd. de l'Opportun, 2020.

⁴ FOSSOIS Gwendal, *Le Management selon Kaamelott*, Paris, Éd. de l'Opportun, 2021.

Dans les troisième et quatrième chapitres, nous démontrerons les deux principales visées de l'entreprise d'Alexandre Astier, à savoir susciter l'amusement du public et, en lui proposant une vision du monde, l'amener à s'interroger, à se questionner, à penser.

« We're knights of the Round Table
Our shows are formidable
But many times
We're give rhymes
That are quite unsingable⁵ »

Chapitre premier – De Camelot à Kaamelott

Évoqué vers 800 dans l'*Historia Brittonum*⁶ et esquissé vers 1125 dans la *Gesta regum Anglorum*⁷ de Guillaume de Malmesbury, Arthur voit les premières vraies pages de sa légende s'ébaucher, en langue latine, sous la plume du clerc Geoffroy de Monmouth. Celles-ci seront suivies de milliers d'autres durant tout le Moyen Âge et au-delà. L'*Historia Regum Britanniae*, cette immense chronique familiale retraçant l'histoire de la dynastie anglaise depuis l'arrivée de Brutus en Angleterre destinée à séduire la cour des Plantagenêt, accorde déjà une part importante à Arthur⁸.

D'emblée, le souverain reçoit les atours romancés le destinant à devenir un être légendaire. Fils adultérin du roi Uter Pendragon et d'Igerne, reine de Cornouailles, il est conçu grâce à la magie de Merlin. Investi à l'âge de quinze ans, il multiplie ensuite les exploits : il extrait l'épée Caliburnus de la pierre où elle était fichée, provoque la

⁵ GILLIAM Terry et JONES Terry (réal.), *Monty Python : Sacré Graal (Monty Python and the Holy Grail)*, Royaume-Uni, EMI Films, 1975.

⁶ Nennius, *Historia Brittonum (Histoire des Bretons)*, trad. Christiane M. J. Kerboul-Vilhon, Sautron, Éditions du Pontig (Sources de l'histoire de Bretagne), 1999.

⁷ William of Malmesbury, *Gesta Regum Anglorum - The History of the English Kings*, éd. et trad. R. A. B. Mynors, complété par R. M. Thomson and M. Winterbottom, Oxford et New York, Clarendon Press, 1998-1999, 2 t.

⁸ Geoffroy de Monmouth, *Histoire des rois de Bretagne*, trad. Laurence Mathey-Maille, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

débâcle des Saxons, conquiert la Gaule, marche sur Rome. Le roi meurt dans des circonstances tout aussi éclatantes : après avoir tué son neveu Mordred qui l'a trahi et a tenté d'épouser Guenièvre, il est mortellement blessé et se fait porter dans l'île magique d'Avalon pour y soigner ses blessures. Dans l'*Historia* de Geoffroy de Monmouth, ses faits d'armes occupent l'essentiel des pages qui lui sont consacrées et l'auteur le pare de qualités comme le raffinement, la culture et la largesse. Plus qu'un conquérant, Arthur est désormais un souverain civilisateur et fédérateur, capable de se composer une cour de valeureux chevaliers et de concurrencer littérairement la figure de Charlemagne.

Les fondations de la légende arthurienne sont posées : le royaume de Logres rayonne avec à sa tête ce parangon de vertu et de courage. Une tête bicéphale puisque le roi bénéficie en effet de l'appui indéfectible de son épouse, la reine Guenièvre, qui connaît avec Geoffroy de Monmouth ses origines textuelles. Alors que le rôle des femmes, dans la littérature, était limité à celui de simples faire-valoir de leurs époux, l'évêque confère à Guenièvre d'autres attributs comme le souligne Dietmar Rieger :

[E]lle représente toutes les qualités et vertus courtoises qui, avec Arthur, s'approchent de leur apogée, voire l'idéal courtois décrit ici pour la première fois : elle est la reine que tous vénèrent, elle est le modèle de toutes les autres dames⁹ [...]

Porte-étendards de la vertu et de la courtoisie, les deux époux composent un couple idéal pour lequel les sujets du royaume de Logres éprouvent de l'admiration. À l'exception de Mordred, neveu d'Arthur, pétri de jalousie et d'envie, qui convoite non seulement la couronne mais aussi la reine, laquelle n'est pas seulement nantie « d'une beauté neutre, conforme au rang social de première dame du royaume mais d'une beauté néfaste¹⁰ ». Rieger enfonce le clou en avançant que :

[L]e mariage d'Arthur et de Guenièvre n'est pas présenté comme la fin heureuse de la vie active d'un

⁹ RIEGER Dietmar, *Guenièvre. Reine de Logres, dame courtoise, femme adultère*, Paris, Klincksieck, (Les grandes figures du Moyen Âge), 2009, p. 43.

¹⁰ *Id.*, p. 42.

héros et d'une relation amoureuse [...], mais plutôt comme le début du déclin, de la perte de la prospérité arthurienne. C'est là toute l'ambiguïté de Guenièvre telle que Geoffroy l'a créée et qui ne la quittera que rarement dans la littérature à venir¹¹.

Si le spécialiste entrevoit l'ambiguïté de Guenièvre dans l'écriture de Geoffroy de Monmouth au point d'en faire les prémisses d'une démonstration visant à faire de la reine un personnage « protéiforme », son analyse insiste cependant sur un principe qui habitera quasiment toute la littérature arthurienne : les personnages entourant le fils d'Uter Pendragon gagneront en épaisseur quand celui-ci se verra peu à peu relégué au second plan.

Le règne arthurien, un chronotope

Le décentrement, s'il n'est pas encore effectif dans le *Roman de Brut* de Wace qui, s'inspirant principalement de l'*Historia*, persévère à ériger le souverain breton en mythe, devient en revanche opératoire dès les premiers écrits de Chrétien de Troyes. Érec, Cligès, Lancelot, Yvain et Perceval supplantent Arthur qui se voit parachuté en toile de fond de ses romans. Désormais, la cour se fait rampe de lancement pour ces chevaliers qui aspirent à n'y revenir que couverts de gloire et auréolés d'honneur. Ce qui distingue ces êtres d'exception de leur bon roi se situe précisément dans le refus de mener une vie « de cour » dénuée d'aventures.

Érec, le premier, fait les frais de cette incompatible alliance de la vie domestique et de la chevalerie¹². Victime des quolibets de ses pairs et alerté de ces moqueries par une « fole¹³ » parole d'Énide, Érec prend conscience qu'il doit se réapproprier la dimension chevaleresque qu'il avait, dans les bras de sa douce, négligée. Cette reconquête ne peut être réalisée que loin du foyer sécurisant que revêt la cour

¹¹ *Ibid.*

¹² Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, dans *Œuvres complètes*, éd. Daniel Poirion, Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre *et al.*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 408), 1994, p.3-169

¹³ *Id.*, p. 62, vers 2500.

arthurienne : l'épicentre de l'action, le summum du péril se situe dans la forêt, dans quelque lointaine contrée, dans la cour d'un roi étranger. D'ailleurs si Érec entend, en fin de roman, retrouver la cour d'Arthur bardé d'honneurs, il voit, au préalable, se dresser sur son chemin une « Joie de la cour » qui est une ultime épreuve située dans les alentours du château Brandigan, propriété d'un autre souverain, le roi Évrain.

Dans ses autres romans, Chrétien de Troyes continue à illustrer la difficile conciliation du mariage et de l'honneur chevaleresque en se focalisant quasi uniquement sur son héros. Habité d'un désir identique de mettre en lumière ce combat entre Amour et Raison, l'auteur persiste à dépeindre les tribulations de ménages qui tentent de perfectionner leur relation dans l'aventure jusqu'au bonheur final. Toutefois, ce nirvana fait l'objet d'une quête à part entière pour le héros qui est confronté sur son chemin à une avalanche d'épreuves. Michel Zink, dans son ouvrage de vulgarisation *Bienvenue au Moyen Âge*, répond admirablement à cette question « L'amour conjugal est-il romanesque ? »¹⁴. S'appuyant sur les expériences d'Érec, qui s'est ankylosé dans le confort du mariage, et d'Yvain, qui a oublié la promesse formulée à Laudine de revenir au bout d'un an d'aventures, l'auteur avance :

Le succès, l'obtention de ce que l'on convoite ne sont rien si l'on n'en mesure pas le prix. Il est facile de tomber amoureux et de se marier. Il est difficile de prendre conscience de l'engagement que l'on prend et de ce qu'il implique. Cette leçon, Chrétien ne nous l'inflige pas en moraliste guindé. Elle se dégage sans avoir l'air d'y toucher de ses romans d'aventures et d'amour, *Érec et Énide, Le Chevalier au Lion*¹⁵.

Bien qu'il parte accompagné d'Énide – qui a pour mission de demeurer silencieuse comme si elle constituait un frein à l'aventure, Érec représente le premier chevalier errant. Cette figure tutélaire de la littérature romanesque médiévale s'affranchit de son attachement à une cour pour partir seul en quête d'aventures afin de faire montre de son courage et réaliser quelque prouesse apte à augmenter sa gloire. Petit à petit, le chevalier errant occupe le devant de la scène tandis que le

¹⁴ ZINK Michel, *Bienvenue au Moyen Âge*, Paris, Éd. Équateurs (Le Livre de poche), 2016.

¹⁵ *Id.*, p. 94.

souverain s'efface en coulisse. Dominique Boutet, dans son ouvrage consacré aux deux grands rois littéraires médiévaux, Charlemagne et Arthur, précise le rôle fondateur des écrits de Chrétien de Troyes dans ce glissement de paradigme : « [C]e sont eux qui [...] centrent la fiction sur les *aventures* d'un héros dont l'individualité compte plus que ses attaches familiales et socio-politiques¹⁶. »

L'importance du roi Arthur s'étirole au fur et à mesure que l'œuvre de Chrétien prend forme tandis que la cour royale ne conserve plus que des fonctions narratives. Comme c'était déjà le cas dans les chansons de geste, elle est « le lieu d'où se lance et se relance l'action¹⁷ » mais, le souverain, confortablement installé dans son trône, n'y prend plus part. La cour arthurienne se transforme en chronotope suffisamment inspirant pour qu'une kyrielle d'auteurs y inscrivent leurs œuvres tout en ne conférant plus à Arthur qu'un rôle relativement mineur¹⁸.

Désormais, d'autres fonctions lui incombent et n'est plus attribuée à la royauté qu'« une activité nettement circonscrite et fortement codifiée¹⁹ ». Il devient le garant des usages ancestraux et le compagnon de la Table ronde qui ne possède plus sur ses chevaliers qu'un ascendant au niveau du statut social. Comme le souligne Boutet :

[L]e roi est le sommet de la hiérarchie féodale, la Table ronde celui de la hiérarchie chevaleresque ; la première est de nature purement sociale et juridique, la seconde est de nature morale et repose sur des qualités individuelles²⁰.

¹⁶ BOUTET Dominique, *Charlemagne et Arthur, ou, Le roi imaginaire*, Paris, Champion ; Genève, Slatkine (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 20), 1992, p. 538.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ À propos de cette minorisation du rôle du souverain, voir les études de Norris Lacy sur le *Lancelot-Graal* et ses *Continuations* ainsi que dans les volumes collectifs *The Legacy of Chrétien de Troyes* et *A Companion to Chrétien de Troyes*.

¹⁹ BOUTET Dominique, *op. cit.*, p. 509.

²⁰ *Id.*, p. 44.

Lancelot, de l'infâme au fameux

Petit à petit, Arthur se voit débouté de sa propre légende pour laquelle il semble n'être plus qu'un prête-nom. Ironie du sort : c'est un chevalier sans nom – pour un temps, du moins – qui assène le coup fatal à ce qui subsistait de l'aura du souverain. Anonymisé pendant plus de 3500 vers au profit du surnom de « chevalier de la charrette », Lancelot du Lac voit son patronyme gravé dans la légende dès le troisième roman de Chrétien de Troyes²¹. Un roman qui fait exception puisque, plutôt que de conter les vicissitudes d'un chevalier cherchant à concilier mariage et chevalerie, il relate les amours adultères de Lancelot et de Guenièvre. Dès le prologue de l'œuvre, le romancier paraît justifier ce dévoiement en attribuant la responsabilité de la matière à sa protectrice Marie de Champagne ; et pour renforcer encore le statut d'exception de l'œuvre, pour une raison inconnue, il en confie, en cours d'écriture, la suite du récit au clerc Godefroi de Leigni²².

Qu'importe finalement puisque Chrétien s'attribue la paternité de la plus grande partie du roman et qu'il est en définitive un des premiers à transformer le roi Arthur en souverain débonnaire. En effet, lorsque Méléagant prévient le roi qu'il ne lui rendra jamais ses sujets qu'il tient captifs, ce dernier se résigne. Quand les conditions de leur libération lui sont annoncées – moyennant la perte potentielle de Guenièvre, tous les chevaliers sont affligés. Pourtant, le roi accepte d'envoyer sa femme en compagnie du sénéchal Keu, l'un des plus mésestimés de la cour, se jeter dans la gueule du loup.

Chrétien de Troyes oppose à ce roi velléitaire et éteint deux figures qui brillent dans leur domaine : le roi Bademagu (roi du royaume de Gorre et père de Méléagant) est un modèle de largesse, d'honneur et de bienveillance au point de prodiguer *auxilium* et *consilium* et à s'opposer à son propre fils ; Lancelot est, quant à lui, un chevalier exemplaire et un amant parfait, soucieux sans relâche d'apporter à la reine le soin qu'elle mérite. Le souverain du royaume de Logres se trouve ainsi doublement supplanté, les craquelures se creusent dans la toile de fond arthurienne.

²¹ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, éd. et trad. fr. Charles Méla, Paris, Librairie générale française, 1992 (Livre de poche. Lettres gothiques).

²² Cette obscure passation de pouvoir est explicitée dans l'épilogue du roman et occupe les vers 7102-7112 (p. 466 de l'édition citée).

En contrepoint, Chrétien peaufine les attributs de son nouveau héros, lequel se distingue, dans un premier temps, par le blason du déshonneur qui le frappe sitôt qu'il consent à monter dans une charrette d'infamie. Cet acte auquel l'irréprochable Gauvain se soustrait lui vaudra maintes railleries mais lui permettra *in fine* de mener sa quête à son terme :

Contrairement à d'autres humiliations qui dans le système romanesque de Chrétien appellent le rachat – l'accusation de récréantise, par exemple, subie par Érec, ou la dénonciation d'Yvain comme infidèle à la parole donnée -, c'est le déshonneur de Lancelot qui pour lui sera gloire. La charrette lui ouvrira les portes de l'Autre Monde²³.

Cet Autre Monde, c'est celui du royaume de Gorre, dans lequel Guenièvre est retenue prisonnière par le cruel Méléagant, et qui n'est accessible que par deux ponts : le Pont sous l'eau et le Pont de l'épée, réputé infranchissable. Lancelot, le premier, réussit cet exploit, non sans avoir au préalable prouvé sa valeur en remportant chacun des combats dans lesquels il est engagé et en soulevant une dalle funéraire qui ne peut être redressée par un seul homme. Par la suite, le chevalier de la charrette écarte à mains nues les barreaux de fer de la fenêtre de la reine, libère tous les sujets du royaume de Logres, remporte de retentissantes victoires lors d'un tournoi et, même désarmé, défait par deux fois le vil Méléagant. Lancelot sublime ainsi une chevalerie dont les composantes les plus élémentaires ont été négligées par le roi lui-même et surpasse, dans le même élan, le valeureux Gauvain en se montrant plus intrépide que lui puisqu'il a opté pour le Pont de l'épée.

Faut-il pour autant voir en ce chevalier parfait un double christique comme le suggère Paule Le Rider qui voit dans l'œuvre de Chrétien d'innombrables intertextes avec l'*Évangile de Nicodème*²⁴ ? Probablement pas, d'autant qu'une grande part des octosyllabes de Chrétien est consacrée à la relation entretenue par Guenièvre et Lancelot qui occupe le cœur du récit, autant que celui des deux protagonistes. Un peigne d'ivoire et quelques cheveux de la reine suffisent à métamorphoser Lancelot

²³ LE RIDER Paule, « Le dépassement de la chevalerie dans *Le Chevalier de la Charrette* », *Romania*, t. 112, n°445-446, 1991, p. 83-99, ici, p. 84.

²⁴ *Ibid.*

en amoureux extatique, brûlant d'une passion aussi galvanisante que mortifère. En effet, il manifeste une immense impatience à retrouver sa dame et ne souffre aucun frein à sa fuite en avant mais, plus tard, lorsque lui parvient une rumeur annonçant la mort de la reine, il essaie – en vain - de se pendre à l'aide de sa propre ceinture. De son côté, Guenièvre refuse de s'alimenter, rongée par le remords d'avoir éconduit ce téméraire homme-lige lors de leur première rencontre au motif que Lancelot a hésité l'espace de deux pas avant de grimper dans la charrette. Cet excessif orgueil, qui se manifeste à plusieurs moments du récit, ne diminuera jamais la passion qu'entretient le chevalier de la charrette pour la reine.

[L]a reine est peinte le plus souvent telle que la voit le chevalier de la charrette et est représentée sous des traits sympathiques même là où elle se montre inhumaine et cruelle envers Lancelot : elle ne perd jamais sa dignité [...] et est capable de reconnaître son comportement injustement capricieux vis-à-vis d'un amant qu'elle vient de maltraiter moralement²⁵.

Lorsqu'ils se retrouvent enfin, près de mille vers plus tard, Guenièvre quitte ce statut de dame courtoise, glaciale et inatteignable, pour s'affirmer comme amante. Elle prend d'ailleurs l'initiative de donner rendez-vous à Lancelot à la fenêtre de sa chambre pour s'entretenir de leur amour réciproque et ne le décourage pas lorsqu'il désire briser les barreaux de la fenêtre.

De plus, elle l'attend avec une chemise blanche et un manteau écarlate – les deux couleurs symbolisant chasteté et pureté et la passion d'amour. Le contraste marque l'activité de la reine, tout à l'encontre des autres figures féminines des romans antérieurs de Chrétien, qui se distinguent par la passivité dans de pareilles situations. Ici, c'est Lancelot qui prend le rôle passif²⁶.

À l'origine guidé par sa soif d'aventures, Lancelot est désormais tourmenté par un débat animé en son for intérieur entre Raison et Amour, avec un fort enclin pour la

²⁵ BOUTET Dominique, *op. cit.*, p. 111.

²⁶ *Id.*, p. 123.

seconde de ces deux personnifications sitôt que sa dame le commande. Guenièvre le prie de défendre son honneur lorsque du sang est découvert dans son lit, il s'exécute ; Guenièvre l'enjoint, par l'intermédiaire d'une demoiselle, à se laisser ridiculiser lors d'un tournoi, il obtempère. Le torse bombé du chevalier parfait cède la place à l'échine courbée de l'amour servile face aux directives de cette « domna » divinisée au plus haut degré, ce qu'annonçaient sa vénération des cheveux de la reine, traités en véritables reliques, ou encore sa prosternation devant le lit de celle-ci « comme s'il s'agissait d'un autel²⁷ ». Le héraut a beau crier à tue-tête, lors du tournoi, que Lancelot prendra la mesure de chacun de ses adversaires, le héros, féroce amoureux, se plie totalement aux volontés de sa dame.

Du magique au tragique

Cette image d'amoureux transi et de chevalier parfait se montrera des plus persistantes dans les versions médiévales ultérieures abordant l'histoire du couple adultère.

Guenièvre, de son côté, voit son portrait de plus en plus écorné au fil des œuvres. D'emblée, dans *Le Chevalier de la charrette*, la reine, sans cesse écartelée entre le désir et la prudence, se montre quelque peu rétive à la concrétisation de leur idylle. Elle indique ainsi à son amant la manœuvre à suivre pour la rejoindre à la fenêtre de sa chambre sans être repéré, semble rassurée de prime abord par la présence des barreaux et s'inquiète du risque de réveiller Keu lorsque la destruction desdits barreaux est envisagée. En outre, nous l'avons déjà souligné, elle assume à plusieurs reprises son rôle de « domna » courtoise capable de se montrer cruelle et exigeante envers son amant.

Les sillons de cette image de reine souvent digne, parfois altière et condescendante se creusent encore davantage dans d'autres œuvres médiévales. Dans le *Lai de Lanva²⁸* de Marie de France, qui marque, selon Dietmar Rieger, « le

²⁷ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la charrette*, p. 327, v. 4718.

²⁸ *Lais du Moyen Âge. Récits de Marie de France et d'autres auteurs, XII^e-XIII^e siècle*, éd. bilingue publiée sous la direction de Philippe Walter, avec la collaboration de Lucie Kaempfer, Ásdís R. Magnúsdóttir et Karin Ueltschi, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 636), 2018, p. 108-139.

début de la dégradation du roi²⁹ », Guenièvre, gonflée d'orgueil, accuse publiquement un chevalier qui a eu l'outrecuidance de refuser ses avances. Dans le Cycle de la *Vulgate*, également baptisée *Lancelot en prose*³⁰, la reine subit de nombreuses transformations. Progressivement, elle accède à une part du potentat que délaisse Arthur, abandonnant livre après livre certains devoirs qu'imposait sa couronne. Ce renforcement de sa position est définitivement entériné lorsque Lancelot manifeste son désir d'être adoubé de sa main et devient *de facto* « son » chevalier. Trompée par le roi dans l'épisode de la fausse Guenièvre, elle doit lutter pour prouver son identité et finit par se libérer provisoirement de ses obligations d'épouse :

La fierté et l'orgueil de Guenièvre atteignent leur point culminant quand, à la fin de l'épisode de la fausse Guenièvre, elle se qualifie, contre l'avis des barons se reportant à la sainte Église et au sacrement du mariage, de femme divorcée et libre de chercher fortune ailleurs³¹.

Le paroxysme de chacune des personnalités se dessine dans *La Mort du roi Arthur*³². En pleine dérégulation depuis qu'elle a appris que son amant a combattu avec, attachée à son heaume, la manche d'une jeune demoiselle, Guenièvre est emplie de haine et refuse de revoir le chevalier. Pourtant, Lancelot est de nouveau irréprochable : il est victime d'un don contraignant et s'est montré fidèle à la reine. L'incorruptible chevalier, lorsqu'il commet une faute, n'est jamais totalement coupable : il est victime d'un enchantement lorsqu'il partage la couche de la fille du roi Pellès et, lorsqu'au cours d'un combat, il tue Gaheriet, le frère de Gauvain, c'est parce qu'il ne l'a pas reconnu. Le seul reproche qui puisse lui être formulé est de ne s'être pas montré loyal envers son suzerain en entamant une relation avec la reine.

Le couple royal, pour sa part, s'enlise pas à pas. Mis au courant de l'adultère par Agravain puis par Morgain, Arthur est frappé par une jalousie mortifère et est obsédé

²⁹ RIEGER Dietmar, *op. cit.*, p. 131.

³⁰ *Lancelot du Lac II, roman français du XIII^e siècle*, trad. et annotée par Marie-Luce Chênerie, d'après l'édition d'Elspeth Kennedy Paris, Librairie générale française (Le livre de poche. Lettres gothiques), 1993.

³¹ *Id.*, p. 218.

³² *La mort du roi Arthur*, roman publié d'après le manuscrit de Lyon, Palais des Arts 77, complété par le manuscrit BnF n. a. fr. 1119, éd. bilingue. Publication, traduction, présentation et notes par Emmanuèle Baumgartner et Marie-Thérèse de Medeiros, Paris, Champion (Champion Classiques, Moyen Âge, 20), 2007.

par la mise en œuvre de stratagèmes pour surprendre les amants en flagrant délit. Sitôt que ses soupçons sont confirmés, le souverain se montre inflexible : Guenièvre est condamnée au bûcher et Lancelot contraint à l'exil. Il fait fi des conseils de ses barons, ignore les réactions de son peuple, méprise l'affliction de son épouse ; pis, il se montre particulièrement pressé de voir celle-ci sur le bûcher. Après le sauvetage *in extremis* de Lancelot, il quitte étrangement ses œillères pour en adopter d'autres. Désormais, il suit aveuglément les conseils de Gauvain, ivre de vengeance, et mène la guerre au clan de Lancelot, qu'il poursuit jusqu'en Gaule, même après avoir récupéré sa femme. Enfin, malgré les dernières suppliques qui lui sont adressées, Arthur, en bout de course, refuse de faire appel à Lancelot pour vaincre Mordret qui tient Guenièvre prisonnière.

En définitive, le roi, quand il quitte les coulisses pour entrer en scène, se distingue tantôt par ses emportements immotivés et sa jalousie aveugle tantôt par son apathie et sa couardise et ne se montre que rarement à la hauteur de sa fonction. Guenièvre, pour sa part, semble bien souvent assurer la plupart des fonctions que le roi n'occupe plus et, en tant que dame courtoise, manifeste à certains moments un orgueil démesuré qui l'amène à se montrer, envers Lancelot, souvent glaciale, parfois cruelle. Quant à Lancelot, il incarne la perfection sous tous ses atours, aussi bien en tant que chevalier qu'en tant qu'amoureux, à un point tel qu'il sacrifie son propre cœur sur l'autel du bien-être de sa dame en décidant qu'il serait plus sage pour elle de s'en retourner dans les bras de son mari.

Chacun de ces trois êtres d'exception connaîtra une fin que semblait présager leur personnalité : Arthur est mortellement blessé dans un ultime combat avec Mordred, ce traître hors du commun, alors qu'il pourchassait aveuglément Lancelot, un cocufieur beaucoup moins perfide ; Guenièvre disparaît peu de temps après être rentrée dans les ordres pour y gagner la rédemption du Seigneur, à défaut d'avoir reçu le pardon de son seigneur ; Lancelot, devenu prêtre, rend son dernier souffle après quelques années d'une vie austère, ultime épreuve, spirituelle cette fois.

Kaamelott, une légende décalée

Le titre de la série révèle d'emblée l'essence de l'entreprise de son auteur. Le double A renvoie aux initiales de son géniteur, Alexandre Astier ; le redoublement de la consonne en bout de mot contraint à prononcer le /t/ final et ainsi à engendrer l'homophonie avec le substantif « camelote ». Comme le précise le *Trésor de la langue française*, la camelote est une « [m]archandise caractérisée par sa qualité médiocre, son peu de valeur ou son apparence trompeuse³³. » La machine est placée dans ses rails : la série déclinera la vision personnelle d'Astier, indéniablement marquée de sa griffe, des aventures des chevaliers de la Table ronde et cette relecture insistera sur le côté « toc » de la légende.

Astier découvre déjà, dès les origines de son grand œuvre, le style rabelaisien dont il entend venir la légende. En 2002, il réalise un court-métrage intitulé *Dies irae*³⁴ qui sera présenté dans divers festivals et vaudra à son auteur d'être remarqué et de composer *in fine* la symphonie *Kaamelott*. La situation proposée dans ce film de quinze minutes contient peu ou prou le sel de la légende astiérienne d'Arthur : quelques chevaliers de la Table ronde subissent une séance très solennelle durant laquelle le roi lit à voix haute un parchemin en latin avant de constater qu'aucun de ceux-ci n'y prête de l'intérêt, étant donné qu'ils ne parlent pas la langue. Lorsqu'il relève que Léodagan au moins la maîtrise, ce dernier tempère le compliment en précisant qu'il a « quelques notions » et qu'il « n'avait pas plus besoin des Romains pour la langue que pour le reste ». Plus tard, lorsque père Blaise annonce que l'ordre du jour est la question de la langue celte obligatoire pour les moins de douze ans, Arthur relègue ce sujet au rang de « conneries ». La première dissension divise les personnages en deux camps : Arthur et père Blaise louent le raffinement et le progrès inspiré par l'Empire romain, les autres le réfutent.

Le second couperet ne tarde pas à tomber. Le roi se lève et annonce, glacial : « Le Graal ». Perceval bredouille que, à ce sujet, il a récolté « des bricoles », Léodagan assène qu'il a autre chose à faire. À la surprise générale, Bohort sort un

³³ TLFi : Trésor de la langue française informatisé, ATILF-CNRS & Université de Lorraine. <http://www.atilf.fr/tlfi>, s.v. camelote.

³⁴ ASTIER Alexandre (réal.), *Dies Irae*, France, CALT, 2004.

calice que tous admirent avant de révéler qu'il l'a fait fabriquer par un « jeune chaudronnier d'Orcanie qui vient de reprendre l'atelier de son père ». Le mythe prend un coup dans l'aile, il est troqué par du toc qui provoque, dans un premier temps du moins, une certaine fascination. La camelote est au cœur des premières lignes de scénario de ce qui donnera la future série *Kaamelott*. La réaction des chevaliers de la Table ronde est une double pantalonnade : elle se manifeste d'abord par une hypocrite fascination, faux-fuyant pour éviter les réprimandes, et ensuite par une désacralisation burlesque à l'aide d'un succédané.

La fureur du roi face à cette équipée d'incapables suffit à partager les rôles : d'un côté, le camp du clown blanc autoritaire et de l'autre, celui de l'auguste multipliant les gaffes et provoquant le rire par ses pitreries. Pourtant, dans cette saynète, la logique s'avère plus complexe qu'il n'y paraît. Astier double ce comique de situation d'un décalage linguistique : jonglant avec différents niveaux de langue, il oppose des chevaliers châtiés la langue à d'autres qui s'invectivent dans un registre ostensiblement familier, comme l'illustrent les questionnements à propos de la maîtrise de la langue latine :

ARTHUR – Y a que Léodagan qui parle latin ?

LÉODAGAN – Oh... « qui parle latin », euh... j'ai quelques notions, hein !

GALESSIN – Je ne vois rien là de déshonorant.

ARTHUR – Je parle pas de déshonneur, cher Duc, enfin... C'est pas compliqué on se voit quatre fois dans l'année. Aux solstices, aux équinoxes depuis bientôt sept ans, vous attendez maintenant pour dire que vous pigez rien à ce que je raconte !³⁵

Le roi Arthur, porte-étendard du raffinement romain, du mystique, de la quête chevaleresque, emprunte dans le registre populaire et néglige la syntaxe pour s'adresser à ses compagnons de table tandis que le seigneur Galessin, dont on rappelle au passage le titre nobiliaire, affiche un parler plus soutenu, presque littéraire.

³⁵ *Ibid.*

Linguistiquement, une nouvelle dichotomie s'impose entre les différents représentants et un nouveau décalage émerge. La préciosité feinte, la subtilité excessive des uns se heurte à la rudesse langagière des autres et cette distinction, nous aurons l'occasion d'en redire quelques mots, se montrera très signifiante pour éclairer la personnalité des différents personnages.

Cette dimension langagière constitue la clé de voûte de l'écriture d'Alexandre Astier, laquelle est avant tout centrée sur les échanges entre les différents personnages. Les chevaliers se lancent des répliques du tac au tac, multiplient les railleries, les invectives, jonglent avec le sarcasme et l'ironie. Cette avalanche de bons mots et de ripostes assassines engendre un troisième décalage institué par Astier. Les chevaliers de la Table ronde passent le plus clair de leur temps à discourir au lieu d'agir. Alors que les œuvres romanesques médiévales consacraient surtout les exploits de héros, *Kaamelott* offre à voir des guerriers immobiles qui s'adonnent plus volontiers à la dépeinture de la quête qu'à la quête elle-même. Pire, dans *Dies irae* transparaît déjà une cohabitation, au sein des débats, entre des sujets chevaleresques et héroïques (en l'occurrence, le Graal) et des considérations plus prosaïques voire triviales (plusieurs escarmouches visent le peu de variété dans les repas proposés au château). Astier place ainsi à égalité sur la scène l'extraordinaire et l'ordinaire, l'héroïque et le banal, déconstruisant la légende arthurienne en s'attardant sur l'envers (et l'enfer) du décor.

Arthur et Astier, en première ligne

À ces détournements s'en ajoute un autre et non des moindres : la place prépondérante accordée au roi Arthur. Le court-métrage voit son ouverture et sa clôture monopolisée par le souverain qui ne cesse, par la suite, de diriger les débats et de rappeler à l'ordre ses ouailles : il raille Perceval qui ne sait pas s'il vient du pays de Galles, critique Karadoc qui est à deux doigts de roupiller, reproche à Lancelot ses simagrées, vitupère contre la désorganisation de père Blaise, hurle sur les cuisiniers. Si l'écriture d'Astier s'évertue à composer une musique à partir de ces échanges de répliques, il est le chef d'orchestre incontesté de cette symphonie à un niveau extra et intradiégétique. En d'autres mots, la légende arthurienne en ressort certes dénaturée

et parodiée, mais elle se voit recentrée sur la personnalité du roi alors que la tradition médiévale avait tendance à lui préférer ses chevaliers voire son épouse.

Désormais, le roi est appelé à remplir des fonctions qui sont propres au chevalier - il tâte le champ de bataille, s'échine à accomplir des quêtes renseignées par la Dame du Lac, s'enquiert du Graal – tout en assurant les fonctions spécifiques à son statut royal comme la gestion administrative, juridique et financière du royaume ou le maintien des relations diplomatiques avec les chefs de clans fédérés et les envahisseurs barbares. Arthur s'affiche comme un personnage omniprésent et omnipotent : il dirige ses troupes, assiste aux tournois, écoute les doléances de ses sujets, part en campagne, il devise dans la salle du trône, dans sa salle à manger, dans les cuisines, dans son lit. L'ubiquiste Astier est d'ailleurs crédité comme acteur dans 446 épisodes sur les 456 que compte la série³⁶. Ce statut d'homme-orchestre accordé à Arthur se retrouve de l'autre côté de l'écran : Alexandre Astier, véritable démiurge de l'univers *Kaamelott*, compile les rôles de scénariste, de réalisateur, de producteur artistique, de monteur, de comédien et de compositeur et assure en outre l'écriture des différentes bandes dessinées adjacentes.

Le Créateur de ce multivers persiste, dans la suite de la série comme dans ses développements en BD et au cinéma, à déployer cette version parodique de la légende arthurienne, empruntant différentes voies pour engendrer de multiples décalages propices à susciter le rire. Nous nous proposons de nous concentrer, dans le chapitre suivant, sur le processus de la parodie employé par Alexandre Astier pour composer sa propre version du mythe arthurien à partir de références largement partagées par le public.

³⁶ Ces statistiques émanent du site IMDb.com, base de données en ligne sur le cinéma mondial. À titre de comparaison, notons que Lancelot est crédité dans 157 épisodes quand Guenièvre l'est dans 154 épisodes.

« La parodie n'est-elle pas le destin éternel de l'homme ?³⁷ »

Chapitre deuxième – Parodie pas rôdée

Un écran noir, des cors de chasse résonnent par trois fois, une mention surgit : « Kaamelott : une série forgée par Alexandre Astier ». Ces premiers mots ouvrent le bal pour la série qui contiendra au final 456 épisodes répartis en six saisons (ou « Livres », un mot qui semble vouloir renvoyer à des sources écrites, sans doute un clin d'œil à la tradition arthurienne qui nous est parvenue). Florian Besson et Justine Breton interrogent ce qualificatif « forgée » en introduction de leur ouvrage *Kaamelott, un livre d'histoire* réunissant plusieurs articles d'historiens traitant de l'univers de la série :

Ce « forgé » n'est pas inintéressant. Bien sûr, c'est avant tout un élément discret qui vise à enraciner la série dans une ambiance médiévaliste, en évoquant à peu de frais la forge. Mais on peut aussi le prendre au sérieux. [...] Il y a un troisième sens de « forger » que les médiévistes connaissent bien : la forgerie, autrement dit le fait de faire des faux qui passent pour vrais³⁸.

Cette hypothèse mérite à notre avis d'être approfondie, car elle semble supportée par une sorte de leitmotiv et notamment la réplique « C'est pas faux ! » que Perceval prononce en guise de formule passe-partout dans de nombreux épisodes. Nous l'avons indiqué dans le premier chapitre : le titre de la série déjà annonce une volonté d'amuser en substituant à plusieurs siècles de légende arthurienne une légende de

³⁷ KUNDERA Milan, *La Vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1987, p. 449.

³⁸ BESSON Florian et BRETON Justine, *Kaamelott, un livre d'histoire*, Paris, Vendémiaire, 2018, p. 9.

pacotille, à la manière des Monthy Python dans leur *Sacré Graa*³⁹. Cependant, cet art de créer du « toc », ne nous y trompons pas, ne suffit pas à définir l'essence de la série. L'entreprise d'Alexandre Astier est bien plus vaste et ses intentions plus complexes. *Kaamelott* n'a rien d'une « camelote » destinée à leurrer le chaland, Astier est bien plus qu'un camelot exaltant la foule en proposant une breloque figurant la scintillance de l'or. L'écart avec la vraisemblance est un jeu, parmi tant d'autres, dont la fonction première est de provoquer le comique.

La parodie : essai définitoire

ARTHUR – [...] La Dame du Lac me charge de vous dire que vous... (*désignant Perceval*) Alors plutôt vous, visiblement... (*à Perceval et Karadoc*) seriez susceptibles d'accéder à une destinée hors du commun.

PERCEVAL – J'ai rien compris. (*se retournant vers Karadoc*) Non, ou alors, c'est moi ?

KARADOC – Non, moi non plus, j'ai rien compris.

ARTHUR – Non, mais c'est moi. (*expliquant très lentement*) En ce moment, vous, c'est pas terrible. Les quêtes, la gloire, la légende... c'est pas terrible. (*Les deux chevaliers mesurent la phrase d'Arthur*) Non mais ne réfléchissez pas, je vous l'affirme : c'est pas terrible ! C'est nul ! Nul, nul, archi-nul, vous êtes des zéros ! Eh bien, soyez patients : ça va aller mieux.

PERCEVAL – Mais quand ?

ARTHUR – J'ai pas d'information précise mais, à mon avis, c'est pas pour après-demain.⁴⁰

³⁹ GILLIAM Terry et JONES Terry (réal.), *op. cit.*

⁴⁰ ASTIER Alexandre (réal.), *Le Sixième sens* (Livre I, épisode 12), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2005.

Dès le premier épisode de la série en 2005, le personnage de Perceval est dépeint comme le parfait naïf, échafaudant des stratégies abracadabrantes pour échapper à l'ennemi. Trois épisodes plus tard, sa légende est mise à mal à cause de son incapacité à dire son nom correctement : les exploits de « Provençal le Gaulois » viennent ainsi supplanter ceux de Perceval le Gallois. Dans l'extrait ci-dessus, le chevalier bénéficie des faveurs de la Dame du Lac qui lui prédit une destinée exceptionnelle, ce qui ne manque pas d'étonner le souverain Arthur.

La naïveté de Perceval qui est sa caractéristique définitoire se trouvait déjà mise en avant chez Chrétien de Troyes : élevé par sa mère dans une forêt, le héros du *Conte du Graal* ignore son nom et se pâme face à des chevaliers aux armures étincelantes qu'il prend pour des anges. À partir de ces éléments – et d'autres, Alexandre Astier construit, en forçant le trait, son Perceval et ne manque pas l'occasion de marquer par des œillades appuyées la connivence avec la matière de Bretagne. « Ce rapport aiguisé aux sources », indique Sarah Olivier dans son article *Un Moyen Âge tout en décalage*, « fait de *Kaamelott* une série à visée parodique⁴¹ ». L'autrice énonce par la suite une définition de la parodie en signalant que celle-ci « implique un appui sur un texte existant, qui se trouve détourné pour être inscrit dans un registre ludique⁴². »

Pour opératoire qu'elle semble en ce qui concerne l'exemple susmentionné, cette définition ne suffit pas à saisir toutes les subtilités du procédé parodique utilisé par Alexandre Astier dans l'ensemble de son grand œuvre. Il nous semble nécessaire au préalable de remettre en perspective le terme de « parodie » qui semble être le lieu d'une confusion comme le soulignent les théoriciens Gérard Genette et Daniel Sangsue⁴³.

⁴¹ OLIVIER Sarah, « Un Moyen Âge tout en décalage : *Kaamelott*, la littérature et l'histoire », dans *The Historians : les séries TV décryptées par les historiens*, éd. Thalia Brero et Sébastien Farré, p. 20-42, ici p. 26.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Dans son ouvrage intitulé *La Parodie*, Daniel Sangsue part de la séduction exercée par ce mot et insiste sur les multiples occasions où il est utilisé de manière erronée. Dans son ouvrage *Palimpsestes*, Gérard Genette dresse un constat similaire.

D'Aristote à Genette : une affaire de cases

À l'origine du concept de parodie se trouve une case presque vide. Dans la *Poétique* aristotélicienne⁴⁴, le terme *parôdia* apparaît pour désigner des œuvres recourant au mode narratif pour peindre des personnages et des actions bas. Si le philosophe a défini, dans son système générique, les fondements de l'épopée et de la tragédie et annoncé un chapitre sur la comédie qui ne nous est pas parvenu, il a exposé le contenu de cette quatrième case de façon quelque peu lacunaire. « Comme Aristote n'a pas développé cette partie [...] et que les textes qu'il cite à ce titre ne nous sont eux-mêmes pas parvenus, nous sommes réduits aux hypothèses⁴⁵ », précise Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes*. De ce flou originel émerge l'idée que la parodie est, dès sa naissance, une entreprise d'imitation s'inspirant d'une autre œuvre. Genette tâtonne avec l'étymologie du mot pour tenter de définir ce procédé :

[Ô]dè, c'est le chant ; *para* : « le long de », « à côté » ; *parodein*, d'où *parôdia*, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant [...], ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie⁴⁶.

Dans son ouvrage, le théoricien, créateur du concept de transtextualité, redéfinit les différentes relations unissant les textes entre eux pour se focaliser par la suite plus particulièrement sur l'hypertextualité qui désigne « toute relation unissant un texte B ([...] *hypertexte*) à un texte antérieur A ([...] *hypotexte*), sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire⁴⁷. ». Genette entreprend de définir les différentes incarnations possibles de l'hypertextualité et utilise la parodie comme point de départ de son exploration. Désireux de clarifier cette notion, véritable Babel terminologique, il propose à son tour une classification de ces contrechants multiples et variés, présentée comme suit dans son ouvrage.

⁴⁴ Il est intéressant de noter que ladite *Poétique* a inspiré deux épisodes éponymes à Alexandre Astier, lesquels montrent comment le roi Arthur explique au chevalier Perceval l'art de conter des aventures.

⁴⁵ GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Points, 1982, p. 20.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Id.*, p. 13.

La parodie se présente, dans la classification genettienne, comme une transformation en régime ludique et se distingue du travestissement et de la transposition, lesquels recourent respectivement à un registre satirique et sérieux. Il est intéressant de noter que, dans son tableau, Genette assimile la forgerie - évoquée en ouverture de ce chapitre - à une imitation dans un régime sérieux. En revanche, il y a lieu de distinguer la relation hypertextuelle résolument artistique (Genette cite l'Énéide comme exemple) dont l'intention ne repose pas sur l'art de faire passer du faux pour du vrai.

L'étiquetage genettien remplit habilement la case vide du modèle aristotélicien : le Français s'appuie sur une myriade d'exemples pour illustrer chacune des pratiques qu'il déploie autant que faire se peut⁴⁸ et réinstitue la parodie en tant que pratique littéraire à part entière. Au contraire des critiques littéraires qui, dans la foulée d'Aristote, envisageaient la parodie comme apte à ne dépeindre que de basses actions⁴⁹, à se repaître du trivial ou à d'autres qui la relayaient au rang de procédé isolé, ponctuel ou artisanal, Gérard Genette lui consacre de nombreux chapitres et lui confère un crédit qu'elle n'avait l'habitude de recevoir en considérant au contraire l'hypertextualité comme un enrichissement de l'hypotexte. Un autre atout majeur de l'œuvre du théoricien réside dans la nette séparation qu'il opère entre le procédé parodique et le régime satirique ; l'avancée est d'autant plus déterminante que sa position s'inscrit en rupture de tout un pan de la théorie littéraire qui souvent les entremêlait.

Pour autant, la théorie de Genette, malgré la mise en avant d'une relative souplesse - il précise que les frontières entre les différents régimes sont perméables et que la possibilité de pratiques mélangeant l'imitation et la transformation n'est pas à exclure -, montre quelques signes de rigidité. Le théoricien semble en effet, au cours de son exploration des différentes pratiques hypertextuelles, légitimer l'entrée de telle ou telle œuvre dans la catégorie annoncée et en vient donc, non sans paradoxe, à révéler une certaine étanchéité entre les différents régimes et modes de dérivation. La configuration sous forme de tableau enfonce encore le clou : même si l'auteur évoque

⁴⁸ La parodie est par exemple déclinée en parodies de proverbes, détournements de titres, pratiques oulipiennes, ...

⁴⁹ Voir à cet égard le parcours historique du concept dans l'ouvrage de Daniel Sangsue (cf. bibliographie).

la porosité des frontières entre les différents procédés, il annonce par la suite avoir sciemment séparé, par l'entremise du régime satirique, le ludique et le sérieux, lesquels coexistent rarement. Or, ces deux régimes sont loin d'être incompatibles et cohabitent pleinement au sein de *Kaamelott*. C'est que la série d'Alexandre Astier correspond en réalité au degré ultime de la parodie que Genette, en guise de conclusion, définit comme « un mixte indéfinissable, et imprévisible dans le détail, de sérieux et de jeu (lucidité et ludicité), d'accomplissement intellectuel et de divertissement⁵⁰ » faisant la part belle à l'humour.

Le monde à l'envers

Dans ses nombreuses études sur le dialogisme, Mikhaïl Bakhtine aborde à son tour le procédé parodique et le situe comme l'une des formes les plus anciennes qui composent la préhistoire du roman. Le Russe alloue à la parodie une portée plus large et précise que le procédé est omniprésent dès l'Antiquité et contamine tous les genres. Dans *L'œuvre de François Rabelais et la lecture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, l'auteur met en exergue l'omniprésence du comique engendré par le processus :

Pour les parodistes, tout, sans la moindre exception, est comique : le rire est aussi universel que le sérieux ; il est braqué sur l'ensemble de l'univers, l'histoire, toute la société, la conception du monde. C'est une vérité dite sur le monde, vérité qui s'étend à toute chose et à laquelle rien n'échappe. C'est [...] une sorte de seconde révélation du monde, par le biais du jeu et du rire⁵¹.

Bakhtine introduit conjointement le rire et le jeu et définit l'esprit carnavalesque qui prédomine, lequel ne consiste pas à rabaisser constamment vers la trivialité mais, au contraire, inverse le haut et le bas dans le but de produire un « monde à l'envers »

⁵⁰ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 558.

⁵¹ BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 92-93.

propice à constituer, par un jeu de miroir, une vision du monde et, par extension, à engendrer une renaissance.

Le rabaissement creuse la tombe corporelle pour une nouvelle naissance. C'est la raison pour laquelle il n'a pas seulement une valeur destructrice, négative, mais encore positive, régénératrice : il est *ambivalent*, il est à la fois négation et affirmation⁵².

Cette ambivalence liée à la parodie du Moyen Âge et de la Renaissance – deux périodes idéalisées par l'auteur comme un âge d'or du rire au détriment des siècles qui suivent⁵³ - illustre à la perfection la tension qui domine constamment le procédé parodique, lequel se situe toujours entre négation et affirmation, entre proximité et distance, entre destruction et régénération, entre comique et sérieux. En outre, le théoricien restitue à son tour la parodie comme une pratique qui, bien loin de se restreindre à une simple technique permettant le renouvellement de formes artistiques dont il explorerait les limites, engage concrètement des postures idéologiques, sociales et culturelles et entraîne bien souvent un changement de perspective pour le récepteur.

Ainsi, le parodiste détourne, déconstruit un matériau préexistant – l'hypotexte pour reprendre les termes genettiens – et en fait donc apparaître les failles, en ausculte les limites : cette distance appliquée par le parodiste amène à percevoir l'œuvre originelle autrement. En s'écartant de l'instance, le parodiste crée une distance et celle-ci ne résulte pas seulement d'un jeu mais s'avère signifiante.

Satire à vue

Durant longtemps, la parodie a été vue comme indissociable de la satire. Gérard Genette proposait en revanche de les dissocier, considérant la parodie comme un type de manifestation hypertextuelle tandis que la satire fait office de régime.

⁵² *Id.*, p. 30.

⁵³ On regrettera, avec Daniel Sangsue, cette vision trop manichéenne et schématique qui cantonne les siècles ultérieurs à la Renaissance comme une période d'exclusion de l'ambivalence du grotesque.

Cette position genettienne est appuyée par l'Américaine Kathryn Gravdal dans son ouvrage centré sur la parodie médiévale intitulé *Vilain and Courtois*⁵⁴ :

Anglo-American scholars tend to categorize parody as a sub-genre of satire. Nothing could be more misleading : parody and satire are quite distinct systems of text production. Parody is a textual play on literary traditions and conventions, while satire is a literary commentary on the real world [...]. As Vladimir Nabokov wrote, « Satire is a lesson, parody is a game »⁵⁵.

Il paraît indéniable que la parodie puisse être utilisée à des fins satiriques. Alexandre Astier s'y aventure lui-même lorsqu'il tire à boulets rouges à l'encontre de la religion en mettant en scène l'odieux personnage du répurateur et ses idées rétrogrades. Mais l'une et l'autre ne sont aucunement équivalentes. Comme le précise Gravdal, la satire n'est pas un procédé mais un commentaire, un message dont l'intention est toujours de critiquer négativement ou de ridiculiser. Il ne faut pas s'y tromper : il n'y a pas lieu ici de hiérarchiser ces deux concepts en défendant l'un au détriment de l'autre mais de les distinguer avec clarté.

À vrai dire, il n'est pas anodin que satire et parodie se soient vues longtemps liées. L'une et l'autre émergent grâce à la préexistence d'une référence, l'une et l'autre en changeant la nature, en détournent des principes, en triturent l'aspect, l'une et l'autre recourent à l'humour. Mais, tandis que la parodie est un jeu, la satire entend délivrer un message, donner une leçon. Le médiéviste Jean-Claude Mühlethaler, spécialiste de la question, précise la nature de l'humour de cette dernière dans son ouvrage consacré au *Roman de Fauvel* :

[L]e ludique cède vite la place à l'ironie, forme du rire trop cruelle pour être comique. L'ironie, la dérision, ne vont pas sans agressivité : avec l'injure [...], elles sont les « dents » dont se sert le *sermo satiricus* pour dévaluer l'objet qu'il vise⁵⁶.

⁵⁴ GRAVDAL Kathryn, *Vilain and Courtois. Transgressive Parody in French Literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 1989.

⁵⁵ *Id.*, p. 6.

⁵⁶ MÜHLETHALER Jean-Claude, *Fauvel au pouvoir : Lire la satire médiévale*, Paris, éd. Honoré Champion, 1994, p. 406.

Le comique cède le pas à l'ironie au sein de la parodie et l'intention de son auteur relève de la dévaluation de ce à quoi il se réfère. Mühlethaler s'appuie sur les réticences exprimées par Italo Calvino à recourir à la satire pour en définir les principes :

La satira ha una componente di moralismo e una componente di canzonatura [...] Chi fa il moralista si crede migliore degli altri e chi canzona si crede più furbo, o meglio crede le cose più semplici di come appaiono agli altri⁵⁷.

Calvino signale à son tour l'inévitable recours à la moquerie qu'adopte le satiriste qui manifeste ainsi une « attitude de supériorité à la fois face au destinataire et face à l'objet critiqué⁵⁸ ». À l'opposé du procédé parodique qui se joue de l'objet qu'il travestit ou déconstruit dans l'intention de générer un écart comique – et peut, par cet écart, souligner la grandeur de l'œuvre parodiée, la satire a pour fonction première d'attaquer par le ridicule, de rabaisser invariablement sa cible.

Massimo Bonafin, dans un ouvrage consacré à la parodie et à la satire dans la France et l'Italie médiévales, signe un article centré sur le cas du *Voyage de Charlemagne* dans lequel il aborde le rapport du parodiste avec l'œuvre parodiée :

[I]l parodista mette in scena anzitutto la pretesa del testo parodiato ad un rango elevato (estetico, letterario, ideologico, morale), che egli giudica illegittima, o esagerata, comunque contestabile, quand'anche si tratti di una posizione gerarchica già riconosciuta, in tutto o in parte, dal sistema culturale di riferimento⁵⁹.

Dans cette optique, lorsqu'Alexandre Astier entreprend de détourner certains éléments de la matière de Bretagne, il serait dominé par l'envie d'en diminuer l'éclat, d'en contester la valeur et de révéler en quelque sorte aux yeux de tous le statut usurpé de celle-ci. L'ombre de la satire plane à nouveau au-dessus de la parodie qui

⁵⁷ *Id.*, p. 401.

⁵⁸ *Id.*, p. 402.

⁵⁹ BONAFIN Massimo, « Voyage de Charlemagne e il riso », dans *Formes de la critique : Parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Paris, éd. Honoré Champion, 2003, p. 20.

constituerait un moyen de destituer l'œuvre originelle en la patinant afin d'en diminuer l'éclat.

Le rabaissement évoqué par Bonafin – qui n'est pas une condition sine qua non mais constitue une possibilité dans la parodie - peut cependant avoir d'autres fonctions que la destitution de l'objet visé.

En définitive, nous proposons une définition plus ouverte et plus nuancée de la parodie. À la fois chant « contre » et « à côté », celle-ci est un procédé qui imite et/ou transforme une œuvre préexistante et se situe, par rapport à ce dernier, à la lisière entre ressemblance et dissemblance, et dont l'intention est bien souvent d'engendrer le comique et de proposer une vision du monde. Cette définition - dans laquelle vous mesurerez aisément le nombre de précautions prises -, si elle n'a pas l'ambition de se montrer exhaustive, nous paraît néanmoins opératoire pour la suite de notre analyse.

En lieu et place de l'hypotexte genettien, nous avons opté pour la terminologie d'« œuvre préexistante ». Cette périphrase permet d'élargir la portée de la parodie, laquelle n'est plus seulement un fait littéraire mais bien artistique puisqu'elle contamine désormais tous les arts qu'elle traverse bien souvent. *Kaamelott* est, en ce sens, exemplaire : partant d'une œuvre (voire d'œuvres) qui lui préexiste(nt), Alexandre Astier joue avec le procédé parodique dans l'ensemble de ses créations, qu'elles soient télévisuelles, cinématographiques ou bédéesques.

Pour le meilleur et pour le rire

BOHORT – Nous sommes d'accord pour dire que depuis le début de cette Quête, nous sommes à la recherche d'un vase ou d'une coupe. N'est-ce pas ?

Quelques chevaliers acquiescent.

BOHORT – Bon. Et bien, d'après mes derniers renseignements, il serait tout à fait possible que le Graal ne soit ni un vase, ni une coupe mais... un récipient !

Arthur ravale sa déception.

ARTHUR – Ça fait plaisir de voir que ça avance⁶⁰.

Le Graal, objet de cocagne que tous les chevaliers désirent trouver, est sujet, dans la littérature médiévale, à de multiples variations. De la corne d'abondance à la coupe qui a permis de recueillir le sang du Christ en passant par la pierre précieuse tombée du front de Lucifer, cet objet tantôt sacré tantôt magique n'en finit pas d'alimenter les fantasmes dans la légende arthurienne. Alexandre Astier se nourrit de cette indétermination et l'institue en ressort du comique : durant plusieurs épisodes, les chevaliers du roi Arthur multiplient les fausses pistes et émettent les hypothèses les plus biscornues à son endroit, le transformant qui en pierre incandescente qui en bocal à anchois.

Nous le constatons, dans cette affaire, il serait bien malaisé d'identifier la source à laquelle s'abreuve Astier. De quelle œuvre s'inspire-t-il en réalité ? Lorsque l'objet du Graal est convoqué, fait-il référence au roman de Chrétien de Troyes, à ses *Continuations*, à *Perlesvaus* ? Concernant *Kaamelott*, l'hypotexte est parfois difficile à identifier tant, nous l'avons déjà souligné, la matière de Bretagne est protéiforme.

À ce sujet, Daniel Sangsue oppose dans son ouvrage deux points de vue diamétralement opposés : celui de Geneviève Idt qui indique que la condition *sine qua non* de la perception d'un texte parodique relève de son identification et celui de Michele Hannoosh qui soutient qu'il « n'est pas nécessaire d'identifier l'hypotexte de la parodie pour en apprécier le sens⁶¹. »

Dans son article, Sarah Olivier réconcilie en quelque sorte ces deux positions lorsqu'elle envisage la possibilité que celle-ci soit double :

Par une subtile relecture du patrimoine médiéval,
Alexandre Astier propose alors une lecture à deux niveaux : les
amateurs rient du comique des dialogues et des relations entre

⁶⁰ ASTIER Alexandre (réal.), *En forme de Graal* (Livre I, épisode 18), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2005.

⁶¹ SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Coll. Contours littéraires, Hachette, 1994, p. 86.

les personnages ; les initiés, eux, pourront y percevoir des références à certains textes médiévaux précis⁶².

Certains spectateurs de *Kaamelott* – les non-initiés - se verraient ainsi ponctuellement exclus du jeu parodique en raison de leur incapacité à saisir l'hypotexte visé par Astier. Pourtant, ce qui est en jeu dans la réception de la parodie réside moins dans l'identification d'un hypotexte précis que dans la reconnaissance d'une référence partagée.

En réalité, Astier ne s'appuie nullement sur un texte précis mais, au contraire, convoque le Graal comme une référence globale, partagée par le plus grand nombre (un objet de quête difficile à identifier donc) et, en pédagogue, livre les clés de compréhension à tous en se focalisant, durant quelques épisodes, sur la confusion qui règne autour de l'objet et transforme cet écart comique en comique de répétition.

Rire, c'est du sérieux

Dans son ouvrage *La Parodie*, Daniel Sangsue souligne l'incompréhension de Gustave Lanson face à l'ambivalence de sentiments qui naît nécessairement de la parodie : ce dernier s'étonnait que le même public au XVII^{ème} siècle puisse s'amuser des versions parodiques de pièces qui l'avaient auparavant ému et ainsi « se rendre complice de la raillerie des chefs-d'œuvre qu'il avait admirés⁶³. » Victimes d'une vision manichéenne, les régimes comique et sérieux se voient bien souvent opposés et considérés comme inconciliables. Le système générique aristotélicien confiait à la tragédie et à la comédie un objet de représentation spécifique. Cette dichotomie continue à guider nos pensées comme le signale Sangsue : « pour nous, le sérieux exclut le comique, l'admiration interdit le persiflage et les parodies ont une existence bien distincte de leur cible⁶⁴ ».

Depuis, le tragi-comique s'est imposé comme genre à part entière et la scission entre les deux régimes s'est vue invalidée par des milliers d'auteurs suscitant avec

⁶² OLIVIER Sarah, *op. cit.*, p. 26

⁶³ SANGSUE Daniel, *op. cit.*, p. 76

⁶⁴ *Ibid.*

adresse autant de rires que de larmes. Alexandre Astier fait indéniablement partie de ceux-là. Si les premiers « livres » de *Kaamelott* s'inscrivent quasi unanimement dans le registre humoristique, le ton change dès la fin de la deuxième saison : sitôt que le torchon commence à brûler entre Arthur et Lancelot, la pleine comédie cède un peu d'espace à des séquences plus dramatiques. Cette rupture de ton s'accentuera encore dans les saisons qui suivent sans que l'aspect sérieux ne puisse être accolé à tel ou tel personnage. Dans *Kaamelott*, quasiment tout prête à rire mais également à s'émouvoir. Le chevalier Perceval a beau être le premier jeté en pâture sur la scène humoristique et subir à de multiples reprises les railleries de ses compagnons, Alexandre Astier en dresse, saison après saison, un portrait plus nuancé. La quête du Graal a, par exemple, une tout autre valeur pour le seigneur Perceval, comme il le confie à une prostituée dans un épisode du Livre IV :

PERCEVAL – J'aimerais tellement bien faire ! Des fois, je voudrais tomber sur le Graal, là, comme ça. Le ramasser sur la tronche en sortant d'ici, tac, sur le coin du melon. Alors là... j'arriverais à Kaamelott, tout le monde se dirait comme d'habitude, « Tiens euh... voilà l'autre con là qui fout rien de la journée ! Qui pige rien à ce qu'on lui dit. » Alors moi, je ferais comme si de rien n'était, je me pointerais devant le roi, et je lui poserais le Graal devant le pif, comme ça. (Mime son propos avec un claquement de langue.) Les autres ils seraient dégoûtés de la vie ! Ils se diraient « Ouais, c'est dégueulasse, c'est l'autre con qui ramasse les honneurs... » Mais moi je m'en fous des honneurs, rien à péter ! Le Graal aussi, rien à péter ! Moi, c'est Arthur qui compte. Moi, je suis peut-être pas un as de la stratégie ou du tir à l'arc, mais je peux me vanter de savoir ce que c'est... que d'aimer quelqu'un⁶⁵.

⁶⁵ ASTIER Alexandre (réal.), *L'Habitué* (Livre IV, épisode 66), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2006.

L'expression « tomber sur le Graal » attise la ferveur des initiés qui inévitablement y voient une œillade appuyée à la confrontation littéraire du chevalier avec le Graal qui passe de peu à côté de la gloire car, au moment où celui-ci lui est présenté, au château du Roi pêcheur, « il ne chercha pas à savoir ni ne posa aucune question⁶⁶. » Cet épisode représente précisément la matrice du chemin entrepris par le héros. Un chemin qui, au fil des continuations, se chargera d'une aura spirituelle de plus en plus marquée. La Queste devient le chemin de perfectionnement auquel doivent se conformer tous les chevaliers et le Graal constitue en définitive une projection de cette quête personnelle pour les chevaliers. E. Baumgartner, face aux multiples interprétations formulées quant aux aspects du Graal, précise cette conception symbolique de la Queste lorsqu'elle avance :

Ne pourrait-on pas émettre l'hypothèse que le Graal [...] est donné à voir, se donne à voir sous la « semblance » la mieux adaptée à chaque destinataire qu'il n'est finalement rien d'autre que la représentation, l'image que chacun des compagnons de la quête peut susciter en lui et projeter sur l'univers sensible lorsqu'il tente d'évoquer Dieu et Ses mystères ?⁶⁷

Simultanément, Astier fait appel au Graal comme référence partagée (l'objet d'une quête, une gloire à la clé) et fédère ainsi l'ensemble des téléspectateurs. Une autre couche référentielle est appliquée par l'écriture astiérienne puisque les aficionados de la série se repaissent des nombreuses références à l'incompétence et à la fainéantise du chevalier. L'équilibriste Astier rassemble ainsi initiés et néophytes, passionnés du Moyen Âge et téléspectateurs non avertis, consommateurs épisodiques et fidèles, mais parvient en outre à concilier le sourire et l'émotion.

Contrairement à ce que pourrait laisser croire le côté grotesque de Perceval, le personnage bénéficie, sous la plume d'Astier, d'une caractérisation beaucoup plus contrastée. La plupart du temps, il représente en effet, au sein de la diégèse, le plus haut degré de la bouffonnerie : il ne dispose d'aucun second degré, se distingue par sa poltronnerie et son incapacité à comprendre les stratégies militaires, passe des

⁶⁶ Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, dans *Chrétien de Troyes, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1994, p. 766, vers 3253.

⁶⁷ BAUMGARTNER Emmanuelle, « Les Aventures du Graal », dans *Les Chemins de la Queste. Études sur La Queste del Saint Graal*, éd. Denis Hüe et Silvère Menegaldo, Orléans, Paradigm, 2004, p. 14.

jours entières à se saouler à la taverne. Mais, de temps à autre, le seigneur Perceval révèle ses fêlures, fait part au roi de ses angoisses, dispose d'une étourdissante maîtrise en arithmétique et surtout se montre indéfectiblement fidèle à son souverain (il convainc notamment Karadoc de ne pas tenter d'extraire Excalibur du rocher après qu'Arthur, désireux d'abandonner son trône, a replanté l'épée). Dans l'extrait cité, le chevalier égrène, avec une épatante lucidité, les preuves de son inefficience à coller à l'image idéale du chevalier mais ponctue son autoportrait par une déclaration d'amour au roi qui, en quelque sorte, transcende le lien vassalique. Cette cohabitation du sérieux et du comique devient, saison après saison, une donnée fondamentale de l'univers de Kaamelott. Elle illustre l'envie d'Astier de faire de son grand œuvre autant un prêt-à-rire qu'un prêt-à-penser.

Une vision du monde

Dans l'épisode intitulé *Le Négociateur*⁶⁸, alors que l'armée de Kaamelott s'apprête à mettre une « dérouillée » aux barbares qui se pressent aux portes du royaume, le seigneur Bohort annonce qu'il a réussi à apaiser les intentions belliqueuses des adversaires en négociant avec eux et en leur cédant les marais qui entourent le château.

LÉODAGAN – Mais cédées pour combien ?

BOHORT – Mais pour rien ! Contre nos vies !

PERCEVAL – Ah oui... Moi, franchement, j'aime autant !

LÉODAGAN – Mais il est marteau, c'est pas vrai !

ARTHUR – On était partis pour les dérouiller, Bon Dieu !

Qui vous a demandé d'éviter les combats ? Personne !

⁶⁸ ASTIER Alexandre (réal.), *Le Négociateur* (Livre I, épisode 10), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2005.

LÉODAGAN (*récitant*) – Il donne des terres, lui. Il négocie, il arrange les bidons... (*en colère, à Bohort*) Faudrait savoir si vous êtes chevalier ou promoteur !

Mettre en scène un chevalier négociateur dans un univers entièrement dévoué à la cause martiale, c'est le propre de la parodie telle qu'évoquée par Genette et Bakhtine. Alexandre Astier opère un détournement par rapport à un hypotexte (en l'occurrence, quelques siècles de littérature) et cette distance par rapport à l'instance prête à rire (il s'agit là d'une des conditions nécessaires mais non suffisantes du comique, nous y reviendrons dans le troisième chapitre). Il ne faut cependant pas oublier de mettre en exergue la vision du monde engendrée par cet écart, cette plus-value évoquée par Bakhtine. La distance instituée n'a pas pour seule ambition d'amuser le spectateur, elle traduit une idéologie, engage une posture de la part de son auteur. En outre, lorsqu'Arthur s'étonne de ne pas avoir été prévenu, le chevalier précise :

BOHORT - Pourtant, j'avais bien dit aux gars qu'ils viennent vous voir ! Mais bon, il faut les comprendre, la joie d'avoir été épargnés... (ému) Quelle joie quand ils m'ont vu revenir ! « Le négociateur ! », qu'ils criaient... « Le négociateur est de retour ! Vive le seigneur Bohort !⁶⁹ »

Perceval et Bohort constituent donc une anomalie (une autre condition du comique, cf. chapitre troisième) dans le paysage arthurien mais celle-ci est généralisée par Astier puisque la majorité des soldats de la cour acclament le négociateur et le couronnent de hourras. Nous percevons ici qu'au-delà du décalage à visée humoristique, le procédé parodique sert également à asseoir une vision personnelle de son auteur : la légende présente un fantôme, forcément déconnecté de la réalité et la version astiérienne du mythe arthurien propose d'en gratter le vernis et d'en dresser un portrait plus humanisé qu'idéalisé.

⁶⁹ *Ibid.*

Il est intéressant de noter que, dans *Kaamelott*, la dialectique carnavalesque opère au sein même de la diégèse puisque se voient constamment confrontés les preux et les pleutres, les sanguinaires et les doux, les ambitieux et les faibles, en somme l'instance et la distance. Un jeu de miroirs, un renversement permanent qui permet à Astier de constituer sa relecture personnelle de la légende : il ne se contente pas de « puiser » dans sa source mais, au contraire, la reprend, la triture, la questionne. Comme le signale Daniel Sangsue, « parodier, c'est se démarquer tout en démarquant⁷⁰ », c'est faire sienne l'ambivalence qui frappe le procédé, lequel se situe toujours à la lisière entre la proximité et la distance, entre la dépendance et l'indépendance avec l'œuvre originelle.

Entre référence et déférence

La parodie ne saurait se départir de la référence puisqu'elle opère à partir de celle-ci mais il serait réducteur de considérer la relation qui les unit comme étant motivée par le seul désir de railler ou de rabaisser : nous l'avons souligné, il s'agit là de l'un des apanages du régime satirique. Dans *Kaamelott*, la distance établie avec la référence est avant tout fonctionnelle ; elle est la clé de voûte de l'instauration du comique, elle est la pierre angulaire de la création d'une vision du monde. À l'opposé de la dépréciation induite dans le régime satirique, la parodie traite bien souvent sa référence avec déférence. C'est là tout le paradoxe de l'entreprise parodique d'Alexandre Astier : il effectue une délicate manœuvre en détricotant la légende tout en la chamarrant. Il fait un pas de côté par rapport à la référence pour l'envisager avec distance mais sans arrogance. Le jeu de la parodie permet un changement de perspective, une autre manière d'appréhender la tradition.

Illustrons cela en nous attardant un moment sur la manière dont les surnoms sont traités dans l'univers de *Kaamelott*. Lorsqu'Astier aborde cette tendance aux pseudonymes de la littérature arthurienne, il invoque une référence partagée, réunissant ainsi les camps des amateurs et des initiés évoqués par Sarah Olivier. Mais

⁷⁰ SANGSUE Daniel, *op. cit.*, p. 75.

il applique à cette tendance un changement de paradigme : les personnages questionnent d'eux-mêmes cette nécessité d'inscrire ses hauts faits dans la légende en se parant d'un surnom pompeux. Le roi Arthur conteste l'étiquette de « sanglier de Cornouailles » qui lui accole le père Blaise, le clan autonome fondé par les seigneurs Perceval et Karadoc adopte arbitrairement le libellé de « clan des Semi-Croustillants », les proches d'Yvain remettent constamment en question sur titre de « chevalier au lion ». Cette tendance est illustrée dans un épisode dans lequel les seigneurs Yvain et Gauvain tendent à créer un clan autonome et se cherchent un nom représentatif :

SÉLI – [M]éfiez-vous. Ça vient vite, les surnoms, vous savez.

LÉODAGAN – Et en ce qui vous concerne, il y en a un bon paquet qui viennent à l'esprit.

YVAIN – Ouais mais moi, c'est bon, c'est « Chevalier au Lion. »

GAUVAIN – (à *Yvain*) Alors de mon côté, j'avais pensé que vous auriez pu abandonner le vôtre au profit d'un autre qui nous siérait davantage. [...] Nous sommes jeunes – premier point – nous marchons à pied. J'opterais donc pour un surnom en rapport : « les petits pédestres. »

SÉLI – Si un seul fait d'armes vous concernant me revient sous ce nom-là, considérez que vous êtes déshérité. [...]

YVAIN – Je pense à une chose... On pourrait pas plutôt dire : « les petits pédestres dont un au Lion »⁷¹ ?

Cette kyrielle d'exemples éclaire la démarche parodique d'Astier. Le désir du créateur de *Kaamelott* ne réside pas dans le traitement ironique de l'un des aspects de la tradition littéraire médiévale mais plutôt dans l'adoption d'un changement de perspective à son propos. Le recours au surnom est pour le coup envisagé comme

⁷¹ ASTIER Alexandre (réal.), *Le grand départ* (Livre III, épisode 39), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2006.

une contrainte pour la plupart des chevaliers puisqu'il est amené à être inscrit dans la légende et à perdurer pendant des siècles, comme l'indique l'enchanteur Merlin :

MERLIN – Mais c'est très bien, les surnoms ! Ça fait légende ! Regardez Alexandre le Grand, on l'appelait bien « le Grand », il en faisait pas toute une histoire !

ARTHUR – Alexandre le Grand, on l'appelait pas « le Sanglier de Macédoine », que je sache ! [...] En plus, mon nom, ça veut dire « ours ». Je vois vraiment pas ce que vous venez me gonfler avec votre sanglier !⁷²

Réduire le procédé parodique dans *Kaamelott* à une inversion de la légende tient de la gageure. En lieu et place d'un retournement, Astier opte pour un détournement et ce qu'il donne à voir du mythe arthurien n'est pas le résultat d'un renversement mais d'une constante mise en mouvement de celle-ci. Il offre à son public, dans cet extrait, une clé de lecture du procédé parodique auquel il s'adonne : reprenant un élément de la tradition (la sublimation des surnoms), il engendre le rire en rabaissant cette tendance illustre tout en montrant, à un niveau plus prosaïque, la manière dont les personnages vivaient cet étiquetage qui constitue un étendard à arborer fièrement mais dont la hampe risque à certains moments d'être pénible à supporter.

Le Lyonnais est un adepte du jeu : il s'approprie le sabot arthurien, en rebat les cartes et les distribue autrement pour proposer une partie tout à fait inédite. Il jongle avec la tradition, déconstruit les conventions, destitue certains canevas, en institue d'autres et compose, en grand chef d'orchestre, une nouvelle symphonie arthurienne propice à l'amusement et au questionnement. Nous nous pencherons particulièrement, dans les chapitres suivants, sur ces deux effets en tentant de saisir les ressorts utilisés par Astier pour générer le comique (chapitre troisième) et de décrypter sa vision personnelle du mythe arthurien (chapitre quatrième).

⁷² ASTIER Alexandre (réal.), *Le Sanglier de Cornouailles* (Livre III, épisode 9), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2006.

« Je crois qu'on vit dans un monde où il faudrait rire tout le temps. De mon côté, j'essaie de faire en sorte que la comédie soit un genre fait avec sérieux. C'est ce que j'ai essayé de faire avec *Kaamelott*⁷³. »

Chapitre troisième – Un prêt-à-rire

Certains critiques et historiens ont abordé le comique en se concentrant sur ses manifestations externes et ses effets. Dans son ouvrage centré sur le rire, Henri Bergson confesse d'emblée la gageure que représente la tâche de théoriser ce mécanisme lorsqu'il avance que « [l]es plus grands penseurs, depuis Aristote, se sont attaqués à ce petit problème, qui toujours se dérobe sous l'effort, glisse, s'échappe⁷⁴. » Un glissement semblable frappe d'ailleurs le phénoménologue lorsqu'il tente d'émettre quelque axiome à propos du rire, avançant que la condition essentielle pour que celui-ci se déploie s'approche de « quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur⁷⁵. » À cette insensibilité du rieur s'ajoute enfin, dans la perspective bergsonienne, une dimension sociale, le rire étant toujours celui d'un groupe.

Ces principes qui constituent la base de la thèse de Bergson, sitôt égrenés, se heurtent inévitablement à une kyrielle de contre-exemples qui viennent les désavouer. Jean Sareil, dans *L'écriture comique*, constate que, dès qu'on essaie de déterminer ce qu'est le rire :

⁷³ Rédaction CNEWS, « Alexandre Astier : « la comédie doit être un genre sérieusement fait » », [En ligne], mis en ligne le 29 février 2013, consulté le 18 février 2023, URL : <https://www.cnews.fr/culture/2013-02-09/alexandre-astier-la-comedie-doit-etre-un-genre-serieusement-fait-375774>

⁷⁴ BERGSON Henri, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Genève, Éd. Albert Skira, 1945, p. 15.

⁷⁵ *Id.*, p. 17.

Le raisonnement est souvent ingénieux, presque toujours valable par un certain côté, celui où se place l'auteur, mais il suffit d'avoir longuement pratiqué les écrivains comiques pour que vienne aussitôt à l'esprit un exemple qui refuse absolument d'entrer dans les catégories proposées⁷⁶.

Dans un article consacré au rire moyenâgeux, Jacques Le Goff propose d'emblée ainsi d'opposer deux versants, le premier étant celui réservé aux « attitudes à l'égard du rire⁷⁷ », la seconde aux « manifestations du rire de l'autre⁷⁸. » L'auteur tente par la suite d'établir une historiographie du rire et en vient à en dénombrer les différents types, attestant par ces innombrables ramifications l'incommensurable ampleur de la tâche initiale. C'est que ce mécanisme foncièrement subjectif arbore de nombreux atours (qu'il soit entrepris à gorge déployé ou sous cape, qu'il soit franc ou jaune), s'invite dans les circonstances les plus diverses (le rire nerveux réprimé lors de moments solennels se distingue de celui entonné devant une comédie de Molière), s'entiche de tonalités et de styles très variés (de l'humour noir à la blague de potache en passant par le nonsense).

Face à l'insaisissable diversité, les théoriciens opèrent quelque virevolte. Le Goff juxtapose et confond rire et comique tandis que Bergson s'attache à définir les causes du rire, décrétant que ce qui provoque le rictus émane du « mécanique plaqué sur du vivant⁷⁹ », autrement dit d'une raideur appliquée à la fluidité du mouvement naturel des éléments. L'article de Le Goff, s'il est intéressant du point de vue de l'historien puisqu'il se centre sur l'histoire externe du comique, à savoir ce qui concerne le rire en tant que manifestation et pratique sociale, s'avère insuffisant à servir notre propos qui se préoccupe plutôt des dispositifs qui engendrent le rire. Une nécessité d'envisager autrement l'objet d'étude et de distinguer rire et comique s'impose, comme le propose

⁷⁶ SAREIL Jean, *L'Écriture comique*, France, PUF, 1984, p. 5.

⁷⁷ LE GOFF Jacques, « Rire au Moyen Âge », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 3 | 1989, mis en ligne le 13 avril 2009, consulté le 19 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/ccrh/2918> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccrh.2918>

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ BERGSON Henri, *op. cit.*, p. 35.

Jean Émelina qui avance que « [l]a différence entre le rire et le comique est claire : celui-ci est la cause, celui-là, l'effet⁸⁰ ».

Les conditions du comique

Émelina quitte la perspective du rieur pour s'intéresser au comique qui relève, la plupart du temps, de l'art. Avec prudence, il tente de circonscrire son objet d'étude et ne se contente pas de se réfugier derrière le lien causal établi entre le comique et le rire. Bergson déjà soulignait cette potentielle incompatibilité lorsqu'il avançait : « [l]a définition du comique par ses effets hilarants pose [...] problème. Il est des formes d'humour (spirituel, grinçant) qui ne font pas rire et des rires qui ne doivent rien au comique⁸¹. » Dans le même élan, Émelina illustre l'insuffisance de la plupart des thèses consacrées au rire qui, la plupart du temps, n'ont permis qu'à ajouter une nouvelle strate de confusion dans ce qu'il appelle la « nébuleuse du comique ». Désireux d'offrir un peu de visibilité au sein de ce brouillard terminologique, Émelina propose de revenir aux fondements du comique en édictant, à partir d'une myriade d'exemples artistiques (qu'ils relèvent d'un roman, d'une pièce de théâtre, d'un sketch télévisuel, d'une bande dessinée...), les conditions nécessaires à l'émergence du comique.

Une mise à distance

La première condition du rire réside dans la distance qui sépare le rieur de ce qui prête à rire. La distance du rieur lui permet d'éviter de se trouver envahi par une foule d'émotions qui atténueraient ou supprimeraient toute potentialité comique.

Je ne puis rire du vécu, heureux ou malheureux,
que si je ne m'en mêle pas, si je dresse des barrières
mentales entre lui et moi. C'est parce qu'il ne sait pas

⁸⁰ ÉMELINA Jean, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, Éd. Sedes, 1991, p.5.

⁸¹ BERGSON Henri, *op. cit.*, p. 6.

opérer cette déconnexion que l'animal, qui connaît la joie, la peur, la colère, ne rit pas, et que le rire est bien « le propre de l'homme »⁸².

Ainsi, le comique exige un déplacement, un décentrement ; il transforme le réel en spectacle dans lequel coexistent une présence et un rieur qui se place ou est placé en dehors du jeu. Cette distance émotionnelle (l'anesthésie temporaire évoquée par Bergson) peut également être redoublée d'une distance géographique ou temporelle salvatrices. En retranscrivant un Moyen Âge fantasmé, Alexandre Astier applique en quelque sorte un premier filtre, une prime distance qui installe le téléspectateur dans des dispositions propices à l'essor du rire. Le jeu parodique offre une nouvelle distance, un nouveau décalage par rapport à une situation originelle et cet écart supplémentaire offre des circonstances encore plus confortables au public qui se trouve émotionnellement détaché, déconnecté du pathos primitif.

Justine Breton insiste sur ces multiples mises à distance lorsqu'elle affirme que la série « propose un triple décalage, qui se fait à la fois temporel, burlesque et thématique⁸³. » La violence médiévale tantôt brute tantôt sublimée par la littérature arthurienne se trouve dans la série désarmée par cette succession de détournements. L'époque n'est pas des plus heureuses, frappée par nombre de dissensions, de luttes de clans, de guerres, d'invasions et pourtant, Astier travestit ces interminables affrontements en querelles de cour d'école. Tour à tour, les envahisseurs se bousculent au portillon de Kaamelott et, quelques pleutres mis à part, la menace fait rarement frémir les chevaliers de la Table ronde : le chef burgonde est un pataud plus intéressé par l'apprentissage d'expressions langagières que par une réelle conquête du royaume⁸⁴ quant aux Huns, précédés par une réputation belligérante des plus flatteuse, ils ne sont que... deux⁸⁵. Et lorsque les chevaliers tâtent du champ de

⁸² ÉMELINA Jean, *op. cit.*, p. 29.

⁸³ BRETON Justine, « Rire et faire rire de la guerre : Kaamelott (M6, 2005-2010) ou la mise à distance du conflit », dans *TV/Series* [En ligne], mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 14 mars 2023, URL : <https://journals.openedition.org/tvseries/1796?lang=en#:~:text=%C3%80%20travers%20l'histoire%20du,prisme%20d'une%20pr%C3%A9pond%C3%A9rance%20humoristique>.

⁸⁴ Toutes les apparitions du roi burgonde possèdent un ressort comique quasi identique : les débats avec Arthur tournent au dialogue de sourd puisque le souverain barbare dispose d'un vocabulaire trop étriqué en langue bretonne et, *in fine*, le roi breton ne saisit pas les revendications de son homologue.

⁸⁵ Attila et son bras droit débarquent occasionnellement aux portes de Kaamelott avec de très hautes exigences (ils désirent repartir avec tout l'or, toutes les femmes, ...) et repartent invariablement avec un butin de guerre minime.

bataille, ce dernier est sans cesse relégué hors champ. Au mieux, un fond sonore simule le conflit pendant que la caméra s'attarde sur le roi et ses barons qui s'évertuent à organiser des troupes incapables de comprendre le code militaire ou s'invite dans la tente royale où se tient l'une ou l'autre réunion stratégique.

De nouveau, le jeu parodique bat son plein. Alexandre Astier sait que la belligérance constitue l'un des socles de la chevalerie et qu'elle fait partie de la référence partagée avec son public. Il la maintient donc mais la tient à distance en privilégiant les à-côtés du conflit. En outre, il s'amuse à substituer aux dangers de la guerre les disputes inoffensives du quotidien, comme le souligne Justine Breton :

La série s'évertue à mettre en scène des disputes, entre les chevaliers, entre Arthur et ses ministres, au sein du cercle familial et jusque dans le lit conjugal. [...] Ainsi, l'impossible représentation de la guerre est contournée par l'insertion d'un conflit diffracté, certes restreint, mais permanent au cœur de la sphère privée⁸⁶.

Pour autant, l'univers de *Kaamelott* n'est pas expurgé de toute bataille rangée. Pour des raisons pécuniaires, Astier leur concède plutôt du terrain dans les pages de ses bandes dessinées. Pour la version cinématographique, il met en boîte une offensive de l'inoffensif roi burgonde à l'encontre de Kaamelott avec plus d'ampleur : balistes et trébuchets sont poussés par une armée aux costumes bigarrés et placés au pied du château tenu par le félon Lancelot. Désireux de menacer son adversaire – et de montrer ses progrès dans la langue, le souverain burgonde hurle : « La guerre est une illusion » avant de conclure par « La guerre est un salsifis⁸⁷ ». Si la suite de la séquence illustre, de manière burlesque, l'incapacité de l'envahisseur à maîtriser l'art de la guerre, l'avertissement proféré par le Burgonde ne mérite pas d'être relégué au rang de l'anecdote. Elle semble traduire l'importance attribuée par Astier à la semblance ou plutôt au jeu auquel il s'adonne par rapport à celle-ci. L'arrivée des armes de siège aux alentours du château bénéficie d'une mise en scène suggestive et d'une musique martiale, les pensionnaires de Kaamelott eux-mêmes sont d'abord gagnés par l'inquiétude face à l'impressionnante armada qui se déploie. Le

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ ASTIER Alexandre, *Kaamelott – Premier volet*, *op. cit.*

désenchantement ne surgit que dans un second temps, et ce n'est que dès ce moment que le terrain de bataille devient terreau du comique.

En d'autres mots, la distance a besoin de la vraisemblance pour se réaliser complètement. Le détachement ne va pas sans attachement et la camelote ne saurait exister sans l'objet qu'elle entend imiter. Émelina traduit cette articulation particulière en comparant les registres comique et sérieux :

Dans la comédie, on continue à croire à ce qui est représenté, comme dans le drame ou la tragédie, et l'imitation demeure illusion, mais, en quelque sorte, c'est une illusion sans illusions⁸⁸.

À cet égard, Alexandre Astier se montre particulièrement habile dans ce délicat mélange de lucidité et de ludicité. Il place toutes ses forces dans l'institution d'une vraisemblance et en met au moins autant dans sa destitution, il amorce avec brio une scène potentiellement tragique et la désamorce ensuite par un écart langagier ou une étourderie de l'un des personnages. En somme, il invoque une instance et provoque la distance en la triturant jusqu'à y faire pénétrer un élément anormal.

Une panoplie d'anomalies

Jean Sareil indique que « [c]ette distance que [...] le spectateur prend par rapport à l'œuvre fait que son attention est [...] dirigée sur l'accessoire, l'incongru⁸⁹ ». Le spectateur ou le lecteur se mettent en quête de ce qui cloche, ce qui dénote dans un tableau dans lequel règne de prime abord l'ordre.

L'ordre, sous toutes ses formes, les différents ordres des sociétés civiles ou religieuses, se veulent, grâce à leurs règles et à leurs codes, les garants de cette paix des esprits et des sociétés. Cet idéal, cette ornière ou ce carcan, comme on voudra l'appeler, est, on s'en

⁸⁸ ÉMELINA Jean, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁹ SAREIL Jean, *L'Écriture comique*, Paris, PUF, 1984, p. 104.

doute, difficilement accessible et éminemment fragile. Qu'un écart se produise, et c'est le début de l'agitation et du trouble⁹⁰.

À l'origine se trouve donc la norme, l'ordre, un papier à musique transcrit avec minutie. La loi de la conformité règne, l'imitation est contrainte à la stricte reproduction, l'écart est proscrit. Puis, dans cette symphonie parfaitement huilée que rien ne trouble, surgit une dissonance qui perturbe l'harmonie. Cette anomalie génère un chaos - certes relatif - suffisamment perceptible que pour bousculer la routine, questionner, déstabiliser, amuser.

Il ne peut y avoir de comique que là où il y a anomalie, mais là où celle-ci, au lieu d'affecter le moi, est tenue à distance comme pur spectacle. La rencontre de ces deux conditions, chacune nécessaire mais non point suffisante, nous paraît donc constituer la structure de base indispensable du comique⁹¹.

Fabio Ceccarelli, dans son essai anthropologique centré sur le rire, avance que le rabaissement est souvent de mise et explique cette anomalie comme un écart entre un sujet qui revendique un statut de haut rang et l'inadéquation de son comportement :

[F]a ridere [...] chi, rivendicando una posizione elevata di rango, si rivela inadeguato a sostenerla, subendo qualcosa come un tracollo, una caduta improvvisa di rango⁹².

L'anomalie surgit, selon Ceccarelli, du contraste entre une attitude noble attendue et l'incapacité du personnage à l'adopter ; le comportement prévu – et prévisible si l'on se réfère à l'horizon d'attente qui s'impose à force d'usage – est remplacé par un autre qui sonne comme une interférence dans l'ordre des choses.

À la distance imposée par les multiples décalages appliqués par Astier s'ajoute une entorse à la norme. Attila et le roi burgonde bénéficient certes d'une aura réduite

⁹⁰ *Id.*, p. 43.

⁹¹ *Id.*, p. 44-45.

⁹² CECCARELLI Fabio, *Sorriso e riso. Saggio di antropologia biosociale*, Turin, Einaudi, 1988, p. 118.

à peau de chagrin, ils n'en restent pas moins des envahisseurs se pressant aux portes de Kaamelott pour y provoquer Arthur. L'attitude belliqueuse habite donc toujours bien le « fléau de Dieu » et son homologue burgonde. Mais que penser du couard Bohort qui endosse le rôle du négociateur pour éviter le conflit ou encore des seigneurs Yvain et Gauvain qui rivalisent d'ingéniosité pour fuir le champ de bataille ? De leur côté, Perceval et Karadoc développent des techniques de combat à coups de fenouil et de chapelets de saucisses parce que les armes, « c'est pourri »⁹³ et constituent une résistance contre le roi Lancelot en creusant des réseaux de galeries souterraines parce que... « c'est classe »⁹⁴. En regard de la chevalerie virile et belliqueuse encensée dans la littérature, en comparaison de l'humilité et du courage érigés en valeurs fondamentales, les attitudes de ces membres de la Table ronde les catapultent en piètres représentants du prestige chevaleresque. Les armures se ternissent alors que celles de Léodagan, de Lancelot, d'Arthur conservent leur rutilance, ce qui accentue encore l'anomalie des contrevenants.

Biberonné aux grands classiques de la comédie française qui constituent une de ses principales sources d'inspiration⁹⁵, Astier en récupère la tension qui unit le clown blanc et l'auguste : le burlesque désarçonne d'autant mieux quand il s'exprime sous le regard du sérieux, l'ironie est plus mordante si elle est adressée à un farfelu, la bigarrure est plus éclatante si elle frappe la morosité. En somme, un lien inextricable unit l'anormalité et la normalité sans laquelle celle-là risque de perdre sa puissance, comme l'explicite Émelina : « L'usage, c'est aussi ce qui s'use. [...] L'originalité devient poncif, l'excentricité banalité, comme la métaphore neuve devient cliché⁹⁶. »

Afin de consolider cette mécanique du comique, le créateur de *Kaamelott* rassemble constamment dans le même décor le pleutre et le courageux, le naïf et le sentencieux, le superbe et le bouffon, le doux et le sévère et compose, au fil des saisons, une galerie de personnages aux caractères trempés. Mieux : en parfait funambule, il s'évertue à éviter l'écueil suggéré par Émelina en jouant avec l'horizon d'attente du spectateur qu'il a lui-même jusque-là alimenté. Le roi Léodagan, par exemple, est sans cesse présenté comme un souverain sanguinaire qui ne croit qu'aux

⁹³ ASTIER Alexandre (réal.), *Unagi IV* (Livre IV, épisode 51), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2006.

⁹⁴ ASTIER Alexandre, *Kaamelott – Premier volet*, op. cit.

⁹⁵ Au panthéon des œuvres de référence d'Astier figurent quelques titres des filmographies de Louis de Funès et de Michel Audiard.

⁹⁶ ÉMELINA Jean, op. cit., p. 47.

vertus de la guerre, de la torture et de la peine de mort, jugeant son gendre trop souple en la matière. Pourtant, cette « main de fer dans un gant de fer » devient soudainement magnanime.

ARTHUR – Vous jugiez pas l'autre, là ? [...] Celui que vous avez chopé l'autre fois, qui piquait des porcs sur le marché...

LÉODAGAN – Si...

ARTHUR – Et vous l'avez pas pendu, celui-là ?

LÉODAGAN – Non... deux semaines de cachot.

ARTHUR – Ah bon ? Pour le coup, c'est pas tellement !

LÉODAGAN – Il les a rendus, les porcs !

ARTHUR – Non mais me prenez pas pour un con : vous allumez quand même plus que ça, d'habitude !

LÉODAGAN – Peut-être que j'en ai marre, aussi...⁹⁷

L'antienne est connue puisque répétée *ad libitum* : l'indulgent Arthur et l'inflexible Léodagan discutent des exécutions. Depuis le treizième épisode de la première saison, l'opposition sur la question entre les deux rois est un leitmotiv et le téléspectateur a pour habitude de se repaître de ces joutes verbales durant lesquelles Léodagan ironise à propos de la faiblesse de son gendre. Pour l'heure, Astier déboussole le spectateur qui perd quelque peu le nord en voyant son horizon d'attente malmené. Une inversion semble même s'amorcer lorsque le roi de Logres avance que la peine distribuée au criminel lui paraît légère. Léodagan légitime ce changement d'attitude en confessant à Lancelot :

[J]'en ai marre, c'est tout. Je fais que ça depuis trois mois, je sature. Par exemple, j'adore les fraises. Eh ben

⁹⁷ ASTIER Alexandre (réal.), *Le Magnanime* (Livre III, épisode 3), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2006.

si je bouffe trois bassines de fraises en une heure, j'ai la chiasse. Je suis comme tout le monde⁹⁸.

L'excès de supplices a eu raison du roi de Carmélide qui est désormais frappé d'indigestion comme n'importe quel être humain. Le discours intradiégétique devient métadiscours, appliqué à l'écriture astiérienne : pour prévenir tout risque de saturation, un retournement survient et la mécanique s'en trouve invariablement améliorée. Une multitude de petits coups de théâtre émaillent ainsi les rouages de la série : les rumeurs qui taxent Bohort d'homosexuel sont invalidées par une courte séquence présentant son épouse aux seuls spectateurs⁹⁹ ; la fée du Lac, qui n'est visible que pour Arthur, le devient soudain aux yeux de tous sauf de ce dernier¹⁰⁰ ; le peureux Perceval réussit une mission et ramène au roi un artefact magique¹⁰¹. Astier tire à l'envi sur les mêmes ficelles et empêche par la suite que celles-ci deviennent trop élimées en les remplaçant soudain par d'autres ; ce faisant, il rend l'anomalie toujours vivace et le comique inépuisable.

Des tartes... à la crème

Anormalité et détachement ne sont pas faits pour cohabiter. Devant les désordres de la vie, dont on est victime, bénéficiaire ou agent, la position du spectateur n'est ni naturelle ni ordinaire. [...] Pour que le rire soit possible, il faut donc que ce changement inaccoutumé soit considéré d'un cœur sec. [...] Cela suppose que cette source virtuelle d'émotion soit considérée, [...] comme anodine, inoffensive et sans suites¹⁰².

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ ASTIER Alexandre (réal.), *Au Bonheur des dames* (Livre III, épisode 55), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2006.

¹⁰⁰ ASTIER Alexandre (réal.), *Aux yeux de tous* (Livre III, épisode 45), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2006.

¹⁰¹ ASTIER Alexandre (réal.), *Le Trophée* (Livre III, épisode 97), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2006.

¹⁰² ÉMELINA Jean, *op. cit.*, p. 53.

Les conditions de la distance et de l'anomalie sont nécessaires mais non suffisantes pour Jean Émelina qui leur adjoint un dernier facteur, celui de l'innocuité. Le « cœur sec » évoqué renvoie au principe d'« anesthésie momentanée », laquelle constituait une assise fondamentale pour que s'exprime le rire dans la thèse bergsonienne.

[L']absence de suites et de conséquences heureuses ou malheureuses peut être le fait, en premier lieu, du réel lui-même. On rit de l'étrange qui n'est porteur ni d'admiration ni de péril : un pélican, une souche d'arbre bizarre, un personnage excentrique seront amusants ou drôles, non point un rhinocéros qui charge, une forêt de stalactites ou un individu patibulaire¹⁰³.

Ce désordre sans conséquences connaît une application identique dans le registre artistique. L'auteur dresse un tableau, impose une distance (bien souvent, dès les prémices de l'œuvre¹⁰⁴), y introduit une anomalie et veille à ce que celle-ci soit sans dommage. Les plus jeunes enfants se gaussent devant les courses-poursuites absurdes de Bip Bip et Coyote ; qu'un seul rocher, poussé par l'oiseau fasse passer de vie à trépas le coyote qui le course et la séquence ne provoque plus l'amusement, sauf si ledit trépas est lui-même considéré comme absurde et non définitif. De même, lorsque le roi Arthur tranche le bras du chevalier noir dans *Sacré Graal*, la blessure à beau être simulée à grands renforts de fausse hémoglobine, il suffit que la victime ironise sur son état – « Tis but a scratch !¹⁰⁵ » - pour que la dynamique comique reprenne le dessus.

Gwendal Fossois atteste de ce fonctionnement au sein de la série :

Dans ces narrations humoristiques, on frappe beaucoup, on meurt rarement, et le héros en sort généralement indemne. Par exemple, quand Léodagan

¹⁰³ *Id.*, p. 62.

¹⁰⁴ Le jeu paratextuel est à cet égard essentiel comme le soulignent Gérard Genette dans son essai *Seuils* et Émelina qui dépeint ces lieux où « l'émotion esthétique est balisée, standardisée, annoncée ou reconnue à l'avance sans ambiguïté possible » (p. 55).

¹⁰⁵ GILLIAM Terry & JONES Terry, *op. cit.*

assomme brutalement Venec pour avoir marchandé une fausse monnaie en Carmélide, le spectateur n'a aucun doute sur le fait que le bandit, l'épisode suivant, n'en portera pas une égratignure¹⁰⁶.

En somme, les tartes distribuées dans *Kaamelott* sont inéluctablement des tartes à la crème. Le comique dépend du paradigme de l'égratignure, il ne prend place que dans un univers où les blessures n'existent pas ou alors se trouvent minimisées avec ostentation. Au contraire de la littérature arthurienne qui envisage la mort du héros comme le faite de son accession au domaine de l'illustre, la série *Kaamelott* donne à voir un Arthur commandant une légion sans lésion. Et lorsque des dommages apparaissent, ils s'évaporent en un tournemain : les potions de Merlin rafistolent les blessures du roi, les doléances des agriculteurs sont directement étouffées, les approximations des chevaliers ne prêtent pas à conséquence. Dans ce royaume de l'absurde, le mouvement règne en maître et les malheurs ne sont jamais permanents comme l'illustrent les propos de Guenièvre, suite à la négociation entreprise par Bohort citée dans le chapitre deuxième :

GUENIÈVRE – Quel dommage quand même qu'on ait perdu ces jolis marais !

ARTHUR – Non mais on les a récupérés finalement.

GUENIÈVRE – Mais... on les avait perdus quand ?

ARTHUR – Ce matin.

GUENIÈVRE – Et quand est-ce qu'on les a récupérés ?

ARTHUR – Cet après-midi.

GUENIÈVRE – Ouf ! Ça va un peu trop vite pour moi !

¹⁰⁶ FOSSOIS Gwendal, *La Philosophie selon Kaamelott*, op. cit., p. 35.

L'écran devient noir.

ARTHUR (*voix off*) – Il y a un paquet de trucs qui vont trop vite pour vous !¹⁰⁷

Il est intéressant de noter que l'affirmation de l'innocuité se marque fréquemment, dans *Kaamelott*, dans l'épilogue de l'épisode ; en guise de confidences sur l'oreiller, les personnages alités débriefent la situation vécue dans le cœur de l'épisode et la raillent afin d'en faire émerger le caractère inutile ou absurde. Dans la construction de cette clôture, la dernière réplique énoncée en voix off devient alors un ultime couperet ironique qui place définitivement le point sur le « i » du comique général.

La puissance comique

Selon Jean Émelina, les trois conditions que sont la distance, l'anomalie et l'innocuité doivent se trouver inextricablement liées pour que le comique puisse naître.

Aucune de ces conditions [...] n'est suffisante, mais chacune est nécessaire. Une distance sans étrangeté ne saurait déclencher le rire, ni une étrangeté sans détachement ou qui s'avèrerait lourde de périls¹⁰⁸.

La nécessité énoncée implique que l'amputation, même momentanée, de l'une de ces conditions réduirait voire annihilerait la portée du comique : le bafouillage de l'orateur ne peut susciter l'amusement chez le spectateur que si ce dernier n'est pas impliqué émotionnellement et que s'il considère cette articulation malheureuse comme une anomalie sans conséquence. Il en résulte une double dimension : il faut que l'événement soit à l'origine virtuellement comique mais aussi que le lecteur ou le spectateur le juge comique. Ce filtre qui réside dans le champ du seul récepteur est explicité par Émelina :

¹⁰⁷ ASTIER Alexandre (réal.), *Le Négociateur* (Livre I, épisode 10), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2006.

¹⁰⁸ ÉMELINA Jean, *op. cit.*, p. 69.

Il s'agit de dispositions mentales et de conditions de réception spécifiques, préméditées ou involontaires, qui ne valent que pour celui chez qui elles se trouvent réunies à un moment donné. Est comique ce que je perçois, de gré ou de force, légitimement ou non, par jeu ou de bonne foi, comme détaché de moi, anormal et sans effet¹⁰⁹.

Puisque la sanction finale dépend en définitive du spectateur ou du lecteur, que peut mettre en œuvre l'auteur pour déclencher les mouvements des zygomatiques ? Astier, très sensible à la musicalité du comique, cumule à la fois les rôles de compositeur, de librettiste, de musicien et de chef d'orchestre afin que *Kaamelott* s'assimile à une ode au comique.

La partition du comique

Dans une de ses chroniques radiophoniques, intitulée *Chroniques de la haine ordinaire*, Pierre Desproges cite un critique de cinéma qui, jugeant de la qualité d'une comédie, a décrété : « C'est un film qui n'a pas d'autre ambition que celle de nous faire rire. » Avec causticité, Desproges répond au critique en précisant qu'« elle est immense [...] la prétention de faire rire. Un film, un livre, une pièce, un dessin qui cherchent à donner de la joie [...], ça se prépare, ça se découpe, ça se polit. Une œuvre pour de rire, ça se tourne, comme un fauteuil d'ébéniste¹¹⁰ ». Par ces mots, l'humoriste institue l'art du comique et souligne le travail effectué en amont par l'auteur pour accoucher d'une œuvre capable de provoquer l'amusement du public.

Alexandre Astier recourt au même argument lorsqu'il met en avant l'incompétence de Merlin dans le registre de l'humour. Arthur déboule dans le laboratoire de l'enchanteur afin de comprendre pourquoi ce dernier a décidé de ne pas se rendre au rassemblement annuel du corbeau. Le druide finit par évoquer la raison

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ DESPROGES PIERRE, *Tout Desproges*, Paris, Seuil, 2008, p. 434.

de son refus : les participants doivent se soumettre à des séances de verbes au cours desquelles ils sont contraints d'improviser des blagues, exercice dans lequel Merlin se révèle exécrable.

MERLIN – ... alors, le chevalier fait au Romain :
« Hé, vous vous prenez pour le Colisée ? »

ARTHUR (*reste une seconde sans voix*) – La vache, c'est nul ! [...] Non mais d'accord, vous me dites : « Je suis nul »... Mais là, c'est... Non mais c'est affligeant, il y a rien ! Essayez-en une autre.

MERLIN – [...] Bon... Alors, c'est un Viking...

ARTHUR – Pourquoi un Viking ?

MERLIN – J'en sais rien, moi, j'improvise !

ARTHUR – Ah parce que, à ce stade, vous savez pas encore ce qui va lui arriver, au Viking ?

MERLIN – Non, ça vient au fur et à mesure ! [...] Donc, c'est un Viking, il rencontre un ami gaulois dans un port. Le Gaulois, il lui fait : « Hé, toi avec ton casque à cornes ! Présente-moi ta femme, tu sauras pourquoi t'as des cornes ! »

ARTHUR – Mais c'est pitoyable... Pourquoi c'est un Gaulois ?

MERLIN – Ben, je m'en suis pas servi, du Gaulois. Ça aurait pu être autre chose, la blague est drôle quand même¹¹¹.

Ce dialogue montre par l'exemple à quel point la mécanique du comique ne s'improvise pas mais au contraire mérite une attention et un soin particuliers. La présence importune et injustifiée du Gaulois dans la plaisanterie a le don d'irriter

¹¹¹ ASTIER Alexandre (réal.), *Le Rassemblement du corbeau* (Livre II, épisode 7), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2005.

Arthur, certainement autant que son alter ego Astier, lequel s'attache à composer avec minutie une symphonie humoristique où chaque élément compte, où rien n'est laissé au hasard. L'organiste Astier se sert de tous les tuyaux humoristiques dont il dispose, accélère puis ralentit les mouvements du pédalier, oscille sans cesse d'un clavier à l'autre afin de parer son instrument de l'allure des plus grandes orgues du comique. La description de cette panoplie mériterait assurément une monographie, raison pour laquelle nous nous proposons de décrypter sommairement cette partition du comique en choisissant comme fil rouge le personnage de Merlin.

La parodie comme premier filtre

Quel Merlin est à la source de celui de la série ? L'homme des bois doté d'un immense savoir tel que présenté dans les plus anciens textes ? Celui, dépeint par Geoffroy de Monmouth, du prophète responsable de la métamorphose du roi Uterpendragon qui use de sa nouvelle apparence pour concevoir le roi Arthur avec Ygerne ? Ou celui qui, sous la plume de Robert de Boron, invente la Table ronde et remet le jeune Arthur à un vavasseur chargé de l'élever ? Ou encore celui qui accompagne le futur roi à Excalibur et prend en charge son éducation ?

Astier convoque à la fois toutes ces versions et aucune puisqu'il privilégie, dans sa construction parodique, une référence partagée afin de toucher une assistance des plus larges. Il opte ainsi pour cette figure qui, « dans l'imaginaire contemporain, [...] tend à être associée au roi Arthur, alors que dans les textes médiévaux, c'est à peine s'il le croise, pendant une brève période au début de son règne¹¹². »

Pour autant, les clins d'œil aux initiés restent nombreux : devant l'incompétence du personnage, le roi Arthur ne manque pas de lui préciser que s'il est le fils d'un démon et d'une pucelle, il a « plus pris de la pucelle¹¹³ » ; lorsque Guenièvre énonce la métamorphose d'Uterpendragon qui a permis la conception du roi, ce dernier ironise à propos de la légende en avançant que « Merlin y sait déjà pas monter des blancs en

¹¹² BERTHELOT Anne, « Merlin, du prophète au magicien », dans *La Légende du roi Arthur et les chevaliers de la Table ronde*, coll. Les Trésors de la littérature n°12, Paris, Oracom, 2019, p. 49.

¹¹³ ASTIER Alexandre (réal.), *Les Défis de Merlin* (Livre II, épisode 15), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2005.

neige, alors une potion de polymorphie¹¹⁴ » ; le prophète dépeint dans l'*Historia regum britanniae* prend un coup dans l'aile étant donné son incapacité à lire le présage relié au corbeau mort retrouvé devant la porte de la chambre du roi¹¹⁵.

Toutes ces références font l'objet d'un systématique processus de dévaluation qui conduit à dresser un portrait peu flatteur de l'enchanteur de Kaamelott. L'opposition des curriculum vitae de Merlin et de son grand rival, Élias de Kelliwic'h atteste de ce rabaissement permanent :

MERLIN – Élias de Kelliwic'h, grand enchanteur du Nord, meneur des loups de Calédonie, pourfendeur du dragon des neiges, concepteur de la potion de toute-puissance [...]

ÉLIAS DE KELLIWIC'H - Merlin, enchanteur de Bretagne, grand vainqueur de la belette de Winchester, concepteur de la potion de guérison des ongles incarnés, auteur du parchemin *Le druidisme expliqué aux personnes âgées...*¹¹⁶

L'écriture ciselée d'Astier fait émerger la dépréciation plaquée aux faits d'armes de Merlin. Contrairement à son homologue, il est un enchanteur qui ne mérite le qualificatif « grand » qu'appliqué à une victoire sans éclat et est au mieux aurolé pour ses qualités d'homéopathe et de vulgarisateur. Ces multiples anomalies se trouvent par ailleurs renforcées par l'introduction de son homologue enchanteur qui est engagé par Arthur à Kaamelott dès la troisième saison.

Une épatante galerie

Alexandre Astier compose, au fil de la série, une galerie de personnages aux défauts exacerbés qui rivalisent d'incompétence lorsqu'il s'agit d'adopter un comportement chevaleresque. Astier souligne la plupart du temps cette inadéquation

¹¹⁴ ASTIER Alexandre (réal.), *Polymorphe* (Livre I, épisode 81), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2005.

¹¹⁵ ASTIER Alexandre (réal.), *Le Signe* (Livre I, épisode 17), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2005.

¹¹⁶ ASTIER Alexandre (réal.), *Les Défis de Merlin* (Livre II, épisode 15), *op. cit.*

en garantissant, au sein de la même séquence, la coprésence d'un héros et de son « alter zéro ». Il en résulte un comique de caractère très appuyé auquel n'échappe pas l'enchanteur de Kaamelott.

Merlin est un « nul », c'est un fait largement établi. Il lance des sorts sur le champ de bataille dans la mauvaise direction, conçoit des potions inutiles pour la quête du Graal, « glandouille » la plupart du temps dans un laboratoire bordélique. Son inaptitude à pratiquer la magie et sa désorganisation sont raillées par les garants de la normalité qui résident au château – à savoir, les chevaliers Arthur, Lédagan, Lancelot et dame Séli, la mère de Guenièvre, à tel point qu'il est soupçonné d'être un imposteur. Dans un épisode, l'enchanteur doit ainsi prouver ses talents devant un jury :

LANCELOT – Faites-nous un sort.

MERLIN – Pourquoi faire ?

ARTHUR – Pour qu'on vérifie si vous savez les faire.

MERLIN – Un sort, un sort, vous me faites rire, qu'est-ce que vous voulez comme sort ? [...]

LANCELOT – Quelque chose qui prouve votre puissance.

(Merlin claque des doigts en direction d'Arthur.)

MERLIN – Ça y est !

ARTHUR – Ça y est quoi ?

MERLIN – Prenez une pièce dans votre bourse.

(Arthur s'exécute.)

ARTHUR – Eh bien ?

MERLIN – Eh bien, toutes les pièces ont deux côtés face !

ARTHUR – Ah ouais... [...] J'avais vous demander, pour la prochaine bataille contre les

Burgondes, vous le connaissez celui où on fait un nœud sur une corde, on souffle et y a plus de nœud ?¹¹⁷

En raison de l'insuffisance de son enchanteur attiré, Arthur décide de lui adjoindre un coopérateur en la personne d'Élias de Kelliwic'h. L'omniprésence de ce dernier accentue le comique de caractère résultant du personnage de Merlin : Élias étiquette toutes ses fioles quand le laboratoire de Merlin est un capharnaüm, Élias a inventé le sort de souffle mortel alors que Merlin s'extasie après avoir découvert la pierre de lune capable de changer... la viande de chèvre en eau douce¹¹⁸. En outre, sur ce tandem magique, seul l'enchanteur du Nord semble vouloir pédaler tandis que Merlin se tourne les pouces.

Au sein de la même séquence, coexistent donc la normalité et de l'anormalité. La norme de référence à laquelle s'applique l'anomalie est ici sans cesse introduite au sein même de la diégèse. Le rabaissement en est d'autant plus limpide que la victime est sans cesse blasonnée par le railleur qui le gratifie d'une multitude de sobriquets fleuris.

Pourtant, en marge de ce tourbillon de quolibets, Astier ne manque pas d'opposer à nouveau les deux enchanteurs du point de vue de leur moralité. Merlin est fidèle au roi et ne quitte la cour pour retourner en forêt que parce qu'il est lassé de passer pour un nul. De son côté, Élias est l'un des plus grands félons que compte la série : surnommé « le fourbe », il extorque de l'argent dans les caisses de Kaamelott et aide l'aspirante au trône dans son désir de supprimer le souverain¹¹⁹ quand Merlin, reste fidèle en tous points à Arthur. En somme, les coups qui écorchent l'enchanteur de Kaamelott sont superficiels et n'en éraflent que la surface. « Tis but a scratch » prétendrait le chevalier noir de *Holy Grail*¹²⁰.

¹¹⁷ ASTIER Alexandre (réal.), *L'Imposteur* (Livre I, épisode 32), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2005.

¹¹⁸ ASTIER Alexandre (réal.), *La Pierre de Lune* (Livre III, épisode 32), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2006.

¹¹⁹ ASTIER Alexandre (réal.), *Corvus corone* (Livre V, épisode 1), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2007.

¹²⁰ GILLIAM Terry & JONES Terry, *op. cit.*

Le ridicule ne tue pas

À côté des traditionnelles joutes verbales au sein du laboratoire ou dans les coulisses des champs de bataille, les innombrables bévues de Merlin constituent un inépuisable levier pour le comique de situation. Son impéritie conduit aux péripéties les plus improbables. Arthur, victime coutumière des mésaventures de Merlin, voit un jour ses yeux remplacés par un faisceau lumineux¹²¹, frappé d'invisibilité (alors qu'il avait une simple angine)¹²², survitaminé suite à une erreur de dosage lors de l'ingestion d'une potion de vivacité¹²³, odieusement honnête envers son épouse après avoir avalé de la potion de vérité¹²⁴.

Et lorsque le problème ne découle pas d'un mélange de fioles, il provient de l'incommensurable amour du magicien pour les remèdes de grand-mère qu'il substitue volontiers aux philtres qu'il ne parvient pas à préparer. Il encourage ainsi le souverain, incapable de se débarrasser d'une mélodie entêtante qui lui trotte dans la tête, de la chanter afin de s'en libérer : Arthur se retrouve donc à interrompre à plusieurs reprises une réunion de stratégie militaire pour entonner « À la volette » devant le regard médusé de ses compagnons¹²⁵. Le roi Léodagan fait quant à lui les frais des conseils éducatifs de Merlin à cause duquel il s'entête à écouter les problèmes de son fils Yvain au risque de passer pour un mou¹²⁶.

En somme, en sus d'être un personnage dont les multiples défauts servent de ressort comique, Merlin est aussi un formidable générateur de situations loufoques pour Alexandre Astier. Des situations qui ne débouchent sur aucun dommage sévère pour les personnages, lesquels se couvrent temporairement de ridicule. Et le ridicule ne tue pas. Distance, anomalie, innocuité.

¹²¹ ASTIER Alexandre (réal.), *Le Sort perdu* (Livre II, épisode 91), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2005.

¹²² ASTIER Alexandre (réal.), *Hollow man* (Livre III, épisode 98), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2006.

¹²³ ASTIER Alexandre (réal.), *La Potion de vivacité* (Livre III, épisode 8), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2006.

¹²⁴ ASTIER Alexandre (réal.), *La Potion de vérité* (Livre III, épisode 46), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2006.

¹²⁵ ASTIER Alexandre (réal.), *À la volette* (Livre I, épisode 26), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2005.

¹²⁶ ASTIER Alexandre (réal.), *Le Pédagogue* (Livre II, épisode 71), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2005.

Tics mythiques

Contraint pour des raisons budgétaires de cantonner son intrigue en intérieur, Alexandre Astier opte, dans les premières saisons, pour une répétition de saynètes au contexte similaire : des personnages se disputent, se contredisent, devisent dans un lit, dans la cuisine, dans la salle du trône, dans la forêt, à la table du roi, autour de la Table ronde. Cette constante est contrebalancée, dans l'écriture comique, par une abondance d'effets comiques, comme l'exprime Jean Sareil : « parce que le texte contient tant de richesses sous-jacentes, il y gagne une épaisseur et un foisonnement qui compensent ce que le récit a de délibérément linéaire¹²⁷. » Dans l'écriture astiérienne figure toujours un jaillissement ininterrompu, « les effets s'accroissent, se superposent, le mouvement l'emporte sur toutes les autres considérations¹²⁸. »

Nous avons déjà souligné l'importance portée au créateur de *Kamelott*, musicien émérite, pour la rythmique et la musicalité de sa symphonie. Astier accorde en effet un soin particulier à l'écriture de ses dialogues qui se déclinent soit en joutes verbales entre adversaires aux points de vue inconciliables (réservés aux seuls instances sérieuses du récit) soit en dialogues de sourd entre un auguste et un clown blanc, lequel perd ses nerfs face à l'idiotie du premier. Merlin se retrouve la plupart du temps placé dans la seconde configuration, qu'il soit confronté au roi, à Élias ou à tout autre monolithe en phase avec la fonction qu'il occupe. Arthur vient ainsi trouver l'enchanteur pour qu'il fabrique des plaques de dissimulation :

ARTHUR – Est-ce que vous vous y connaissez en enchantement d'objets ?

MERLIN – En quoi ?

ARTHUR – En enchantement d'objets.

MERLIN – Vous devez pas utiliser le bon terme, là. Expliquez-moi, vous voulez faire quoi ?

ARTHUR – Ben... je voudrais enchanter un objet.

¹²⁷ SAREIL Jean, *op. cit.*, p. 99.

¹²⁸ *Ibid.*

MERLIN – Ah ! Ah alors, là, oui, d'accord. C'est de l'enchantement d'objets.

ARTHUR – [...] Je voudrais fabriquer des grandes plaques – un cadre en bois avec du tissu tendu dessus, j'en sais rien, bref – et les enchanter pour qu'on puisse se dissimuler derrière. [...] Je veux qu'à travers la plaque, on voie ce qu'il y a derrière.

MERLIN – Derrière qui ?

ARTHUR – Derrière la plaque. Je veux qu'à travers, on voie ce qu'il y a derrière.

MERLIN – Ah d'accord. Mais il y a pas besoin d'enchanter pour ça ! Dans ce cas-là, vous faites votre cadre en bois [...] et après, vous mettez rien par-dessus. Comme ça, vous laissez ajouré et à travers, vous pouvez voir ce qu'il y a derrière¹²⁹.

Cet échange montre une surdité qui fonctionne à plusieurs niveaux. Dans un premier temps, l'enchanteur remet en cause la pertinence des mots utilisés par le souverain, interrogeant par là sa légitimité à intervenir dans le domaine de la magie, domaine dans lequel Merlin se révèle pourtant la plupart du temps particulièrement incompétent. Par le biais d'une explication tout à fait absurde – le roi ne fait que reformuler sans le moindre artifice ses propos de départ, le message redevient limpide, la communication peut reprendre. Arthur prend donc le temps d'explicit r sa demande mais celle-ci, malgré le recours à des exemples concrets, engendre une nouvelle incompréhension de Merlin.

Dans un autre épisode, Alors que le roi vient le trouver avec le cadavre d'un corbeau retrouvé devant la porte de sa chambre pour qu'il l'aide à décrypter le présage qui peut y être lié, Merlin feuillette un grimoire et avance :

MERLIN –   la limite, il y a ça, mais  a colle pas tout à fait.

¹²⁹ ASTIER Alexandre (réal.), *L'Enchanteur* (Livre IV, épisode 87), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2006.

ARTHUR – Qu'est-ce que ça dit ? C'est mauvais ?

MERLIN – « Les poissons mourront de chaleur et donneront naissance à des serpents qui sailliront les femmes qui donneront naissance à des cochons. »

ARTHUR, *inquiet* – Ah oui, c'est plutôt mauvais, quand même.

MERLIN – Ah oui mais ça, c'est au cas où on tombe sur un bouc boiteux devant une chapelle. Il boitait, votre corbeau ?¹³⁰

La raison de cet impossible communicatif est similaire dans les deux extraits : Merlin est proprement incapable de décoder les signes, qu'ils relèvent du domaine de l'éсотérisme ou qu'ils appartiennent à un registre plus prosaïque. Le lien qui unit le corbeau mort à une prophétie lui pose autant de problèmes que celui qui unit implicitement la conjonction « derrière » et son complément. Malmené par une langue fortement marquée par l'équivocité, l'enchanteur tombe systématiquement « à côté » des demandes de son interlocuteur et en a développé une certaine méfiance à l'égard du langage et des signes en général.

D'épisode en épisode, la mécanique de ce « trou communicatif » se reproduit, accompagné d'une gestuelle finement huilée qui trahit la continuelle hébétude de l'enchanteur. Aux tics langagiers se combinent des tics paraverbaux qui permettent au spectateur de se sentir en terrain connu et de se familiariser avec la « faune » de la série. Comme le précise Gwendal Fossois :

Les situations se répètent, évoluent, se stabilisent, et forment un tout qui, à terme, est entendu par Arthur (qui ravale son dépit) et par le spectateur (qui en jouit) comme allant de soi¹³¹.

À mesure que la série évolue, Astier donne sa mesure. Une structure identique est utilisée pour présenter les trois morceaux de chaque épisode (prologue – saynète – épilogue), séparés par de courts génériques. Ces intermèdes musicaux connaissent

¹³⁰ ASTIER Alexandre (réal.), *Le Signe* (Livre I, épisode 17), *op. cit.*

¹³¹ FOSSOIS Gwendal, *La Philosophie selon Kaamelott*, *op. cit.*, p. 24.

un prolongement au sein du récit puisque l'écriture des dialogues chez Astier est avant tout sonore. La mise en page des scripts est révélatrice : les séquences s'assimilent à des rencontres de tennis de table entre les différents protagonistes. Les répliques s'enchaînent à un rythme effréné, les lignes de dialogues sont courtes, les propos cinglants, les arguments péremptaires. Seuls le roi Loth, justement reconnaissable à sa faconde, et le roi Arthur – uniquement lorsqu'il philosophe ou passe un savon, bénéficient d'espaces monologiques. Dans *Kaamelott*, tout discours s'échafaude par bribes, se heurte à l'incompréhension ou à la raillerie de l'interlocuteur, ce qui transforme les séances de la Table ronde en véritables « battles » de bons mots.

Fidèle aux dialogues du cinéma d'Audiard, Astier accorde beaucoup de crédit aux mots qui sonnent et sont capables de donner de la couleur aux personnages. Pour ce faire, il puise dans des registres très variés, ornant chaque protagoniste d'un style propre et fabrique ainsi une émulsion composée d'un langage quotidien que viennent émailler une langue plutôt littéraire (celle du raffiné Bohort ou de Loth) ainsi qu'un vocabulaire et une syntaxe relevant de l'argot. Cette couleur argotique a d'ailleurs donné lieu à la parution d'un dictionnaire destiné aux aficionados de la série¹³².

Au-delà du mélange des styles qui crée un décalage constant, lequel institue une nouvelle couche de comique, les échanges bâtis par Astier permettent de mettre en avant la vacuité des conversations du quotidien, comme il l'explique lui-même :

[L]es dialogues de *Kaamelott* tentent de rappeler une triste réalité de la vie : on parle souvent pour ne rien dire. [...] Alors que Victor Hugo n'employait pas le moindre article sans qu'il fût indispensable, à l'expression de sa magnifique pensée, les personnages de *Kaamelott*, au sortir d'une interminable conversation, ne se souviennent même plus du sujet traité, noyés sous le flot des futilités lexicales et des digressions systématiques¹³³.

¹³² ENCEL Stéphane, *Petit Crapahut dans le parler de Kaamelott à l'égard des pégués et du gratin*, Paris, Le Passeur, 2021.

¹³³ ASTIER Alexandre, *Kaamelott – Livre 3, Première partie*, Paris, Ed. Télémaque, 2010, p. 12.

Astier annonce brillamment le sort réservé aux paroles dans sa série avec un épisode qui figure au tout début de la série. Guenièvre a commandé la venue d'un barde afin d'avoir un peu de divertissement et de savoir ce qu'il se passe dans le monde.

BUZIT (*chantant*) – « *Ami barde n'eut point ripaille*

Partit sans pain et sans fruit

*Quand chanta pour
funérailles*

*Du roi Loth mort dans son
lit. »*

ARTHUR – De quoi ? Qu'est-ce que vous avez dit ?

BUZIT – Ah ouais ! Ils l'ont foutu dehors sans un bout de fromage, ces cons !

LÉODAGAN – Non mais pas le barde, ça on s'en fout ! Après !

BUZIT – Après quoi ?

ARTHUR (*inquiet*) – Après, avec le roi Loth ! Qu'est-ce que c'est, cette histoire ? Qui c'est qu'est mort ?

BUZIT – Mais j'en sais rien moi... Je vous dis, c'est des trucs qu'on se passe comme ça. [...] Si je dis qu'il est mort, ça veut pas forcément dire qu'il est mort ! C'est une chanson...

ARTHUR – Je vois pas l'intérêt de dire que le roi Loth est mort s'il est pas mort.

BUZIT – Ça dramatise ! S'il y a des vieux, des fois, ça les fait pleurer : on ramasse beaucoup plus de pognon, après...¹³⁴

En barde aguerrri, Buzit remplit tout à fait la fonction pour laquelle il a été embauché par la reine : divertir et colporter des nouvelles du monde extérieur. Mais l'anomalie survient lorsque ses auditeurs prennent conscience que celles-ci sont approximatives voire erronées. Le public averti reconnaît dans le personnage interprété par Didier Bénureau la complexité de la figure du jongleur qui est censé être un maître de la parole poétique. La parodie bat son plein : Astier a emprunté la figure du jongleur médiéval, souligne le mécanisme du style formulaire avec lequel compose ce dernier et en porte la logique jusqu'à l'excès en subordonnant totalement le message à la production *ad libitum* des formules préétablies. Le barde devient littéralement un (col)porteur de bouche-à-oreille : seules ces deux organes fonctionnent dans cette mélodie de mots qui n'ont de raison d'être que pour émouvoir et, le cas échéant, ramasser un peu d'argent sans vraiment nuire. Distance. Anomalie. Innocuité.

Nous le constatons, dans la série, les trois conditions du comique édictées par Émelina sont constamment mises à l'œuvre voire redoublées : la distance originelle est amplifiée par le filtre parodique, l'anomalie est accentuée par la présence intradiégétique de la norme supposée, l'innocuité est renforcée par le mouvement perpétuel des événements qui ne peuvent être que passagers. Ces dispositions prises, Astier s'évertue à compiler au sein d'une même scène une pluralité d'effets - qu'ils relèvent du comique de caractère, de situation, de mots, de répétition – et à confronter les styles – l'ironie confronte le grotesque, le burlesque côtoie l'absurde – et compose une symphonie dévolue à l'humour. Cet humour qu'Émelina considère comme « le jeu de l'énormité¹³⁵ » qui pervertit l'ordinaire dans un dérèglement ludique et prête à rire des choses les plus banales, les plus insignifiantes, pour lesquelles Alexandre Astier semble avoir une sorte de fascination, comme nous le montrerons dans le chapitre suivant.

¹³⁴ ASTIER Alexandre (réal.), *Des nouvelles du monde* (Livre I, épisode 7), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2005.

¹³⁵ ÉMELINA Jean, *op. cit.*, p. 134.

Telle est ma quête
Suivre l'étoile
Peu m'importent mes chances
Peu m'importe le temps
Ou ma désespérance
Et puis lutter toujours
Sans questions ni repos
Se damner
Pour l'or d'un mot d'amour¹³⁶

Chapitre quatrième – La Quête

ARTHUR – La légende... Vous savez ce que ça veut dire « légende » ?

PERCEVAL – Je crois, oui... mais je vais mettre deux heures à expliquer, ça va m'énerver.

ARTHUR – Ça veut dire : « Qui mérite d'être lu. »
Quand on file une histoire à un copiste pour qu'il en fasse trois exemplaires, que ça va lui prendre trois mois et que ça va coûter la peau des fesses, c'est pas pour raconter le temps qu'il fait ou ce que vous avez bouffé le midi ! Il faut que ça pète !¹³⁷

Par l'entremise de cette leçon, le *magister* Arthur enseigne à l'élève Perceval l'art de conter des histoires dignes d'entrer dans la légende. Il l'invite en quelque sorte dans le laboratoire de l'écrivain – ou du conteur, si l'on se réfère à la tradition orale qui a longtemps prévalu – et lui démontre le procédé de manipulation qui est à l'œuvre en amont de l'écriture. Les propos du souverain trahissent déjà une continuelle préoccupation matérialiste : la légende doit être à la hauteur de l'investissement, et, dans cette logique, les faits sont soupesés, chamarrés, magnifiés afin que l'historiette

¹³⁶ BREL Jacques, *La Quête*, Album : *L'Homme de La Mancha*, Barclay, 1968.

¹³⁷ ASTIER Alexandre (réal.), *La Poétique : 1^{ère} partie* (Livre III, épisode 12), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2006.

entre dans l'Histoire et que la gloriole prenne les atours d'une vraie gloire. La littérature arthurienne ne fait pas exception : conteurs et auteurs compilent par myriades superlatifs et hyperboles afin de consacrer les aventures d'Arthur et de ses chevaliers pour les faire passer à la postérité.

Avec *Kaamelott*, Astier opère, des siècles plus tard, une entreprise de désacralisation de fond en comble de ces lieux de culte. L'autel n'est plus destiné à accueillir les hagiographies de quelques héros mais à la sanctification de nombreux zéros, écrasés par une quête mystique qui les dépasse et dont ils transformeront *in fine* l'objet.

Un livre d'histoires

Quelques livres tels que *Kaamelott, à la table du roi Arthur* ou *Kaamelott, un livre d'histoire* se donnent comme mission de mesurer l'écart qui sépare l'univers fictionnel d'Astier de la vérité historique. Pour ces auteurs, les interpolations se heurtent aux sources écrites, les anachronismes sont épinglés sur la ligne du temps, les approximations butent sur l'inflexibilité des historiens, alors même qu'elles existent déjà dans la matière arthurienne. Sarah Olivier souligne par exemple les incongruités qui parsèment voire encadrent le récit :

Arthur, à l'image des auteurs qui ont relaté son histoire, est présenté comme évoluant dans deux Moyen Âge ; un premier, celui des V^e et VI^e siècles, marqué par les invasions barbares et le déclin de l'Empire romain et un second, bien plus tardif, celui des châteaux, des chevaliers et de l'amour courtois¹³⁸.

Or, nous avons déjà illustré, dans le deuxième chapitre, l'importance accordée, dans le processus parodique, à la référence partagée qui permet de fédérer une assistance plus large. En utilisant une image d'Épinal de la chevalerie, l'auteur de

¹³⁸ OLIVIER Sarah, *op. cit.*, p. 26.

Kaamelott s'adresse ainsi au plus grand nombre. Par ailleurs, ces imprécisions participent de la ludicité qui est au cœur de l'entreprise astiérienne, à savoir jouer avec les représentations pour les déconstruire. Mieux encore, Astier les revendique parce qu'elles sont porteuses de sens et jouent un rôle dans sa vision de l'Histoire dont il réfute la rigidité pour lui préférer l'élasticité.

C'est paradoxalement en avant-propos d'un des livres cités que se trouve cette clé de lecture. En ouverture de *Kaamelott, au cœur du Moyen Âge*, Alexandre Astier conteste le purisme des spécialistes :

[N']en déplaise à nos amis archéologues : un os est un os. Et de la découverte d'un os à l'hypothèse d'un rite funéraire, le chemin est long. Long et menacé par la subjectivité. C'est pour cela qu'à partir d'un seul et même os, les spécialistes se contredisent, s'empoignent, se tapent sur la tête avec tout ce qui traîne, y compris avec d'autres os... Alors que les os représentent peut-être, finalement, la seule parole objective de nos aïeux, la seule trace intacte¹³⁹.

Pour les historiens et tous leurs congénères affublés d'un suffixe en « -logue », le vide entourant l'os est aussi important que l'os lui-même. La case vide du système générique aristotélien a fait couler autant d'encre que les cases remplies. Acculé face au caractère lacunaire de ce qu'il observe, le spécialiste s'échine à émettre des hypothèses, à faire parler les traces, à les interpréter pour tenter d'établir une vérité, voire d'effleurer la Vérité. Or, pour Astier, toute tentative de représentation débouche sur une réduction de la réalité. La carte n'est pas le territoire, l'antienne a fait florès.

J'imagine un monarque se préparant pour une séance de portrait. Ses plus beaux habits, ses plus belles perruques, son maquillage, sa pose... [...] Mais mon monarque – de bonne volonté, au demeurant – brouille les pistes, bat les cartes, savonne considérablement la pente, et tout cela sans s'en douter.

¹³⁹ ASTIER Alexandre, Avant-propos de *Kaamelott, Au cœur du Moyen Âge*, op. cit., p.5.

Car où est son autre portrait ? Celui où il est représenté se levant le matin, empâté, dépeigné, la langue encore chargée des excès de la veille ? Et celui où il rigole, tout simplement, où est-il ? Et où est la retranscription de cette fameuse réunion avec son conseiller, alors même que son audition se trouvait altérée par une vilaine otite ?¹⁴⁰

Astier illustre, dans *Kaamelott*, par l'entremise d'un épisode intitulé *Le Portrait*, cet écart entre la réalité et sa représentation. La fierté de Léodagan qui vient de se faire tirer le portrait se heurte à l'incrédulité de son gendre :

ARTHUR (*surpris, scrutant le portrait*) – Comment mais... parce que c'est vous, ça ?

LÉODAGAN – Ben évidemment ! Qui voulez-vous que ce soit ?

ARTHUR – La vache ! Faut avoir l'œil !

LÉODAGAN – Quoi, vous me reconnaissez pas, là-dessus ? [...]

ARTHUR – Qui c'est qui vous a demandé de sourire comme ça ?

LÉODAGAN – C'est l'autre con, là... avec ses pinceaux...

ARTHUR – Moi, je crois que c'est là que ça coince !

BOHORT – Pourquoi est-ce que vous n'avez pas dit au peintre que vous ne souriez jamais ?

LÉODAGAN – Comment ça, « je souris jamais » ? [...]

ARTHUR – Allez-y, souriez pour voir... (*Léodagan force un sourire qui lui donne une mine constipée.*) Ah

¹⁴⁰ *Ibid.*

bah voilà ! Cherchez pas... Je vous assure, c'est hyper flippant !

LÉODAGAN (*soudain en colère*) – Qu'est-ce qu'il y a ? Il vous plaît pas mon sourire ?

ARTHUR – Ah, voilà ! Là par contre, c'est vous ! Là, je vous reconnais !¹⁴¹

Dans la suite de l'épisode, le souverain de Logres écope de railleries similaires lorsque ses chevaliers se montrent incapables de reconnaître son faciès sur les pièces de monnaie. Cette course à la magnificence, à la prestance, à l'ornement est constamment mise à mal au sein de la diégèse. Si la légende réclame que « ça pète », l'excès de fioritures déclenche invariablement une averse d'ironie, comme lorsque le souverain précise au père Blaise que, lorsqu'il retranscrit la légende, « personne [ne lui] demande d'aller faire des lettrines de quinze bornes de haut avec des fleurs et des angelots partout¹⁴². »

La préoccupation d'Astier semble résider dans la retranscription sans fard de sa légende. Quand il s'insinue dans le lit royal, quand il insiste avec tant d'ardeur sur les lézardes du château, sur les bévues des chevaliers, sur la frugalité des repas, il échafaude sa propre vision de la légende arthurienne. Une légende dont il gratte volontairement le vernis pour révéler la version la plus nue, la moins ampoulée de la réalité des chevaliers.

L'héroïque cède le pas au prosaïque, l'idéalisation est supplantée par l'humanisation. Car, à n'en pas douter, la focalisation d'Astier porte sur l'être humain dont il analyse les moindres failles, les défauts les plus remarquables non pas dans l'unique intention de faire dérailler le mythe, de le démythifier mais, plutôt, de le démystifier. Cet intérêt porté aux fêlures des personnages relève de la griffe

¹⁴¹ ASTIER Alexandre (réal.), *Le Portrait* (Livre II, épisode 4), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2005.

¹⁴² ASTIER Alexandre (réal.), *Enluminures* (Livre I, épisode 51), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2005.

d'Alexandre Astier qui n'a jamais cessé de mettre en avant les moments d'égarement, d'essoufflement des héros dont il dessine le portrait¹⁴³, comme il le confie :

J'aime les héros qui se découragent. C'est par antagonisme avec les héros des films épiques, même ceux de la quête arthurienne qui peuvent échouer sur des choses nobles mais n'échouent jamais sur leur volontarisme, sur leurs convictions. Je trouve cela fantasmé, que cette conviction inébranlable, c'est pas humain.¹⁴⁴

Paradoxalement, en présentant un Kaamelott en toc, Astier s'évertue à en livrer une version plus réaliste, moins trompeuse. Il donne ainsi du crédit à tout ce qui a pu être expurgé de la légende et de l'histoire, tous ces éléments qui ont été volontairement tus pour ne pas entraver la quête du sublime, de l'illustre. Plutôt que de recourir à la contre-plongée qui magnifie les héros, Astier privilégie la plongée et révèle la petitesse des êtres confrontés à un projet qui les dépasse. Il efface le fard et les artifices de la Légende pour que subsiste surtout l'homme, ou plutôt les hommes qui tentent de s'y inscrire. Ce faisant, il n'aborde pas l'Histoire mais compose un livre d'histoires. Des histoires centrées sur une pluralité d'individus jouant des coudes, mentant, fomentant pour se tailler un petit bout de légende.

Ma petite entreprise

Dès le départ de la série, la fragilité du royaume de Logres est annoncée et sa future dislocation amorcée. Arthur bataille ferme pour rallier les chefs de clans à sa cause, maintient autant qu'il peut les envahisseurs aux portes du territoire breton et fait preuve de diplomatie avec les Romains. À la tête du royaume, le souverain voit

¹⁴³ Dans les spectacles qu'il conçoit pour la scène théâtrale, Astier présente également des êtres illustres assaillis par le doute, la colère, la peur. Quelques saynètes de son spectacle *Que ma joie demeure !* montrent un Jean-Sébastien Bach en proie à l'impatience, à la tristesse, à la dépression. Il en est de même pour le prix Nobel de physique Enrico Fermi dans *L'Exoconférence*.

¹⁴⁴ Entretien avec Alexandre Astier, Cinécitta, juin 2008 (disponible en bonus du DVD du Livre V de *Kaamelott*).

son trône convoité par des ambitieux qui conspirent dans l'ombre et son autorité chanceler sous les ingérences des pays voisins et les critiques de ses propres ministres.

Alors qu'il tente de fédérer les peuples, de rassembler ses chevaliers autour de la Table ronde et de les faire concourir à la poursuite du Graal, Arthur se heurte la plupart du temps à des individualistes qui ne songent qu'à faire fructifier leur petite entreprise personnelle.

Au départ gentiment raillé pour sa trop grande modernité et son inflexible mollesse, le propriétaire d'Excalibur voit très tôt des luttes intestines secouer son palais. Progressivement, les secousses deviennent plus sérieuses et les épicrocentres se multiplient. Le seigneur Lancelot affirme avec de plus en plus d'insistance mériter la place du roi et conteste la réunion de pantins que constituent les réunions de la Table ronde, Léodagan et son épouse tapent dans les caisses de l'État, l'enchanteur Élias détourne l'argent du royaume pour garnir ses poches, l'intrigante Mevanwi et toutes les maîtresses du roi briguent la place de Guenièvre. Renégat en chef, le roi Loth – soutenu par son épouse, qui est la demi-sœur d'Arthur - ne cesse de comploter pour faire tomber la tête de Kaamelott :

LOTH - Non, c'est moi qui y suis pour quelque chose. Le coup d'État, c'est moi ! Le clan séparatiste, c'est moi ! Et d'une manière générale, j'ai un lien plus ou moins direct avec tout ce qui se manigance de vicelard en Bretagne depuis ces trente dernières années, ça tout le monde le sait¹⁴⁵.

Passé le Livre 3, l'étendard du Graal a bien du mal à cacher la légion de félons qui entoure le roi. Progressivement le tocsin se met à retentir face aux événements qui s'enchainent : Lancelot reprend son statut de chevalier errant et déserte la cour¹⁴⁶, les parades amoureuses d'Arthur et de Mevanwi, épouse du chevalier Karadoc, s'accumulent, les avertissements de la Dame du Lac se font plus pressants. À la fin de cette troisième saison, le tocsin devient muet, le glas prend le relais. L'adultère avec

¹⁴⁵ ASTIER Alexandre (réal.), *Corvus corone* (Livre V, épisode 1), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2007.

¹⁴⁶

Mevanwi est consommé, Guenièvre quitte le château pour rejoindre le camp de Lancelot, l'exemplarité d'Arthur est remise en cause et, en corollaire, le doute s'installe à propos de la légitimité de la figure royale.

Le roi était au mieux raillé mais peu contesté dans les premiers Livres car il était le ciment qui rassemblait tous les chevaliers, ces êtres d'extractions diverses concourant derrière un insaisissable Graal. C'est le constat dressé par le souverain en fin de saison 1 :

ARTHUR – Qu'est-ce que c'est, le Graal ? Vous savez pas vraiment. Moi non plus et j'en ai rien à cirer. Regardez-nous ! Il y en a pas deux qui ont le même âge, pas deux qui viennent du même endroit... Des seigneurs, des chevaliers errants, des riches, des pauvres... Mais... À la Table ronde, pour la première fois de toute l'histoire du royaume breton, nous cherchons la même chose. Le Graal. C'est le Graal qui fait de nous des chevaliers, des hommes civilisés, qui nous différencie des tribus barbares. Le Graal, c'est notre union. Le Graal, c'est notre grandeur.¹⁴⁷

Avec ce discours solennel, Arthur subordonne l'objet à la quête et insiste sur l'importance de la collégialité de cette dernière. L'identification, la découverte du Graal comptent moins que la convergence des êtres que la Quête provoque. Mais le grand rassemblement imaginé dès le départ de l'histoire par Arthur se transforme en grand démembrement à mesure que les événements s'enchaînent. Le château de Kaamelott, cet ancien foyer où tous résidaient, fait désormais office de lieu de villégiature pour la plupart des chevaliers et le Graal, autrefois trait d'union entre les chevaliers, est devenu pomme de discorde.

Quatre années plus tard, le discours de Léodagan, devenu roi de Logres suite à l'abdication d'Arthur et moyennant quelques manipulations, est d'un tout autre acabit :

¹⁴⁷ ASTIER Alexandre (réal.), *La vraie nature du Graal* (Livre I, épisode 100), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2005.

LÉODAGAN – Prenons un symbole connu : le Graal. Tout le monde sait bien que c'est beaucoup plus qu'un vase... Il y a toute une signification autour. (*Il prend le coffre de la couronne et sort l'objet précieux.*) Mais regardez ça, par exemple. C'est une couronne. D'un point de vue purement concret, ça veut juste dire que je suis roi. Mais d'un point de vue symbolique, c'est beaucoup plus intéressant. Par exemple, cette couronne nous informe symboliquement que tous les mous du slibard qui avaient l'habitude de se les rouler sous l'ancien Régime vont devoir se mettre un coup de fouet s'ils ne veulent pas que je leur mette moi-même. Cette couronne symbolise la fin des haricots et la décarrade des tire-au-flanc. Et surtout : l'avènement de l'ordre et de la discipline. En d'autres termes : la rigolade, c'est terminé !¹⁴⁸

Le Graal est à nouveau convoqué comme symbole mais l'ambitieux Léodagan lui en préfère un autre qui lui permet de rappeler sa position et les pouvoirs qu'elle présume. Le contraste avec son gendre est saisissant : tandis qu'Arthur souhaitait rassembler des êtres civilisés désireux de servir une noble quête, le père de Guenièvre démontre sa volonté de remettre au goût du jour l'assujettissement de ses sujets, s'il le faut en usant de la force. La menace du coup de fouet est des plus claires : les sens figuré et propre se voient opposés, avec une plus-value accordée au second. Si le nouveau roi insiste autant sur l'importance du symbole, c'est avant tout pour seriner les implications concrètes qu'il induit : soumission, ordre et discipline. L'innocuité du comique semble bottée en touche dans le discours de Léodagan qui entend enfin réaliser tous les projets qu'il s'était mis en tête depuis son arrivée à Kaamelott¹⁴⁹. En montant sur le trône, le beau-père d'Arthur est en quelque sorte parvenu à concrétiser

¹⁴⁸ ASTIER Alexandre (réal.), *Le Royaume sans tête* (Livre V, épisode 5), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2007.

¹⁴⁹ Quelques secondes auparavant, interrogé par ses compagnons sur les lois qu'il compte changer, Léodagan confesse qu'il a « drôlement eu le temps d'y penser » et qu'à chaque fois qu'il avait une discussion avec son prédécesseur, il « [s]e notai[t] une nouvelle petite loi personnelle dans un coin de la tête... ».

sa petite entreprise, sa quête individuelle, et qu'importe si celle-ci se réalise au détriment de l'intérêt de la communauté. Au royaume des individualistes, le plus égotiste mérite sans aucun doute la place du roi.

Sens et nonsense

Même s'ils sont nombreux dans la fourmilière de Kaamelott à briguer quelque ascension sociale ou à convoiter le pouvoir et les richesses du royaume, les conspirationnistes, matérialistes et ambitieux, uniquement animés par la « quête pour soi », deviennent souvent des laissés pour compte de l'entreprise astérienne. L'auteur les dépeint avec énergie et leur accorde une place de choix, laquelle trahit sa fascination pour les vilains¹⁵⁰, mais leur « quête pour soi » ne les mène la plupart du temps qu'à la stagnation, qu'à la révélation aux yeux de tous de leur médiocrité.

D'autres personnages jouissent en revanche d'une autre écriture qui est focalisée sur leur évolution non pas sociale mais psychologique : chacun accède progressivement à son destin. Un destin personnel, à hauteur d'homme puisqu'Astier affiche sa perplexité face aux honneurs distribués dans la légende. En somme, le Lyonnais préfère distribuer des accessits à tous ceux qui se révèlent plus envieux de réussir la « quête de soi » que la « quête pour soi ».

En tête de cortège, Arthur Pendragon traverse au cours des différentes saisons une crise existentielle, amenée par petites touches d'abord, puis plus ostentatoire voire centrale dans les Livres IV et V. Profondément mélancolique, sujet à la dépression, le souverain se questionne souvent sur le sens de son existence, écrasé par les missions qui sont confiées à ses frêles épaules. Un épisode résume remarquablement le regard que porte le souverain sur sa situation : répondant à la demande de Karadoc de lire une histoire à son neveu pour l'endormir, Arthur conte une légende pour le moins décatie :

¹⁵⁰ Dans une interview accordée à Europe 1 en 2008 dans le cadre de la promotion de son film *Astérix : Le Secret de la potion magique*, Astier reconnaît : « Je préfère les méchants, je préfère Dark Vador à tous les autres personnages de Star Wars. »

ARTHUR – C'est l'histoire... d'un petit ourson. Un petit ourson qui s'appelle... Arthur. Un jour, il y a une fée qui vient voir le petit ourson et qui lui dit : « Arthur, tu dois partir à la recherche du vase magique ! » Et elle lui donne une épée... magique. [...] Le petit ourson, il se dit : « Chercher le vase magique, ça doit être drôlement difficile ! Il faut que je trouve des amis dans la forêt pour m'aider... » [...] Alors petit ourson et sa troupe, ils partent à la recherche du vase magique mais ils le trouvent pas. Parce qu'en fait, la plupart d'entre eux, c'est des nazes. Ils sont mous et ils sont hyper bêtes. Et puis il y en a qui ont la trouille, il y en a, c'est des gros balourds et petit ourson, il a l'air d'un abruti avec son équipe de branquignols. [...] Et voilà, donc ils trouvent pas le vase, petit ourson, il fait de la dépression et chaque jour, il hésite pour savoir s'il va se tuer ou pas.¹⁵¹

Le tableau dressé résulte d'une froide clarté de la part du monarque qui confie son découragement à un confident innocent, ce qui garantit en quelque sorte l'absence de conséquences suite à ces révélations. Cette confession rappelle celle, déjà évoquée, que Perceval a entreprise en compagnie d'une servante ne parlant pas la langue. Le parallèle entre les deux compagnons n'est pas fortuit : nonobstant les différences qui les opposent en termes de statut social, intellectuel, martial, les deux compagnons partagent une lucidité identique à l'égard de leur place dans l'univers. Une lucidité qui habite souvent, dans *Kaamelott*, des personnages sous-estimés en raison de leur incompréhension globale des choses. Lorsque le souverain a transgressé ses obligations maritales avec Mevanwi et conféré à celle-ci le statut de reine par le truchement d'un échange d'épouses avec Karadoc, malgré les sempiternelles critiques de ses beaux-parents, les rumeurs du peuple, les vaines admonestations de la Dame du Lac, l'électrochoc qui lui permet de revenir sur le droit chemin est une discussion badine avec sa servante.

¹⁵¹ ASTIER Alexandre (réal.), *Legenda* (Livre III, épisode 20), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2006.

L'épisode qui suit directement le renoncement du roi à son idylle avec Mevanwi constitue l'apogée de l'introspection d'Arthur dont le motif lui est offert par le seigneur Perceval. Ce dernier est en train de pêcher dans un lac à l'aide d'une canne à pêche, composée d'une canne, d'un fil et d'un caillou et explique que l'objectif n'est pas de prendre du poisson mais de réfléchir, comme le roi qui vient parfois au lac pour penser au Graal.

ARTHUR – Mais qu'est-ce que vous essayez de comprendre, comme trucs, exactement ? Le Graal ?

PERCEVAL – Ouais, le Graal par exemple. Ou la Table ronde... Enfin, ou n'importe quoi, je pige jamais rien à rien, c'est pas les sujets qui manquent !

ARTHUR – Vous savez... le Graal, la Table ronde... j'ai pas tout pigé non plus, hein ! [...] C'est pour ça, c'est vrai, j'essaye de venir ici pour... pour essayer d'y voir clair. Pour faire une sorte de point, de temps en temps...

PERCEVAL – Moi, la canne, ça m'aide. Je visualise le caillou dans l'eau. J'ai l'impression de faire partie d'un tout : moi, le caillou, le fil, le lac, le ciel... C'est entier, vous comprenez ? C'est bien fini. [...] Vous me prenez pour un con, non ?

ARTHUR – Pas du tout. [...]

PERCEVAL – Ah ça y est, je viens de comprendre à quoi ça sert, la canne ! [...] En fait, ça sert à rien.

ARTHUR – Ah...

PERCEVAL – Du coup, ça nous renvoie à notre propre utilité... L'homme face à l'absurde.¹⁵²

Héros camusiens, Perceval, Merlin, Guenièvre se révèlent tous en recherche d'une réponse à leur utilité au sein de Kaamelott. Les rôles étaient autrefois distribués,

¹⁵² ASTIER Alexandre (réal.), *L'Inspiration* (Livre IV, épisode 95), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2006.

chacun pouvait se contenter de faire semblant de poursuivre des chimères ou de reproduire à l'envi les mêmes gestes inutiles qui se voyaient invariablement suivis de reproches de la part du souverain. La mécanique était huilée - bévüe, aveu, brimade, tous jouaient immuablement la même mélodie. Mais le roi est tombé dans une profonde crise existentielle et y a, par ricochet, entraîné d'autres en sa compagnie. Sitôt que les royales réprobations disparaissent, la victime se retrouve perdue, privée des conséquences qui déterminaient les raisons même de son (in)action.

Dans la cinquième saison, le roi entreprend un périple dans toute l'île pour tenter de découvrir s'il a une descendance. Ce rêve de paternité est encore au cœur de son questionnement : une quelconque trace lui permettrait de conférer du sens à sa propre existence. Durant son absence, Kaamelott voit se succéder des aspirants au pouvoir qui tentent chacun de légitimer leur position à cette place usurpée. À son retour, Arthur est présent à une séance de la Table ronde présidée par Karadoc qui demande aux chevaliers ce qu'ils ont fait durant les derniers jours. L'incompétence et l'inutilité de chacun est soulignée, jusqu'à ce que le souverain prenne la parole :

ARTHUR – Pour le Graal, j'ai bâti une forteresse, moi. Kaamelott, ça s'appelle. Et j'ai été chercher des chevaliers dans tout le royaume... en Carmélide, en Calédonie, à Gaunes, à Vannes, au Pays de Galles... J'ai fait construire une grande table, pour que les chevaliers s'assoient ensemble. Je l'ai voulue ronde... pour qu'aucun d'entre eux ne se retrouve assis dans un angle ou en bout de table. C'était compliqué, alors j'ai essayé d'expliquer le Graal pour que tout le monde comprenne. C'était difficile, alors j'ai essayé de rigoler pour que personne ne s'ennuie. J'ai raté mais je veux pas qu'on dise que j'ai rien foutu. Parce que c'est pas vrai.

PERCEVAL – Non mais Sire... Faut pas prendre ce qu'on dit au sérieux... Vous savez bien qu'on est des cons, nous...¹⁵³

La conclusion de Perceval a autant de valeur que le monologue d'Arthur. Revenu bredouille de sa quête, le souverain dresse le bilan de son activité de monarque. Cette ultime trace de son œuvre peut souffrir les critiques mais le souverain ne tolère pas qu'on pointe du doigt son immobilisme, son inaction. Quelques minutes avant de tenter de se suicider, Arthur délivre donc à ses pairs cet ultime bilan qui fait office de testament. De nobles intentions, une volonté de traiter les autres avec bienveillance et, au bout du compte, un échec assumé. Un échec qui est assumable parce que le roi a tenté de réussir, à de multiples reprises.

Dix années n'ont pas suffi à changer la donne. Lorsque le spectateur retrouve le fils Pendragon au cinéma, celui-ci se terre dans une patrie éloignée. De retour forcé en Bretagne, il se mure dans le mutisme et refuse catégoriquement de reprendre la place qui était la sienne. De leur côté, ses ex-compagnons se sont contentés de vivoter et de nourrir l'espoir que leur guide reviendrait un jour : Guenièvre s'est escrimée à conserver sa dignité de reine enfermée dans un donjon isolé par Lancelot, Perceval, Bohort et Merlin ont orchestré une résistance à laquelle ils croient peu. Et si en définitive, le grand œuvre d'Arthur résidait dans sa capacité à fédérer autour de lui une communauté, même composée de gens présumés incompetents ? Le destin du monarque consiste alors à devenir un grand roi, tel que défini par César dans la sixième saison :

CÉSAR – Des chefs de guerre, y en a de toutes sortes : des bons, des mauvais. Des pleines cagettes, il y en a. Mais une fois de temps en temps, il en sort un exceptionnel. Un héros, une légende... Des chefs comme ça, il y en a presque jamais. Mais tu sais ce qu'ils ont tous en commun, tu sais ce que c'est leur pouvoir secret ?

ARTHUR – Non.

¹⁵³ ASTIER Alexandre (réal.), *L'Enfant qui criait au loup* (Livre V, épisode 8), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2007.

CÉSAR – Ils ne se battent que pour la dignité des
faibles.¹⁵⁴

Face au caractère foncièrement absurde de l'existence, face à un dessein qui le dépasse, Arthur voit sa raison d'être se confirmer : son entrée dans la légende tient à sa capacité à sacrifier la réussite d'un projet, aussi admirable soit-il, au profit de la dignité de ses compagnons, aussi minables soient-ils.

¹⁵⁴ ASTIER Alexandre (réal.), *Nuptiae* (Livre VI, épisode 6), dans *Kaamelott*, France, CALT, 2009.

Conclusion

Comment attaquer le château de Kaamelott, désormais tenu par le traître Lancelot ? La résistance est en pièces, les armes manquent, le combat s'annonce déséquilibré. La seule possibilité : s'appuyer sur les trébuchets et autres tourelles du récent allié burgonde. Mais un bémol de taille est à prendre en considération : les barbares sont incapables de mener un siège et, sitôt qu'ils entreprennent une manœuvre militaire, « il faut trois jours pour tout désemberlificoter¹⁵⁵ ».

CALOGRENANT – Leurs balistaires à eux, ils sont pas entraînaables. [...]

GUENIÈVRE (à Arthur) – Vous, vous savez pas faire ça ?

ARTHUR – Qu'est-ce que je sais pas faire ?

GUENIÈVRE – Ben, entraîner les troupes, les sièges, tous ces machins.

¹⁵⁵ ASTIER Alexandre (réal.), *Kaamelott : Premier volet*, op. cit.

ARTHUR – Si, mais j’entraînais pas des débiles.
Fin, si, j’entraînais des débiles mais pas des débiles
comme ça. [...]

LÉODAGAN – J’ai tout essayé. Après avoir passé
deux semaines à leur gueuler dessus à m’en décoller les
soufflets, je suis même pas arrivé à en faire marcher
deux côte à côte. Non, ces gens-là, ils sont pas
entraînables¹⁵⁶.

Et pourtant... Lorsqu’Arthur constate que les barbares excellent dans l’art de jouer de la musique et que l’harmonie qui en résulte est stupéfiante, il voit là une manière de résoudre leurs problèmes de désorganisation martiale. En somme, Arthur Pendragon est le seul capable de diriger les « débiles », de se battre pour « la dignité des faibles », à redonner du lustre à une palanquée des bons à rien, à faire émerger du chaos la communion, en recourant aux méthodes les plus surprenantes.

Au niveau intradiégétique, Arthur Pendragon, tout au long de la série, brille dans son rôle de pédagogue. Même si l’agacement pointe inévitablement devant les idioties et maladresses de ses chevaliers, il tente malgré tout de leur inculquer des valeurs, de les élever moralement, de leur enseigner le courage, l’abnégation, la générosité. Il conclut une leçon sur la chevalerie en insistant sur la nécessité pour le chevalier de se trouver toujours du côté des opprimés. Encore et toujours la dignité des faibles.

Au niveau extradiégétique, Alexandre Astier, tout au long de la série, ne se départit jamais de ce rôle de pédagogue. Il démystifie la légende pour la ramener à hauteur d’homme. Arthur quitte son armure pour révéler sa nature profonde d’être humain, une nature ambiguë, complexe, insaisissable. Il descend de son trône, abandonne l’estrade du *magister* pour se situer au même niveau que son auditoire. Comme pour la Table ronde, dans l’entreprise pédagogique d’Arthur/Astier, personne n’est situé dans un angle, exclu du jeu. Et tout le monde a droit à assister à la leçon, même les moins bien nés.

¹⁵⁶ *Ibid.*

Avec *Kaamelott*, et ce dès l'épisode-pilote de la série¹⁵⁷, se dessine la méthode astiérienne qui va se développer d'œuvre en œuvre. Une méthode qui s'emploie à s'emparer de pans culturels pour les transmettre, déconstruits, sans fard, sans artifice, non sans les avoir plongés dans un bain d'humour aux multiples arômes. La leçon est doublement magistrale, puisqu'elle est délivrée par un professeur aguerri qui a passé des années à potasser son sujet et qu'elle est en tous points remarquable d'intelligence, de justesse, de singularité. En outre, le souverain s'entretient avec tout le monde, conte la légende à des enfants, s'efforce d'instruire des chevaliers sans éducation, lutte contre ses détracteurs pour défendre une vision moderne de la politique.

Dans son spectacle sur Jean-Sébastien Bach¹⁵⁸, la dynamique est quasi identique. Le compositeur est en effet placé dans des situations ubuesques (l'expertise d'un orgue accordé par des bras cassés, une leçon de musique imposée durant les portes ouvertes de l'église Saint-Thomas de Lepizig face à une assistance peuplée d'incultes) qui suscitent le comique (distance, anomalie, innocuité, encore et toujours) et, ces saynètes composent une conférence sur la musique enrichissante et une vision singulière du personnage de Bach dont Astier nous montre les failles et les hésitations, les chagrins et les doutes. En s'adressant à un public non expert au sein de la diégèse, Astier/Bach assure, au niveau extradiégétique, une leçon aux spectateurs au bagage musical réduit.

Deux ans plus tard, Astier, passionné d'astronomie, se met en tête de répondre à la question de l'existence de la vie extraterrestre et entreprend la même démarche. Durant deux années, il interroge des astrophysiciens, lit, étudie et échafaude une *Exoconférence*¹⁵⁹ dans laquelle il entreprend une leçon *ex cathedra* d'une heure et demie où il évoque et interprète Ptolémée, Copernic, Enrico Fermi. Le public ressort de la salle de théâtre avec les zygomatiques meurtris et la matière grise vivifiée. Le Lyonnais s'amuse en effet à livrer sa vision des choses, écornant au passage la religion et les progrès technologiques, déconstruisant les préjugés raciaux et les théories du complot. Sarcastique, Astier écorche par exemple une certaine tendance

¹⁵⁷ Cet épisode intitulé *Dies irae* a été décortiqué en clôture du chapitre premier.

¹⁵⁸ ASTIER Alexandre, *Que ma joie demeure !*, mise en scène de Jean-Christophe Hembert, avec Alexandre Astier, France, 2012.

¹⁵⁹ ASTIER Alexandre, *L'Exoconférence*, mise en scène de Jean-Christophe Hembert, avec Alexandre Astier, France, 2014.

à penser que les vertigineuses avancées technologiques constituent toujours un réel progrès, comme l'illustre cette mise en perspective de notre civilisation que l'on prétend si « évoluée » depuis le Moyen Âge :

On a fait tellement de progrès. [...]

Maintenant, quand on veut savoir l'heure, on sort son téléphone. Il est d'ailleurs synchronisé automatiquement avec tous les téléphones du monde. [...]

Au Moyen Âge, quand on voulait savoir l'heure, on pouvait sortir [...] un astrolabe. On devait régler les disques concentriques en fonction de la date et du lieu où on se trouvait puis, avec l'aiguille centrale, on s'alignait sur le Soleil de jour ou alors de nuit sur une étoile qu'il fallait donc reconnaître, identifier. Enfin, en se reportant sur le cadran, on pouvait en déduire l'heure qu'il était. Ce qui signifie qu'au Moyen Âge, un enfant qui voulait savoir l'heure devait avoir compris que c'était lui qui tournait autour du Soleil et pas l'inverse. Au Moyen Âge, un enfant qui voulait savoir l'heure devait avoir des notions d'astronomie. Au Moyen Âge, un enfant qui voulait savoir l'heure devait avoir compris un peu, au moins un peu, sa place dans l'Univers.

Mais bon, on a fait tellement de progrès...¹⁶⁰

Qu'il soit vêtu de l'armure arthurienne, de la queue-de-pie de Bach ou du costume de conférencier, Astier se transforme en maestro de la vulgarisation, capable d'extraire de sujets éthérés (comme la Quête du Graal, la musique classique, l'astrophysique) la substantifique moëlle. Les spectateurs experts comme néophytes peuvent alors se repaître devant la leçon magistrale de ce pédagogue qui transmet son savoir. Un savoir déconstruit, analysé, digéré par le *magister*. Un savoir centré sur l'homme, envisagé sous toutes ses coutures, même les moins reluisantes. Cette entreprise de

¹⁶⁰ *Ibid.*

démystification donne naissance à un mythe renouvelé, plus ontologique que mythologique, plus réaliste qu'idéaliste.

Un mythe saupoudré d'ironie, mâtiné d'humour, trempant dans le bain de la parodie.

Un mythe qui n'a, au fond, « d'autres prétentions » que celles de nous faire rire et ... réfléchir.

Un mythe façonné en prêt-à-rire qui devient prêt-à-penser.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

Littérature arthurienne :

Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, éd. Daniel Poirion, Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre *et al.*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 408), 1994.

Geoffroy de Monmouth, *Histoire des rois de Bretagne*, trad. Laurence Mathey-Maille, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

Lais du Moyen Âge. Récits de Marie de France et d'autres auteurs, XII^e-XIII^e siècle, éd. bilingue publiée sous la direction de Philippe Walter, avec la collaboration de Lucie Kaempfer, Ásdís R. Magnúsdóttir et Karin Ueltschi, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 636), 2018.

La mort du roi Arthur, roman publié d'après le manuscrit de Lyon, Palais des Arts 77, complété par le manuscrit BnF n. a. fr. 1119, éd. bilingue. Publication, traduction, présentation et notes par Emmanuèle Baumgartner et Marie-Thérèse de Medeiros, Paris, Champion (Champion Classiques, Moyen Âge, 20), 2007.

Lancelot-Grail: The Old French Arthurian Vulgate and Post-Vulgate in Translation, trad. ang. Norris J. Lacy, Martha Asher, Jane Burns, Carleton Carroll, Carol Chase, William W. Kibler, Roberta L. Krueger, Rupert Pickens et Samuel N. Rosenberg, New York et London, Garland [now Routledge], 5 t., 1993-1996.

Lancelot du Lac, Texte présenté, traduit et annoté par François Mosès, d'après l'édition d'Elspeth Kennedy. Deuxième édition revue et augmentée, Paris, Librairie générale française (Livre de poche. Lettres gothiques), 1991.

Lancelot du Lac II, roman français du XIII^e siècle, trad. et annotée par Marie-Luce Chênerie, d'après l'édition d'Elspeth Kennedy Paris, Librairie générale française (Le livre de poche. Lettres gothiques), 1993.

Lancelot du Lac III. La Fausse Guenièvre, Texte présenté, édité et traduit par François Mosès, avec pour l'établissement du texte la collaboration de Laetitia Le Guay, Paris, Librairie générale française (Livre de poche. Lettres gothiques), 1998.

Les Chevaliers de la Table ronde. Romans arthuriens, Paris, Gallimard, 2022 (Quarto).

Nennius, *Historia Brittonum (Histoire des Bretons)*, trad. Christiane M. J. Kerboul-Vilhon, Sautron, Éditions du Pontig (Sources de l'histoire de Bretagne), 1999.

Perlesvaus. Le haut livre du Graal, trad. Christiane Marchello-Nizia, Paris, Robert Laffont, 1989.

WALTER Philippe (éd.), *Lais du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 2018.

William of Malmesbury, *Gesta Regum Anglorum - The History of the English Kings*, éd. et trad. R. A. B. Mynors, complété par R. M. Thomson and M. Winterbottom, Oxford et New York, Clarendon Press, 1998-1999, 2 t.

Kaamelott :

ASTIER Alexandre (réal.), *Livre I*, dans *Kaamelott*, France, CALT, 2005.

ASTIER Alexandre (réal.), *Livre II*, dans *Kaamelott*, France, CALT, 2005.

ASTIER Alexandre (réal.), *Livre III*, dans *Kaamelott*, France, CALT, 2006.

ASTIER Alexandre (réal.), *Livre IV*, dans *Kaamelott*, France, CALT, 2006.

ASTIER Alexandre (réal.), *Livre V*, dans *Kaamelott*, France, CALT, 2007.

ASTIER Alexandre (réal.), *Livre VI*, dans *Kaamelott*, France, CALT, 2009.

ASTIER Alexandre (réal.), *Kaamelott : Premier volet*, France, Regular Production, 2021.

Études critiques

À propos de la légende arthurienne

AURELL Martin et PASTOUREAU Michel, « La Fortune d'Arthur : de la légende au roman », dans *Les Chevaliers de la Table ronde. Romans arthuriens*, Paris, Quarto, 2022.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Arthur et les chevaliers envoisiez », dans *Romania*, tome 105 n°418-419, 1984, pp. 312-325.

BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Espace du texte, espace du manuscrit: les manuscrits du *Lancelot-Graal* », *Écritures*, 2, 1985, p. 95-116.

BAUMGARTNER Emmanuelle, « Les Aventures du Graal », dans *Les Chemins de la Queste. Études sur La Queste del Saint Graal*, éd. Denis Hüe et Silvère Menegaldo, Orléans, Paradigm, 2004.

BERTHELOT Anne, « Merlin, du prophète au magicien », dans *La Légende du roi Arthur et les chevaliers de la Table ronde*, coll. Les Trésors de la littérature n°12, Paris, Oracom, 2019.

BLAKE, H., « Étude sur les structures narratives dans *La mort Artu* (XIII^e siècle) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 50:3, 1972, p. 733-743.

BLANC William, *Le roi Arthur, un mythe contemporain : de Chrétien de Troyes à « Kaamelott » en passant par les Monthy Python*, Paris, Libertalia, 2016.

BOUTET Dominique, *Charlemagne et Arthur, ou, Le roi imaginaire*, Paris, Champion ; Genève, Slatkine (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 20), 1992.

BOUTET Dominique, « Lancelot : préhistoire d'un héros arthurien », dans *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 44^e année, n°5, 1989, p. 1229-1244

DELCOURT Thierry, *La littérature arthurienne*, Paris, PUF, Coll. Que sais-je ?, 2000.

HOLZERMAYR Katharina, « Le « mythe » d'Arthur : la royauté et l'idéologie », dans *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 39^e année, n°3, 1984, p. 480-494

IMBS, Paul, « La reine Guenièvre dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes », *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge offerts à Teruo Sato, professeur honoraire à l'Université Waseda par ses amis et collègues. Partie I*, Nagoya, Centre d'études médiévales (Cahiers d'études médiévales, numéro spécial), 1973, p. 41-60.

LE RIDER Paule, « Le dépassement de la chevalerie dans *Le Chevalier de la Charrette* », dans *Romania*, tome 112 n°445-446, 1991, pp. 83-99.

MARCHELLO-NIZIA Christiane, « Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir », dans *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 36^e année, n°6, 1981, p. 969-982.

RIEGER Dietmar, *Guenièvre. Reine de Logres, dame courtoise, femme adultère*, Paris, Klincksieck, 2009.

RIEGER Dietmar, « Guenièvre littéraire. Femme multiforme entre sexualité, pouvoir et sagesse », dans *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 23, 2012, pp. 259-272.

RIEGER Dietmar, « Le motif de la jalousie dans le roman arthurien. L'exemple du roman d'Yder », dans *Romania*, 110, 1989, pp. 364-382.

ZINK Michel, *Bienvenue au Moyen Âge*, Paris, Éd. Équateurs (Le Livre de poche), 2016.

ZINK Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992.

À propos de Kaamelott

BESSON Florian, BRETON Justine, *Kaamelott, un livre d'histoire*, Paris, Vendémiaire, 2018.

BOUGET Hélène, « Chevalerie en péril. Parodie et déconstruction des héros arthuriens dans Kaamelott », dans *Le Moyen Âge en jeu*, Bordeaux, PUB, 2010, pp. 193-204.

BOZONNET Camille, « *Kaamelott* : « faire dérailler les mythes en leur insufflant du quotidien » ? », dans *Le Moyen Âge en jeu*, Bordeaux, PUB, 2010, p. 205-213

DA SILVA Marie-Manuelle, « La série « *Kaamelott* » ou la matière arthurienne revisitée », dans *Carnets* [En ligne], Première série, 2009.

DE LA BRÉTÈQUE Amy, MIGNON, François, « Quand les chevaliers de la Table ronde se mettent [pour de bon] à table. Nourriture et manières de table dans *Kaamelott* », dans *Chaire, chair et bonne chère*, éd. Fr. Mignon et M. Adroher, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2014.

ENCEL Stéphane, *Petit Crapahut dans le parler de Kaamelott à l'égard des péguis et du gratin*, Paris, Le Passeur, 2021.

FOSSOIS Gwendal, *La Philosophie selon Kaamelott*, Paris, Les Éditions de l'Opportun, 2020.

FOSSOIS Gwendal, *Le Management selon Kaamelott*, Paris, Éd. de l'Opportun, 2021.

LE NARBOUR Eric, *Kaamelott. À la table du roi Arthur*, Paris, Perrin, 2007.

LE NARBOUR Eric, *Kaamelott. Au cœur du Moyen Âge*, Paris, Perrin, 2007.

OLIVIER Sarah, « Un Moyen Âge tout en décalage : *Kaamelott*, la littérature et l'histoire », dans *The Historians : les séries TV décryptées par les historiens*, éd. Thalia Brero et Sébastien Farré, p. 20-42.

PELLISSIER Clément, *Explorer Kaamelott. Les dessous de la Table ronde*, Toulouse, Third, 2021.

À propos de la parodie

ARON Paul (éd.), *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Paris, Nota Bene, 2005.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BONAFIN Massimo, « Voyage de Charlemagne e il riso », dans *Formes de la critique : Parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Paris, éd. Honoré Champion, 2003.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Points, 1982.

GRAVDAL Kathryn, *Vilain and Courtois. Transgressive Parody in French Literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 1989.

MÜHLETHALER Jean-Claude, *Fauvel au pouvoir : Lire la satire médiévale*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1994.

MÜHLETHALER Jean-Claude (éd.), *Formes de la critique : parodie et satire dans la France et l'Italie médiévale*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1993.

SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Coll. Contours littéraires, Hachette, 1994.

À propos du comique

BERGSON Henri, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Genève, Éd. Albert Skira, 1945.

CECCARELLI Fabio, *Sorriso e riso. Saggio di antropologia biosociale*, Turin, Einaudi, 1988.

ÉMELINA Jean, *Le comique : essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, 1991.

LE GOFF Jacques, « Rire au Moyen Âge », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 3 | 1989. URL : <http://journals.openedition.org/ccrh/2918> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccrh.2918>

MÉNARD Philippe, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Genève, Droz, 1969.

MONCELET Christian, *Les Mots du comique et de l'humour*, Paris, Belin, 2006.

SAREIL Jean, *L'Écriture comique*, Paris, PUF, 1984.

