



**Dictes hardiement, bons motz n'espargnent personne :
approche typologique, esthétique et historique du
comique dans Perceforest**

Anne Delamaire

► **To cite this version:**

Anne Delamaire. Dictes hardiement, bons motz n'espargnent personne : approche typologique, esthétique et historique du comique dans Perceforest. Littératures. Université Rennes 2; Université Européenne de Bretagne, 2010. Français. <NNT : 2010REN20029>. <tel-00551562>

HAL Id: tel-00551562

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00551562>

Submitted on 6 Jan 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THESE / Université Rennes 2 – Haute Bretagne

sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de

DOCTEUR DE L'Université Rennes 2 – Haute Bretagne
École doctorale Arts Lettres et Langues

Mention : Littérature Française

présentée par

Anne Delamaire

Préparée dans l'Équipe d'Accueil (n°3206)

Université Rennes 2 – Haute Bretagne

Centre d'Études des Littératures Anciennes et Modernes

« *Dictes hardiement, bons
motz n'espargnent
personne* »

Approche typologique,
esthétique et historique
du comique dans *Perceforest*

Thèse soutenue le 11 décembre 2010

devant le jury composé de :

Christine Ferlampin-Acher

Professeur, Université Rennes 2 – Haute Bretagne / *Directrice de thèse*

Francis Gingras

Professeur, Université de Montréal / *rapporteur*

Denis Hüe

Professeur Université Rennes 2 – Haute Bretagne / *examineur*

Gilles Roussineau

Professeur, Université Paris IV Sorbonne / *examineur*

Michelle Szkilnik

Professeur Université Paris III Sorbonne Nouvelle / *rapporteur*

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE

École Doctorale Art, Lettres, Langues - CELAM

**« *Dictes hardiement, bons motz
n'espargnent personne* »**

**Approche typologique, esthétique
et historique du comique dans *Perceforest***

Thèse de Doctorat

Discipline : Littérature française

Présentée par :

Anne DELAMAIRE

Directeur de thèse : Christine FERLAMPIN-ACHER

Soutenue le 11 décembre 2010

Jury :

Christine Ferlampin-Acher, Professeur, Université Rennes 2 – Haute Bretagne

Francis Gingras, Professeur, Université de Montréal

Denis Hüe, Professeur, Université Rennes 2 – Haute Bretagne

Gilles Roussineau, Professeur, Université Paris IV Sorbonne

Michelle Szkilnik, Professeur, Université Paris III Sorbonne Nouvelle

*Cette thèse est dédiée à ma mère, Eloïse et Antonin,
pour leur soutien sans faille, leur humour et leur très grande patience*

Remerciements

Sommaire

<u>REMERCIEMENTS.....</u>	<u>3</u>
<u>SOMMAIRE.....</u>	<u>4</u>
<u>INTRODUCTION.....</u>	<u>6</u>
<u>ÉTUDE LIMINAIRE : DE L'ÉTUDE DU RIRE À L'ANALYSE DU COMIQUE DANS PERCEFOREST.....</u>	<u>16</u>
PRÉAMBULE : RIRE ET COMIQUE, UN COUPLE PROBLÉMATIQUE.....	16
I] ÉTUDE LEXICALE DU RIRE DANS <i>PERCEFOREST</i>.....	23
A) LES TERMES CLÉS : <i>RIRE, SOUBZRIRE, RIS ET RISEE</i>	23
B) CHAMP LEXICAL ÉLARGI.....	27
II] ÉTUDE EN CONTEXTE DU RIRE DANS <i>PERCEFOREST</i>.....	41
A) TYPOLOGIE.....	41
A) RÉPARTITION.....	54
CONCLUSION.....	60
<u>TYPOLOGIE DU COMIQUE.....</u>	<u>64</u>
INTRODUCTION.....	64
I] COMIQUE ET LANGAGE.....	67
A) ABC COMIQUE : DE L'ESPRIT ET DES LETTRES.....	68
B) LE LANGAGE EN ACTION.....	98
II] COMIQUE ET COMPORTEMENT.....	134
A) ANORMALITÉ.....	135
B) SENTIMENTS ET CARACTÈRES : EXAGÉRATION ET DÉBORDEMENTS.....	190
III] COMIQUE DE SITUATION.....	275
A) FONCTIONNEMENT EN DUO.....	276
B) DYNAMIQUES COMIQUES : RAPIDITÉ, RÉPÉTITIONS, RENVERSEMENTS.....	322
TRANSITION.....	339
<u>ENJEUX ET FONCTIONS DU COMIQUE.....</u>	<u>341</u>

INTRODUCTION	341
I] COMIQUE ET ESTHÉTIQUE DANS <i>PERCEFOREST</i>	342
A) LE JEU SUR LES ACQUIS OU L'ART DE LA RÉFÉRENCE	344
B) CRÉATION D'UNE ESTHÉTIQUE ?	387
II] COMIQUE, HISTOIRE ET ROMAN	414
A) ÉCRIRE L'HISTOIRE, ÉCRIRE LE TEMPS	414
B) MÉCANISMES HISTORIQUES : QUAND LE COMIQUE MÈNE L'HISTOIRE.....	429
<u>CONCLUSION</u>	445
<u>ANNEXES :</u>	448
RIRE ET SOURIRE : RELEVÉS ET INDEX	448
1. RELEVÉ DES OCCURRENCES DE <i>RIRE</i> , <i>RIS</i> ET <i>RISÉES</i>	448
2. INDEX DES OCCURRENCES DE <i>RIRE</i> , <i>SOUBZRIRE</i> , <i>RIS</i> ET <i>RISÉES</i> PAR ACTEURS (SUJET, OBJET, ETC.)	455
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	483
<u>TABLES DES MATIÈRES</u>	504

Introduction

Perceforest est une œuvre monumentale, atypique, ambitieuse et fascinante. Composée dans le milieu bourguignon, vraisemblablement au XIV^e siècle¹, elle s'attache à combler, en six livres, l'écart entre la geste alexandrine et le cycle arthurien et s'impose, de ce fait, une double contrainte. Continuation aussi bien que prélude, elle est présentée par son auteur comme la chronique de la conquête et de la civilisation des royaumes d'Angleterre et d'Écosse par les lieutenants d'Alexandre, Bétis (qui sera renommé Perceforest) et Gadifer. Le récit est celui d'une triple *translatio* : *translatio imperii* qui voit le pouvoir passer d'Alexandre à Arthur, *translatio fidei* qui évoque la transition du paganisme au christianisme et enfin *translatio studii* qui repose sur la fiction du manuscrit retrouvé, puis, traduit dont l'auteur dit s'inspirer. *Perceforest* ne se contente pas de prolonger une chronologie imaginaire, il s'enchâsse dans un espace laissé vacant et crée de toutes pièces une solution de continuité entre les traditions alexandrine et arthurienne. L'exercice n'est pas sans péril, notamment en ce qui concerne la succession entre les deux rois. Pour parvenir à ses fins l'auteur « détourne » des lignages, connus du public, par le biais d'héritier posthume et de successions indirectes² mais aussi par un jeu complexe d'intertextualité³. De sorte que *Perceforest* se présente, non pas comme un simple prélude, mais comme la préfiguration des temps arthuriens.

¹ La datation généralement retenue situe sa composition autour de l'année 1340. L'hypothèse d'un remaniement au XV^e siècle semble être admise mais celle d'une datation basse (vers le milieu du XV^e), qui s'appuie notamment sur le fait que les manuscrits conservés datent tous de cette époque, fait débat. Pour un état de la question, voir Christine Ferlampin-Acher, *Perceforest et Zéphir : propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, Genève, Droz, 2010, p. 6ss.

² Remanant de Joye est le fils qu'Alexandre a conçu avec Sébille lors de son séjour en Angleterre. Le jeune homme, qui ne connaîtra jamais son père, épouse Béthoine, la fille de Perceforest. Sa propre enfant, Alexandre Fin de Liesse se marie, à son tour avec Galafur, le petit-fils de Gadifer, et compte Arthur parmi ses lointains descendants. De sorte qu'Alexandre, mais aussi Perceforest et Gadifer, se trouvent tous être des ancêtres d'Arthur. Sur ces successions indirectes, voir Richard Trachsler *Disjointures-Conjointures. Etude sur l'intégration des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen Bâle, Francke, 2000, p. 239-281.

³ Son prologue, par exemple, est une traduction de l'*Historia regum Britanniae* qui inclut des emprunts à Darès et Orose. Voir R. Trachsler, *Disjointures-Conjointures. Etude sur l'intégration des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, op. cit., p. 239-281. Voir également : Anne Berthelot une « Une marqueterie d'auteurs antiques : l'ouverture du *Roman de Perceforest* », dans *Pour acquérir honneur et pris. Mélanges de moyen français offerts à Giuseppe Di Stefano*, éd. M. Colombo Timelli et Cl. Galderisi, Montréal, CERES, 2004, p. 79-85.

Intégralement et partiellement édité au XVI^e siècle⁴, puis encore mentionné, de loin en loin, dans des romans des XVIII^e et XIX^e siècles⁵, *Perceforest* n'a pas connu de véritable éclipse, comme tant d'autres œuvres médiévales. Pourtant il a longtemps été négligé par la recherche. La raison en incombe peut-être précisément à sa présence, presque continue dans le paysage littéraire. Plus proche, moins mystérieux, il aurait moins éveillé la curiosité. A moins qu'il ne faille y voir la conséquence du désintérêt plus global qui a pendant un temps été réservé au Moyen Age tardif dont il est issu. La première à s'être intéressée à *Perceforest* est Jeanne Lods⁶ qui, avec son étude pionnière sur la composition du roman, l'a sorti de l'oubli. Elle a été suivie par Jane Taylor⁷ qui a proposé une édition partielle du livre I en 1979. Gilles Roussineau⁸ a mené et mène, depuis maintenant plus de vingt ans, un travail d'édition intégrale entrepris avec la publication du livre IV en 1987 suivie par celles des livres III (1988, 1991, 1993) II (1999, 2001) et I (2007). Il a, de plus, affiné la datation de l'œuvre et a été le premier à la situer en milieu bourguignon⁹. Dans le sillage de l'édition et du travail fondateur de Gilles Roussineau, d'autres chercheurs se sont, à leur tour penchés, sur *Perceforest*. Michelle Szkilnik a, entre autres, analysé la figure de la femme écrivain à travers le personnage de Neronès ou encore mis en évidence le caractère complémentaire du vers et de la prose dans le roman¹⁰. Sylvia Huot, s'est intéressée aux épisodes du *Conte de la Rose* et de *l'Espee Vermeille*, mais elle a également publié un volume sur *Perceforest* comme récit

⁴ Les éditions complètes datent de 1528 et 1531-1532. L'édition partielle, intitulée, *La plaisante et amoureuse histoire du Chevalier Doré et de la pucelle surnommée Cœur d'Acier* date de 1541, elle a été suivie par trois rééditions en 1542, 1570, 1577. Sur les différentes éditions de *Perceforest*, voir *Le Roman de Perceforest*, quatrième partie, éd. G. Roussineau, Genève, T.L.F., 1987, p. XXXIII-XXXVIII.

⁵ Dans *Le voyage merveilleux du prince Fan Feredin dans la Romancie* de Chapelain et Jean-François Sarasin et dans *Angélique* de Gérard de Nerval. Sur ces mentions, voir C. Ferlampin-Acher, « *Perceforest* et le roman : « Or oyez fable, non fable mais hystoire vraye selon la cronique », dans *Etudes Françaises*, t. 41, 2006, « De l'usage des vieux romans », études réunies par F. Gingras et U. Dionne, p. 39-61 et *Perceforest et Zéphir : propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, *op. cit.*, p. 2-3.

⁶ Voir Jeanne Lods, *Le Roman de Perceforest : origines, composition, caractères valeur et influence*, Genève, Droz, 1951.

⁷ Jane Taylor, *Le Roman de Perceforest, première partie*, Genève, Droz, 1979. L'édition s'étend jusqu'au départ de *Perceforest* du Temple du Dieu Inconnu.

⁸ *Le Roman de Perceforest, première partie intégrale*, éd. G. Roussineau, Genève, Droz, 2 tomes, 2007 ; deuxième partie, éd. G. Roussineau, Genève, T. L. F., vol. I, 1999 et vol. II, 2001 ; troisième partie, éd. G. Roussineau, Genève, T.L.F., vol. I, 1988 ; vol. II, 1991 ; vol. III, 1993 ; quatrième partie, éd. G. Roussineau, Genève, T.L.F., 1987. Ces éditions, et leurs précieuses annexes, ont servi de référence pour cette recherche. Les livres V et VI seront cités d'après le manuscrit BnF. fr. 348 (l. V) et d'après le manuscrit de David Aubert (l. VI) Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3493 et 3494.

⁹ Voir *Le Roman de Perceforest*, quatrième partie, *op. cit.*, p. IXss et *Le Roman de Perceforest*, première partie, p. IXss.

¹⁰ Voir « Des femmes écrivains : Néronès dans le Roman de *Perceforest*, Marte dans *Ysaÿe le Triste* », dans *Romania*, t.117, 1999, p. 474-506 et « Le clerc et le ménestrel. Prose historique et discours versifié dans le *Perceforest* », dans *Cahiers de recherches médiévales*, t. 5, 1998, p. 87-105.

d'une période postcoloniale¹¹. Anne Berthelot a notamment étudié les techniques narratives et les références à l'Antiquité¹². Enfin, Christine Ferlampin-Acher a consacré une attention particulière au *luiton* Zéphyr¹³.

Malgré l'intérêt que lui portent ces chercheurs, et le nombre croissant de travaux à son sujet, *Perceforest* reste en partie à défricher. Cette étude se propose d'aborder un domaine qui n'a pas encore été, à ce jour, exploré en profondeur : le comique. Ceux qui ont travaillé sur *Perceforest*, soit en l'éditant, soit en lui l'étudiant, notent souvent le fait qu'il contient des épisodes cocasses ou des traits d'humour. Gilles Roussineau, par exemple, dans l'analyse qu'il fait de chaque livre, ne manque jamais de souligner cet aspect du roman¹⁴. Ces notations accumulées laissent entrevoir l'hypothèse d'un comique consubstantiel à l'œuvre. Impression que la lecture extensive de l'œuvre ne fait que renforcer. Par conséquent, il a paru que s'intéresser à la question du comique pourrait contribuer à mettre en lumière de nouveaux aspects de ce roman.

Le rire a beau être le propre de l'Homme, le comique se laisse, pour sa part, difficilement cerner. Rétif à tout effort de théorisation, il semble avoir résisté à toutes les tentatives définitionnelles qu'elles soient sociologiques, littéraires voire philosophiques. La conception bergsonienne¹⁵ du comique, par exemple, paraît perdre en justesse et en exactitude

¹¹ Voir « Visualizing the feminine in the *Roman de Perceforest*: the episode of the "conte de la rose" », dans *Troubled Vision: Gender, Sexuality and Sight in Medieval Text and Image*, éd. E. Campbell et R. Mills, New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 193-206 ; « Amorous Performances : The Aventure de *l'espee vermeille* in *Perceforest* », dans *Cultural Performances in Medieval France. Essays in Honor of N. Freeman Regalado*, Cambridge, D.S. Brewer, 2007, p. 91-98 et *Postcolonial Fictions in the "Roman de Perceforest": Cultural Identities and Hybridities*, Cambridge, Brewer, 2007.

¹² Sur les techniques narratives voir « Répétition et efficacité narrative dans le *Roman de Perceforest* », dans *Le Moyen Français*, t. 30, 1992, p. 7-17 et « Digression et entrelacement : l'efflorescence de l'arbre des histoires », dans *La digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge, Senefiance*, t. 51, 2005, p. 35-47. Sur les références à l'Antiquité voir « La sagesse antique au service des prestiges féeriques dans le *Roman de Perceforest* », dans *Ce est li fruis selonc la letre. Mélanges offerts à Charles Méla*, éd. Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens et Sylviane Messerli, Paris, Champion, 2002, p. 183-193 ; « Une marqueterie d'auteurs antiques: l'ouverture du *Roman de Perceforest* », *op. cit.*; « La représentation de l'Antiquité dans le *Roman de Perceforest* », dans *L'Antiquità nella cultura del Medio Aevo/ L'Antiquité dans la culture du Moyen Âge*, Greifswald, Reineke Verlag, 1998, p. 251-260.

¹³ Voir « Voyager avec le diable Zéphyr dans le *Roman de Perceforest* (XVe siècle) : la tempête, la *Mesnie Hellequin*, la *translatio imperii* et le souffle de l'inspiration », dans *Voyager avec le diable : voyages réels, voyages imaginaires et discours démonologiques (15e-17e s.)*, éd. Th. Maus de Rolley et G. Holtz, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, collection Imago Mundi, 2008, p. 45-59 ; « Zéphyr dans *Perceforest* : des *flameroles*, des ailes et un nom », dans *Les entre-mondes, des mondes entre la vie et la mort*, textes réunis par K. Ueltschi et M. White-Le Goff, Paris, Klincksieck, 2009, p. 119-141 ; « Incorporer les esprits : le *luiton* Zéphyr et *Mélusine* », dans *Doxa. Études sur les formes et la construction de la croyance*, études réunies par P. Hummel, Paris, Philologicum, 2010, p. 101-113.

¹⁴ Il évoque ainsi l'humour avec lequel l'auteur raconte l'histoire de Troilus et de Zellandine au livre III. Voir, *Perceforest*, troisième partie, *op. cit.*, p. XXVII.

¹⁵ Henri Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1999.

ce qu'elle gagne en concision et en effet de synthèse. Bergson décrit le rire (qu'il identifie au comique) comme « un certain geste social, qui souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements »¹⁶. Interpréter le comique comme une sanction sociale visant à réprimer tout écart à la norme, revient à lui assigner une unique fonction, et donc, à l'amputer, au moins pour moitié, de ce qu'il est. Les approches littéraires ne semblent pas, non plus, parvenir à une définition pleinement satisfaisante. En abordant le comique sous la forme de réalisations spécifiques (satire, pastiche, parodie ou bien encore ironie), elles le fragmentent et ne disent, par conséquent, qu'une partie de sa nature. Transposée aux études médiévistes, la démarche définitionnelle s'avère encore plus ardue.

Les versants historiques ou anthropologiques des recherches s'aventurent indirectement sur le terrain en traitant, par exemple, les problèmes du rire¹⁷ ou celui des pratiques carnavalesques¹⁸. Ramenée au champ spécifique de la littérature, la question semble autrement plus problématique. Deux grandes tendances se dégagent. Certains considèrent, comme Armand Strubel, que « parler du rire médiéval est une entreprise hasardeuse, qui se heurte à cet obstacle insurmontable qu'est la transposition des catégories mentales et esthétiques actuelles à une culture fondamentalement différente, mais ressentie comme proche »¹⁹. Ceux-là considèrent presque les tentatives d'analyse du comique au Moyen Âge comme une aporie. D'autres sont, dans une perspective opposée, partisans de l'existence d'une proximité avec les mentalités médiévales. Ainsi Philippe Ménard écrit, en introduction à sa thèse²⁰ : « On rit au XIII^e siècle pour les mêmes raisons qu'aujourd'hui ». Ces approches, dont l'une rend hypothétique toute recherche et l'autre réduit la perspective historique, paraissent devoir être nuancées. En effet, l'Homme ne peut avoir évolué au point de ne plus reconnaître ce qui a autrefois été sien. Les œuvres médiévales, qu'elles soient romans, pièces ou peintures, continuent à nous émouvoir ou à nous amuser. N'est-ce pas une preuve qu'au moins une partie du comique pourrait être chose pérenne ? D'un autre côté, cependant, le comique, sans être le continuel rappel à l'ordre défini par Bergson, constitue indiscutablement un acte social. Par conséquent, avec les modifications des modes des pensées ou des

¹⁶ Henri Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, cit., p. 67.

¹⁷ Le sujet a ainsi été traité par Jacques Le Goff. Voir « Le rire dans la société médiévale » dans *Un Autre Moyen Age*, Quarto Gallimard, Paris, 1999, p. 1343.

¹⁸ Claude Gaignebet, *Le Carnaval : essai de mythologie populaire*, Payot, Paris, 1979.

¹⁹ Armand Strubel, dans *Précis de littérature française du Moyen Age*, sous la direction de D. Poirion, Paris, PUF, 1983, p. 186.

²⁰ Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois du Moyen Age (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969, p. 32.

structures sociales, il se pare également à nos yeux d'une irrémédiable altérité. En effet, il ne « suffit » pas, comme l'écrit Philippe Ménard, « de se détacher des manières de penser d'aujourd'hui pour comprendre les sensibilités anciennes »²¹. Chaque homme est imprégné par la mentalité propre à son milieu et à son époque et il ne peut se défaire totalement de ce mode de pensées acquis pour en comprendre un autre, plus ancien. L'option la plus raisonnable, et probablement la plus fructueuse, consiste, comme en bien des choses, à adopter une attitude modérée. Plus cousin éloigné que parfait étranger, le comique peut très certainement se laisser apprivoiser le temps d'une étude. Un bref état de la recherche permet de démontrer que l'entreprise, si elle implique la prudence, n'est pas impossible.

En ayant recours aux nombreuses ressources bibliographiques à la disposition des chercheurs (qu'elles se présentent sous forme « traditionnelle » ou informatisée), il est possible de se faire une idée assez précise de l'état de la recherche. Il convient toutefois, pour ne pas biaiser les résultats, de se montrer précautionneux dans la façon de cibler l'enquête. En effet, pour plusieurs raisons²², le mot « comique » apparaît rarement dans les titres des articles ou des ouvrages et il n'est pas beaucoup plus renseigné dans les mots clés qui permettent leur indexation. Par conséquent, il convient d'étendre la recherche à tous les termes (rire, humour, parodie, etc.) par lesquels le comique est souvent indirectement désigné. Une étude menée sur les *Bulletins Bibliographiques Arthuriens* (de 1949 à 2007)²³ et le catalogue du Sudoc²⁴, a permis de dégager une vision d'ensemble de l'étude du comique dans le champ de la littérature médiévale.

L'intérêt pour le sujet est relativement récent. Il est abordé de façon extrêmement ponctuelle jusqu'à la fin des années soixante, date de la publication de la thèse de Philippe Ménard qui est la première et seule synthèse monumentale sur le sujet²⁵. Cependant, il faut encore attendre les années quatre-vingts pour que le comique devienne autre chose qu'un objet

²¹ Philippe Ménard, « Le Rire et le sourire au Moyen Age dans la littérature et dans les arts : essai de problématique », dans *Le Rire au Moyen Age dans la littérature et dans les arts*, éd. T. Boucher, H. Charpentier, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, p. 9-30.

²² La confusion entre rire et comique fait que le premier est souvent employé pour désigner le second, notamment dans les titres. Sur le sujet, voir *infra* p. 11. Par ailleurs, les recherches se concentrent la plupart du temps sur un aspect du comique en particulier, l'ironie ou la ruse par exemple. Voir *infra* p. 10, note 19.

²³ *Bulletins Bibliographiques Arthuriens*, Ressource électronique. Société Internationale Arthurienne, Université Rennes 2 - Haute Bretagne, [réf. du 25 février 2010] France. Disponible sur : <http://bbsia.cetm-celam.uhb.fr/>. Pour les années 2002 à 2007, les bulletins ont été consultés dans leur version papier : *Bulletins Bibliographiques Arthuriens*, A-R Editions, Middleton (U.S.A.), 2003-2008.

²⁴ *Sudoc*, Ressource électronique. Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur, [réf. du 06/09/2010] France. Disponible sur : <http://www.sudoc.abes.fr/>.

²⁵ Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois du Moyen Age (1150-1250)*, *op. cit.*

d'étude marginal avec, par exemple, l'organisation d'un colloque à l'Université de Pau en 1988²⁶. Les années deux-mille sont particulièrement fructueuses et voient la publication de plusieurs ouvrages collectifs²⁷ ou individuels²⁸ ainsi que la soutenance d'une thèse sur l'expression du comique dans le cycle de Guillaume d'Orange²⁹. L'analyse des sujets concernés débouche sur un constat sans appel. La recherche se concentre presque entièrement sur quatre axes : le *Roman de Renart*³⁰, le théâtre, les fabliaux et enfin les écrits à caractère religieux (sermons comiques, prédications satiriques)³¹. Les romans arthuriens restent, pour leur part, des domaines peu abordés même si l'intérêt pour leur aspect comique semble s'être accru ces dernières années comme semble l'indiquer la parution d'ouvrages tels que *Comedy in Arthurian Literature*³². Par ailleurs, les travaux spécifiquement centrés sur les romans arthuriens adoptent presque toujours une perspective restreinte en s'attachant à l'étude soit d'un thème (par exemple le *nice*³³), soit d'un type de comique précis. Ainsi la recherche s'est intéressée à l'humour ou à l'ironie de Chrétien de Troyes³⁴.

La référence en matière de roman reste, par conséquent, la thèse de Philippe Ménard publiée en 1969 : *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age (1120-*

²⁶ Ce colloque, organisé par le groupe de recherche de l'Ancienne langue Française et de la Renaissance de l'Université de Pau, a donné lieu à la publication d'actes réunis dans le volume : *Le Rire au Moyen Age dans la littérature et dans les arts, op. cit.*

²⁷ Trois ouvrages au moins doivent être cités : *Grant risee : the medieval comic presence : essays in memory of Brian J. Levy*, Adrian P. Tudor et Alan Hindley, Brepols, Belgique, 2006 ; *Arthurian Literature : comedy in arthurian literature*, t. XIX, éd. Keith Busby, Roger Dalrymple, Woodbridge, Suffolk, 2003 et *Risus mediaevalis : laughter in medieval literature and art*, éd. H. Braet, G. Latré, W. Verbeke, Belgique, Presses de l'Université de Leuven, 2003.

²⁸ Il est possible de citer notamment l'ouvrage de Lisa Perfetti : *Women and laughter in medieval comic literature*, Michigan University Press, Ann Arbor, 2003 ou encore celui de Brian J. Levy, *The comic text: patterns and images in the old french fabliaux*, Rodopi, Amsterdam, 2000.

²⁹ Maria Solovieva, *Moyens de l'expression du comique dans le cycle de Guilflaume d'Orange*. Thèse : Langue et Littérature françaises : Lyon III, Université d'Etat de Saint-Pétersbourg : 2006.

³⁰ Il existe de nombreux travaux sur la ruse et le comique dans le *Roman Renart*, voir Guenova Vessela, *La ruse dans le Roman de Renart et dans les œuvres de François Rabelais*, Orléans, Paradigme, 2003 ; Roger Bellon, *La ruse dans le Roman de Renart*, thèse sous la direction de R. Dubuis, Lyon 2, 1982 ou encore *Comique, satire et parodie dans la tradition renardienne*, éd. D. Buschinger et A. Crépin, Verlag, Kümmerle, 1983. Voir également, *Le goupil et le paysan : Roman de Renart, branche X*, éd. D. Dufournet, Paris, Champion, 1990.

³¹ Il est également possible de constater que les chercheurs anglo-saxons semblent moins réticents à étudier le comique. Les ouvrages parus récemment sur le sujet ont, en grande partie, été publiés aux Etats-Unis ou en Angleterre.

³² *Arthurian Literature : comedy in arthurian literature, op. cit.*

³³ Le volume *De Chrétien de Troyes au Tristan au Prose*, qui rassemble plusieurs articles de Philippe Ménard, consacre ainsi un chapitre au « Thème comique du *nice* comique dans la chanson de geste et les romans arthuriens ». Voir, *De Chrétien de Troyes au Tristan au Prose*, Droz, Genève, 1999, p. 35ss. Le livre contient également une étude du « Rire et du sourire dans le *Roman du Graal* », p. 49ss.

³⁴ Voir, par exemple, Angelica Rieger, « La bande dessinée virtuelle du lion d'Yvain : sur le sens de l'humour de Chrétien de Troyes », *op. cit.*, p. 49-75. Il est également possible de citer l'ouvrage Dennis Howard qui est, en grande partie, consacré à l'oeuvre de Chrétien de Troyes : *Irony in mediieval romance*, Royaume-Uni, Cambridge University Press, 1979.

1250)³⁵. Basée un corpus conséquent, qui englobe non seulement le roman courtois mais aussi quelques chansons de geste, cette étude relève et classe (notamment selon une répartition entre fond et forme qui sera analysée plus tard) ce qui se présente comme des thèmes ou des motifs comiques (âge de la vie, méprises, ...). Quelles que soient les réserves qui peuvent être exprimées à son sujet, il s'agit d'un travail ambitieux et fondateur d'autant plus précieux que le comique dans les romans médiévaux n'a pas, depuis, donné lieu à des entreprises d'une ampleur équivalente. La recherche semble, en effet, se concentrer préférentiellement sur un genre restreint, un texte, voire un épisode en particulier. Cette fragmentation du propos est directement imputable aux difficultés soulevées par le sujet. Protéiforme et en partie subjectif, le comique constitue un phénomène passablement ardu à cerner sur un corpus restreint, par conséquent, mener une analyse sur plusieurs œuvres de front relève de la gageure. Cependant, bien qu'un ouvrage de synthèse récent fasse défaut, la restriction du champ d'investigation peut être considérée comme un moindre mal puisqu'elle permet à la question du comique d'être de plus en plus fréquemment étudiée. Par ailleurs, une approche trop globalisante pourrait s'avérer problématique car elle conduirait à gommer les spécificités du comique. Or l'une des caractéristiques qui fait son intérêt est précisément sa nature variable qui lui permet d'adopter des formes singulières en fonction de l'œuvre dans laquelle il s'exerce.

Cette recherche emprunte la voie médiane : consacrée à un seul (très long) texte et elle aborde le comique de façon générique. Elle se trouve, par conséquent, confrontée à certains des problèmes qui viennent d'être évoqués c'est-à-dire : la difficulté à définir le comique et à en cerner les manifestations dans un roman médiéval et les conséquences indésirables d'une approche trop synthétique.

Cette introduction pourra paraître brève, mais il s'agit, en réalité, davantage d'un préambule général. En effet, il est apparu qu'il serait plus logique, mais également plus efficace, d'aborder les problèmes spécifiques posés, par exemple, par les liens entre le rire et le comique ou par la constitution de la typologie, au seuil des sections qui leur sont consacrées, plutôt que les regrouper au début de l'étude. Cette dernière option aurait conduit à accumuler des remarques essentielles en les désolidarisant de leur contexte et à compliquer inutilement le propos d'une démarche qui se veut fluide et progressive.

Le travail préparatoire à la recherche passe d'abord par l'adoption d'une définition du comique. La démarche est, dans le cas présent, facilitée par sa fonction restreinte. Il ne s'agit pas, en effet, de théoriser le comique mais d'élire des critères simples qui permettront de

³⁵ Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois du Moyen Âge (1150-1250)*, op. cit.

cerner ces manifestations dans un contexte particulier : le *Roman de Perceforest*. Un premier élément de solution est apporté par M. F. Notz qui écrit, dans un article paru dans *Le Rire au Moyen Age*, que le comique « se traduit par un déplacement »³⁶. Outre que cette constatation limpide se retrouve dans de nombreuses définitions du comique³⁷, elle se vérifie assez aisément dans la pratique. Par exemple, l'ironie, le *quiproquo* ou encore la parodie se résument, effectivement, à opérer un déplacement. Choisir cette notion, qui peut aussi être nommée « décalage », comme fil conducteur a paru d'autant plus approprié qu'elle trouve de forts et nombreux échos dans *Perceforest*. Triple *transaltio (fidei, imperii, studii)*, il se veut, à la fois, continuation de la geste alexandrine et prologue aux temps arthurien. Pour instaurer la continuité qui lui tient à cœur, l'auteur déplace les personnages (Alexandre en Angleterre, le Tor en Selve), modifie les lignages par des jeux de substitutions et renvoie constamment aux épisodes du cycle arthurien.

Cependant, se reposer uniquement sur le critère du décalage peut paraître insuffisant. Tout écart n'est pas comique et le risque de confusion est encore plus grand quand il s'agit d'appliquer cette définition à un roman médiéval. L'altérité qui caractérise en partie ce type de corpus pourrait, en effet, induire à confusion. Comme le souligne M. F. Notz il n'est jamais exclu que « les auteurs médiévaux nous [fassent] rire malgré eux »³⁸. Il serait vain de nier que la perception du comique ne peut se départir d'une part de subjectivité. Les œuvres ou les épisodes étudiés pour leur humour et leur ironie le sont parce qu'ils ont d'abord attiré attention d'un chercheur qui a cru déceler en eux une trace de comique. De même, l'idée du sujet qui est ici proposé, est née, entre autres, des remarques faites par les lecteurs et éditeurs de *Perceforest*. Toutefois, le comique est repose également sur des faits objectifs : il s'appuie sur des structures, des thèmes ou des personnages qui peuvent être identifiés. Par exemple, le *nice* ou les *quiproquos* constituent des ressorts comiques reconnus. Par conséquent, une première constatation subjective peut presque toujours être confirmée (ou infirmée) par des indices formels. Cette démarche en deux temps, associée à la définition du comique comme phénomène de décalage, fonde la méthodologie de cette recherche. Ainsi, l'analyse s'efforce toujours de démontrer en quoi les matériaux abordés sont comiques et ne se contente pas seulement de les présenter comme tels. Il demeure cependant quelques éléments ambigus dont

³⁶ Marie-Françoise Notz, « Tel est pris qui croyait prendre ou les auteurs médiévaux nous font-ils rire malgré eux ? », dans *Le Rire au Moyen Age dans la littérature et dans les arts*, éd. T. Boucher, H. Charpentier, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, p. 227-234. Citation, p. 227.

³⁷ La définition donnée par Bergson réfère elle-même à un « écart à la norme ».

³⁸ M-F. Notz, « Tel est pris qui croyait prendre ou : les auteurs médiévaux nous font-ils rire malgré eux ? », art. cit. , p. 227.

le caractère comique n'a pu être prouvé de façon évidente. Il a néanmoins été décidé de les conserver dans l'étude, en précisant que leur caractère comique ne constitue pas une certitude.

L'objectif de cette recherche est d'offrir une analyse fouillée du comique dans *Perceforest* c'est-à-dire de proposer, non pas quelque chose qui ressemblerait à un simple répertoire de motifs, mais l'étude du fonctionnement contextuel de ces « motifs » comiques et de leurs enjeux au niveau globale de l'œuvre. Il s'agit donc d'une démarche éminemment contextuelle mais cela n'exclut aucunement que ses apports puissent, par la suite, être appliqués à d'autres objets de recherche. Ce projet est mené en deux temps, eux-mêmes précédés d'une étude liminaire qui s'attache à analyser les liens, trop souvent considérés comme acquis, entre le rire et le comique. Le premier temps, qui constitue le cœur de cette étude, consiste en une analyse typologique du comique de *Perceforest* sous la forme d'inventaire développé et argumenté. Son objectif est de rendre compte de la façon la plus complète et la plus pertinente possible du phénomène tel qu'il se présente dans le roman. L'inventaire ne prétend pas à l'exhaustivité dans le sens où il relèverait le moindre détail. En effet, malgré des lectures minutieuses, une réplique moqueuse ou un fait burlesque, par exemple, peut nous avoir échappé. Il ambitionne, par contre, de rendre compte de toutes les formes (tons, registres, structures, etc.) du comique dans *Perceforest*. La méthodologie mise en œuvre pour constituer la typologie repose sur deux points : l'adoption d'une définition du comique qui soit simple mais ne puisse pas être remise en cause (le comique est décalage) ; l'établissement d'une classification pertinente qui permette d'établir un inventaire complet et clair sans empiéter sur l'interprétation. Les détails et les justifications du classement retenus seront abordés dans l'introduction à la typologie.

Le second temps consiste en une étude des enjeux et des fonctions du comique dans *Perceforest*. Contrairement à la typologie, il se présente davantage comme un ensemble de propositions, une invitation à la réflexion. Il semble en effet au vu des matériaux critiques parcourus que le comique, même quand il est abordé au sein d'une œuvre, est souvent étudié comme un phénomène autonome. Or, il nous a paru, au contraire, qu'il devait être impérativement considéré en rapport avec son contexte. Ainsi, la recherche s'attachera à déterminer et à démontrer en quoi il est étroitement lié aux intentions et à l'esthétique de *Perceforest*, ainsi qu'aux problématiques soulevées par celui-ci.

L'état d'esprit qui a présidé à ces recherches se trouve assez bien résumé par les mots que l'auteur prête au personnage d'Alexandre. Lors d'un repas animé, le souverain adresse un conseil à Gadifer : « *Dictes hardiement, bons mots n'espargnent personne* » (l. I, t. 1, § 843).

Ces propos trouvent un double écho dans notre étude. Celle-ci défend en effet l'idée que le comique n'est pas une curiosité, un phénomène marginal et superficiel mais, au contraire, un domaine foisonnant et complexe qui plonge ses racines dans l'œuvre même où il s'exerce, permettant ainsi d'en découvrir de nouveaux aspects. En d'autres termes le comique (bons mots) n'épargne rien parce que, protéiforme et imaginatif, il permet d'aborder (presque) tous les sujets. Par ailleurs, il nous a semblé voir dans ces propos une forme d'encouragement. Le comique dans *Perceforest* peut apparaître comme un sujet périlleux. Cependant, pourvu que l'étude procède avec raison et prudence, en prenant soin de formuler le(s) bon(s) mot(s), l'étudier ne relève pas de l'impossible.

Étude liminaire : de l'étude du rire à l'analyse du comique dans *Perceforest*

Préambule : rire et comique, un couple problématique

Rire et comique : la confusion des genres

Dans l'introduction ont été évoqués des ouvrages et d'articles s'étant confrontés au problème épineux du comique dans le champ des études médiévales³⁹. Sans prendre en considération leur degré de réussite, leur mérite, leur manière d'aborder le problème et leurs conclusions, en somme tout ce qui fait la matière de ces recherches, il demeure une constante : toutes, ou presque, emploient le mot «rire» dans leur titre. Or le rire constitue rarement le sujet même de l'étude ; au contraire, c'est la sphère du comique, quel que soit le nom par lequel elle est désignée (humour, ironie, parodie, etc.) qui est objet d'analyse. Pour en avoir un exemple concret il suffit de considérer deux recueils d'actes de colloque qui font tous deux intervenir le rire dans leur titre : *Risus mediaevalis : laughter in medieval literature and art*⁴⁰ (2003) et *Le Rire au Moyen Age dans la littérature et dans les arts*⁴¹ (1990). Le choix de ce type d'ouvrage est motivé par leur disparité intrinsèque. Malgré un thème fédérateur il est toujours difficile de trouver de vraies similitudes entre les articles proposés. Dans le cas présent cette hétérogénéité est utile car elle offre des possibilités accrues de contradictions. Cependant, sur les vingt sept articles présentés (treize pour le premier, quatorze pour second), aucun n'a le rire pour sujet d'étude à proprement parler. Au mieux s'y trouve-t-il une évocation du rire provoqué chez le destinataire mais rarement celle du rire inscrit dans le récit. La présence du rire dans le titre paraît donc ressortir surtout d'un choix pragmatique. Le rire pallie l'absence d'un terme générique qui permettrait de désigner des manifestations extrêmement variées mais appartenant néanmoins à la même sphère. Contrairement au terme « comique » malaisé d'emploi, le mot « rire » répond aux critères de lisibilité et de concision qui font les exigences d'un titre. La puissance évocatrice du rire

³⁹ Voir introduction *supra* p. 9.

⁴⁰ *Risus mediaevalis: laughter in medieval literature and art, op. cit.*

⁴¹ *Le Rire au Moyen Age dans la littérature et dans les arts, op. cit.*

repose sur un rapport métonymique qui dépasse, semble-t-il, un simple lien de cause (les éléments comiques) à conséquence (le rire). Envisagés comme des quasi-synonymes, rire et comique, se confondent ou, du moins, sont compris comme des phénomènes étroitement enlacés⁴². Loin de se cantonner à la page de garde cette conception imprègne également une partie des études consacrées au sujet. Dans son ouvrage, *Le rire et le sourire dans le roman courtois du Moyen Age*⁴³, Philippe Ménard se penche à deux reprises sur le rire et le sourire à proprement parler. La première fois, il en recense les occurrences dans la chanson de geste⁴⁴ avant de s'intéresser à la matière comique présente dans ces textes. La seconde, il analyse l'expression du rire et du sourire dans le roman courtois⁴⁵. Étude qu'il place au début de son chapitre sur la « manière comique », à la suite de la partie consacrée à la « matière comique ». De cette structuration de la recherche ressort un sentiment d'incertitude quant à la place accordée au rire (et au sourire), successivement intégré à la « matière » (« fond ») puis à la « manière » (« forme »). La question de son statut n'est pas soulevée et l'emploi métaphorique des termes *rire* et *sourire*⁴⁶ côtoie le relevé de leurs occurrences dans le corpus. Ces faits, qui induisent confusion, trahissent une conception fusionnelle du couple rire/comique. Bien que cette idée ne soit jamais explicitement exprimée, rire et comique paraissent inséparables, voire interchangeables. Cette impression doit être nuancée par le fait que Philippe Ménard évoque des cas où le rire se dissocie de tout motif comique pour se faire expression du malaise face à une merveille⁴⁷. Toutefois, cette mention est isolée et, qui plus est, présentée comme une exception. L'idée générale présidant à l'étude reste celle d'une indissociabilité entre rire et comique.

Il pourrait venir à l'esprit que cette conception résulte de l'aporie que représente tout travail sur la sphère comique au Moyen Age. Outre le fait que ce type d'entreprise n'est aucunement voué à l'échec⁴⁸, la confusion entre rire et comique n'est pas l'apanage des seuls

⁴² Ce rapprochement est en outre facilité par l'utilisation confuse que la recherche fait du terme rire. Le plus souvent, il est employé pour désigner sans distinction deux réalités : une simple manifestation physique (sonore et visuelle) et une démarche intellectuelle. Dans le second cas, le rire prend un sens figuré proche de « se moquer ». Plus généralement le rire est également employé comme métaphore de la joie et du bonheur. Il se trouve ainsi opposé aux pleurs dans le proverbe « Qui a rit aujourd'hui, pleurera demain ».

⁴³ Philippe Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois du Moyen Age (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969. Au sujet de cette étude voir introduction *supra* p. 10.

⁴⁴ *Ibidem* p. 21, « Le rire dans les chansons de geste du XII^e siècle ».

⁴⁵ *Ibid.* p. 420, « L'expression du rire et du sourire ».

⁴⁶ *Ibid.* « L'auteur dans son œuvre ». Certains intitulés sont particulièrement révélateurs : « Les sourires furtifs » p. 469 ; « Clins d'œil et sourires de connivence », p. 487.

⁴⁷ *Ibid.* p. 426-447.

⁴⁸ Voir Introduction, *supra* p. 7.

médiévistes. La trace peut en être perçue à des époques plus récentes et dans des domaines de recherches autres que littéraires. C'est, par exemple, le cas de l'ouvrage fondateur d'Henri Bergson : *Le Rire : essai sur la signification du comique*⁴⁹. Dans cet essai, il n'est pas toujours aisé de distinguer s'il est question du rire ou du comique. Utilisé comme titre principal, le rire est également sujet d'étude par intermittence, notamment avec le concept du rire comme sanction. Quant au comique il est relégué dans le sous-titre, sans doute pour les raisons évoquées plus haut. Il est par ailleurs l'objet d'un développement plus important à travers la définition des trois types de comique : comique de situation, comique de mots et comique de caractère. Dans la préface à la vingt-troisième édition de son essai, H. Bergson précise que son travail porte sur « le rire spécialement provoqué par le comique »⁵⁰. Il signifie donc par là qu'il existe d'autres rires provoqués par d'autres causes. (La même idée se retrouve dans le rire de malaise évoqué par P. Ménéard.) Toutefois, cette remarque, si elle admet l'idée d'un rire sans comique, ne débouche pas, pour autant, sur une analyse de leurs rapports.

A la lumière de ces exemples il apparaît que la question du comique n'est jamais abordée sans que le rire soit convoqué d'une manière ou d'une autre. Inversement, si l'existence d'un rire dissocié du comique semble admise, elle est rarement mentionnée et, quand elle l'est, c'est toujours à titre d'exception, de bizarrerie. Symptôme de cette conception, l'un des seuls rires⁵¹ à avoir jamais été étudié pour lui-même, dans le domaine de la littérature médiévale est le rire de Merlin⁵². Or c'est précisément le caractère incongru de cette hilarité, sa disjonction apparente d'avec tout matériel comique, qui a suscité l'intérêt des chercheurs. Il ressort donc que, de façon générale, la médiévistique littéraire a appréhendé comique et rire comme des phénomènes étroitement liés, voire indissociables, au point qu'ils se confondent et semblent être compris comme un tout. Sans doute considéré comme un fait acquis, le lien qui les unit n'a pas, semble-t-il, été étudié de près⁵³.

49 Henri, Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Paris, PUF 2007.

⁵⁰ Henri Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, *op. cit.*, p. V.

⁵¹ L'approche historique et anthropologique a surtout privilégié la question de la condamnation du rire. Voir Jean Verdon, *Le Rire au Moyen Age*, Paris, Perrin, 2001 ; Jacques Le Goff, « Rire au Moyen Age » et « Le Rire dans les règles monastiques du Haut Moyen Age », *Un autre Moyen Age*, *op. cit.*, p. 1343-1356 et p. 1357-1368.

⁵² Voir par exemple l'article de Howard Bloch, « Le rire de Merlin », *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, Paris, t. XXXVII, 1985, p. 7-21 et Philippe Walter, *Merlin ou le Savoir du monde*, Paris, Imago, 2000, p. 147-157.

⁵³ Dans son ouvrage sur la ruse dans le *Roman de Renart*, G. Vessela constate que le terme « rire » est utilisé pour parler du « comique ». Elle se contente cependant de relever cet emploi impropre et de « l'accepter » sans en questionner plus avant les causes ou les effets. Voir Guenova Vessela, *La ruse dans le Roman de Renart et dans les œuvres de François Rabelais*, Orléans, Paradigme, 2003, p. 39.

Au seuil de ce travail de recherche, il a paru indispensable de pallier ce manque, au moins partiellement. C'est la raison de l'analyse qui suit, laquelle tente d'explorer avec précision la dynamique entre rire et comique dans le roman médiéval.

La dynamique entre rire et comique dans le roman médiéval

Il ne s'agit pas de remettre en cause l'existence d'un lien entre rire et comique. Celui-ci est réel et il serait aussi erroné que vain de vouloir démontrer le contraire. En revanche, ce rapport n'est pas aussi simple que la recherche a pu laisser l'entendre. Il convient donc d'en analyser les modalités. Les observations suivantes s'appuient parfois sur des exemples pris dans *Perceforest*. Il serait néanmoins envisageable de les appliquer à d'autres romans, voire à toute œuvre narrative médiévale du moment qu'elle fait intervenir rire et éléments comiques. Le recours au corpus a principalement pour but d'illustrer le propos et d'éviter un discours trop abstrait.

Deux idées doivent principalement être battues en brèche : la confusion diffuse entre rire et comique et leur indissociabilité présumée. La dynamique entre comique et rire est généralement interprétée comme un déroulement de cause à conséquence. Or, même lorsque ce schéma se vérifie, son inscription dans un roman médiéval en complique l'étude car il faut alors envisager aussi bien l'hilarité inscrite dans le texte que celle qui peut être provoquée chez le lecteur. Qui plus est, au sein de l'œuvre, il faut opérer une distinction entre présence linguistique et présence narrative du rire. Pour que la première soit effective il suffit que le mot *rire* (ou ceux de sa famille) apparaisse dans le texte. La seconde implique au contraire que l'action décrite soit performée. Par ailleurs l'enchaînement entre rire et comique n'est pas figé : l'hilarité peut parfaitement constituer un facteur comique et devenir à la fois cause et conséquence⁵⁴.

Il en va de même pour la question de l'indissociabilité ; l'association entre rire et comique se décline, en réalité, selon de multiples possibilités. Dans le cas le plus simple, la présence du rire coïncide avec celle d'un élément comique. Cette configuration est notamment illustrée, dans *Perceforest*, par des scènes impliquant plaisanteries et hilarité générale⁵⁵. Cependant cette coprésence n'est pas très fréquente ; rire et comique sont le plus souvent dissociés. La présence du rire en l'absence d'élément comique s'explique de plusieurs façons. Il peut arriver, tout d'abord, que l'hilarité s'inscrive hors de la sphère comique car elle se fait

⁵⁴ Ainsi le rire est parfois provoqué par le rire. Voir *infra* p. 40.

⁵⁵ Il s'agit plus précisément de la scène du retour de Gadifer à *Chastel Chief* (l. II, t. 2, § 37-39) et de celle du repas sous la tente (l. I, t. 1, § 830 et ss.). Pour une analyse détaillée, voir *infra* p. 86ss.

l'expression de la peur, du malaise ou du mépris. De tels cas ont été relevés par P. Ménard et il s'en trouve quelques exemples dans *Perceforest*⁵⁶. Il est également possible qu'un élément comique soit présent mais que sa perception, par les personnages ou le lecteur, soit altérée. C'est notamment ce qui se produit lorsqu'un individu connoté négativement rit d'un personnage valorisé. L'élément déclencheur de l'hilarité, bien que potentiellement comique, est alors requalifié. Par solidarité avec le héros bafoué, le lecteur, ou le personnage, interprète l'événement de façon négative, comme une insulte ou une tromperie par exemple. Dans *Perceforest*, ce phénomène se manifeste sans ambiguïté quand il est question du lignage de Darnant⁵⁷. Ennemi juré de Perceforest et de ses chevaliers, ce clan se caractérise par sa violence, notamment à l'égard des femmes, et son usage maléfique de la magie. Lorsque des membres du lignage rient d'un chevalier du Franc-Palais, la cause en est toujours une insulte ou une mésaventure. Pourtant, infligés au lignage ces mêmes maux peuvent devenir comiques aux yeux des héros (et du lecteur).

De façon plus complexe, un même élément est susceptible d'être perçu différemment par deux personnages valorisés. Par exemple l'attitude d'un individu peut en faire rire un autre sans que cette hilarité soit partagée⁵⁸. Dans ce cas rire et comique cohabitent mais uniquement aux yeux du rieur et du lecteur. L'effacement de l'élément comique peut aussi être complet. Il arrive que le déclencheur de l'hilarité des personnages soit absent du récit. Le lecteur ne perçoit alors que les conséquences d'une cause qui ne lui a pas été présentée. Au livre IV de *Perceforest*, les *singeries* des enfants de Gallafur et de leur compagnon simiesque provoquent les rires de la cour mais ne sont aucunement décrites⁵⁹. Enfin, chez le lecteur moderne, la perception des éléments comiques peut être altérée par la distance temporelle. Par conséquent, il est possible qu'un fait, dont le caractère comique est signalé par les indications de l'auteur ou la réception qu'en font les personnages ne soit pas, de nos jours, ressenti comme tel. Le rire se révèle indépendant de la sphère comique dans de nombreux cas. Inversement, au sein du récit, tous les éléments comiques ne vont pas de pair avec des manifestations d'hilarité. Un fait amusant peut parfaitement susciter la joie des personnages et ne pas entraîner la présence linguistique et narrative du rire. L'hilarité est alors soit complètement absente, soit susceptible d'être incluse dans un autre vocable. Des locutions

⁵⁶ Sur ces rires sans joie voir *infra* p. 31ss.

⁵⁷ Le cas est ambivalent quand il implique des êtres mi-maléfiques mi-grotesques tels que les *vielles barbues*, les démons ou le *luiton* Zéphyr. Voir *infra* p. 36.

⁵⁸ Estonné, le chevalier impétueux, est coutumier de ce déséquilibre. Voir *infra* p. 46

⁵⁹ Les facéties des enfants et du singe sont réduites à l'appellation de *bonne singeries* et *risees* (l. VI, f. 318 v.).

comme *mener joie* ou *faire grand feste* n'excluent pas l'idée du rire mais elles ne l'expriment pas explicitement. Dans le récit, il arrive également que les personnages n'offrent aucun rire en réponse à un élément comique pour la simple et bonne raison que celui-ci leur échappe. Il peut arriver par exemple qu'un personnage isolé subisse une mésaventure comique. Dans ce cas, l'absence de rire s'explique par l'état d'esprit de la victime. La présence d'un personnage tiers, témoin de la scène, déboucherait certainement sur l'expression du rire⁶⁰. Pour preuve, le récit après coup de certaines mésaventures déclenche l'hilarité des auditeurs. Cela laisse à penser qu'il s'agit d'une réaction différée et qu'elle aurait été la même au moment de l'action. D'autres fois, le caractère comique d'une scène est complètement inaccessible au personnel du roman car sa compréhension requiert plus d'informations qu'il n'en possède. Dans ce cas seul le regard surplombant que confère la position d'auteur et de lecteur (médiéval ou moderne) permet d'appréhender cette dimension du récit⁶¹. L'hilarité est alors exclusivement extérieure au texte.

Au final il apparaît que la dynamique entre rire et comique est à la fois plus complexe et plus souple que la recherche l'a laissé croire jusqu'à présent. Plus complexe car son étude fait intervenir plusieurs niveaux de réalisation selon que les actions sont performées ou non, internes ou externes au texte. Plus souple car, loin d'être systématique, l'association entre rire et comique connaît des variations qui, pour être infimes, n'en sont pas moins pertinentes.

Les apports d'une étude du rire

Dans la recherche en littérature médiévale, la question du rire apparaît dans les études portant sur le comique principalement pour deux raisons. Soit le rire est compris comme faisant partie intégrante du comique ; soit il fait l'objet d'un simple rapprochement thématique. Qui plus est, sa relation avec la sphère comique est appréhendée de façon incomplète si ce n'est erronée. Ce défaut définitionnel serait sans conséquence s'il n'était pas susceptible de nuire à la recherche. Penser le rapport entre rire et comique comme une association systématique et réversible revient à considérer l'hilarité comme un marqueur infaillible des éléments comiques. Au mieux une telle conception mène à une déception, au pire elle fausse le relevé des matériaux ainsi que leur interprétation. Une rapide analyse a permis de reconsidérer la nature du rire et de ses rapports avec la sphère comique dans le

⁶⁰ C'est le cas par exemple des mésaventures d'Estonné dont le récit fait rire, entre autres, Le Tor, Carados et Cleremonde (l. II, t. 2, § 2) ou encore Lyonnel et d'autres chevaliers (l. II, t. 2n § 666). Sur ces occurrences du rire voir *infra* annexes, p. 361.

⁶¹ C'est le cas du comique de répétition. Voir *infra* p. 299.

domaine romanesque. Cette démarche conduit logiquement à repenser le mode d'étude du rire et à en réévaluer les apports dans la perspective d'une analyse portant sur le comique. Il convient tout d'abord de prendre garde et d'éviter les raccourcis et les confusions qui font du rire un épiphénomène simple. S'il est appréhendé dans toute sa complexité (manifestation physique ou démarche intellectuelle, action performée ou non performée, inscription dans ou hors du texte) le rire constitue un outil de recherche. Son étude devient le préambule indispensable à l'analyse de la dimension comique d'une œuvre. Pour peu qu'un élément comique et une manifestation physique du rire se succèdent dans enchaînement de cause à conséquence, le chercheur dispose d'un précieux témoignage. Il est alors possible d'identifier avec précision la nature et les mécanismes comiques d'une scène.

Ce type de cas est d'autant plus pertinent qu'il s'affranchit de la distance temporelle susceptible de fausser perception et interprétation. Il fournit, en outre, des indications utiles pour le reste de la recherche en mettant en relief de possibles champs d'investigation, qu'il s'agisse d'éléments précis, de thématiques ou de personnages. Par ailleurs, la distribution équilibrée ou inégale du rire entre les protagonistes d'une même scène peut révéler des structures comiques de différentes natures⁶². L'absence de rire est potentiellement significative pour les mêmes raisons. Par exemple, les cas où le rire s'inscrit uniquement hors du texte laissent entrevoir des mécanismes comiques, plus complexes, axés sur la complicité entre l'auteur et le lecteur. Il n'est pas non plus incongru de penser que l'absence de rire permette d'écarter des éléments considérés à tort comme comiques. Il convient toutefois de rester prudent et de ne pas tomber dans le travers qui consisterait à faire du rire un marqueur de la dimension comique. De manière globale, la multiplicité des manifestations du rire incite à analyser en détail la sphère comique. Il a été établi que le rire n'est pas restreint à l'expression de la gaieté mais traduit au contraire une large palette d'émotions (peur, nervosité, mépris, dépit, etc.). Dès lors toute manifestation du rire qui ne ressort pas totalement de l'idée de joie invite, par analogie, à s'interroger sur la nature des éléments rencontrés. Il n'est pas dit que la sphère comique soit uniforme. A l'image du rire, elle est susceptible de se décliner en réalisations, plus ou moins plaisantes, cruelles, grivoises, etc. Enfin les indices d'une valorisation ou d'une condamnation du rire permettent d'augurer, en partie, du statut de la sphère comique dans le roman. Selon que le rire est réprimé ou fêté, la

⁶² La répartition inégale des rires touche, entre autres, à la question des points de vue qui constitue l'élément crucial de certaines catégories de constructions comiques telles que les enchantements. Voir p. 152 et p. 328.

matière comique se révèle être un fait mineur ou, au contraire, une dimension savamment cultivée, aux implications multiples.

A présent que les bénéfices d'une étude du rire ont été exposés, il convient d'en déterminer la structure. Dans un premier temps une approche lexicale devrait permettre de cerner les traits essentiels du rire dans *Perceforest*. Connotations, constructions syntaxiques et associations de termes sont autant d'indications utiles. Un second temps sera dévolu à un examen en contexte des occurrences du rire dans le roman. Il s'agira de dresser une typologie qui en synthétise toutes les nuances et les réalisations. C'est principalement ce pan de l'étude du rire qui fournira les prémices de l'analyse de la dimension comique dans *Perceforest*.

I] Étude lexicale du rire dans *Perceforest*

A) Les termes clés : *rire*, *soubzrire*, *ris* et *risee*

1. Étymologie et acceptions

Dans *Perceforest*⁶³, le vocabulaire du rire s'articule autour d'un noyau constitué de quatre termes tous issus de la même racine latine : *rire*, *soubzrire*, *ris*, *risee*⁶⁴. Le verbe *rire* est directement hérité du latin populaire *ridēre* (latin classique *ridēre*). Comme lui, il désigne soit la manifestation physique du rire (forme transitive), soit sa réalisation intellectuelle dans le sens « se moquer de » (forme intransitive). Il est à noter qu'en ancien français, comme en latin, le verbe *rire* peut selon les cas être traduit par « rire » ou « sourire ». De façon surprenante, bien qu'attesté dès le XIII^e siècle, *rire* comme substantif est absent de nos relevés dans *Perceforest*.

Soubzrire est également issu du latin populaire. Le verbe de *subrīdēre* dont il dérive (via l'altération *subrīdēre*), a été construit par l'adjonction du préfixe *sub-*, qui marque une

⁶³ Les relevés sur lesquels repose cette sont disponibles en annexes, voir *infra* p. 441. Ils sont basés sur les éditions de *Perceforest* établis par Gilles Roussineau ainsi que sur nos propres lectures des manuscrits (pour les livres V et VI). Pour les livres I à IV, ils prennent en compte aussi bien le texte et les variantes que les glossaires.

⁶⁴ Cette étude lexicale se fonde sur une base de données et plusieurs ouvrages : *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, Ressource électronique. Analyse et Traitement l'Informatique de la Langue Française, Centre National de la Recherche Scientifique, Université Nancy 2, Université Henri Poincaré Nancy 1, 2010. [réf. du 25 février 2010]. France. Disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> ; *Altfranzösisches Wörterbuch*, Tobler-Lommatzsch, Wiesbaden, éd. Franz Steiner, 1956 ; *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du XI^e au XV^e siècle*, Frédéric Godefroy, New York, Kraus Reprint, 1969 ; *Dictionnaire de l'ancien français*, A. J. Greimas, Paris, Larousse, 2001 et *Dictionnaire historique de la langue française*, dir. Alain Rey, Paris, Robert, 1992. Sauf indications contraires, les étymologies sont tirées du *Trésor de la Langue Française Informatisé* et les variantes orthographiques du Godefroy.

atténuation, au verbe *ridēre*. Étymologiquement parlant sourire revient donc à rire sur un mode mineur. Les noms *ris* et *risee* sont tous deux formés sur le substantif *risus*. *Ris*, également orthographié *riz*, est un nom masculin qui désigne aussi bien le rire que le sourire. Quant à *risee*, substantif féminin, ses emplois se partagent entre le singulier et le pluriel. Au singulier il désigne préférentiellement l'expression physique du rire (parfois avec un sens collectif) ; au pluriel il adopte plutôt le sens de « facétie », « plaisanterie », « mots d'esprit » ou de « chose surprenante et plaisante ». En une occasion, *risees* est contextuellement traduit par « mot enfantin et plaisant »⁶⁵. *Risee* est donc un terme polyvalent pouvant désigner aussi bien le rire que son objet.

2. Les verbes *rire* et *soubzrire* : contexte syntaxique

Le verbe *rire* se rencontre seul ou dans des locutions verbales, sous forme transitive ou intransitive. Utilisé seul, il est le plus souvent conjugué mais apparaît aussi sous forme de participe présent, lequel peut être adjectivé. Parmi les locutions employant le verbe *rire*, se distinguent d'abord celles qui servent à exprimer le déclenchement de l'action. Au nombre de quatre, elles peuvent se traduire par « se mettre à rire » et représentent la majorité des occurrences du verbe *rire* : *prendre a rire* (13 occurrences), *emprendre a rire* (7 occurrences), *commencer a rire* (16 occurrences) et *encommencer a rire* (2 occurrences). De façon assez évidente, il apparaît qu'il s'agit en réalité de deux constructions qui ont été dédoublées par l'adjonction au verbe d'un préfixe à valeur introductive (*en-*, ou *em-*). Les locutions autres traduisent, pour la plupart, le caractère involontaire de l'action, que ce soit à la forme négative (*ne pouvoir se tenir de rire*), affirmative (*estre constraint de rire*) ou impersonnelle (*convenir de rire*). Le texte compte enfin deux locutions impliquant le verbe *rire* : *ne faire fors qu'en rire*⁶⁶ (« ne faire qu'en rire ») et *n'avoir talent de rire*⁶⁷ (« ne pas avoir envie de rire »).

Il est intéressant de constater que, dans toutes ces locutions, l'utilisation de la négation ne traduit pas nécessairement l'absence de rire. Bien au contraire dans *ne pouvoir se tenir de rire* la négation ne fait que souligner le caractère irrépressible du rire. De même, la restriction présente dans la locution *ne faire fors qu'en rire* resserre l'action autour du seul verbe *rire*. Quant à l'expression *n'avoir talent de rire*, si elle marque *a priori* l'absence de rire elle est

⁶⁵ Voir *Perceforest*, Deuxième partie, *op. cit.* Glossaire, p. 757.

⁶⁶ *Sorus* [...] *n'en fist fors que en rire* (l. VI, f. 207) ; *la Pucelle et la belle Salfione n'en firent fors rire* (l. VI, f. 251).

⁶⁷ *Il n'eut talent de rire, car il doubtoit de perdre trop de sang* (l. IV, t. 1, p. 116) ; *le mauvais et trahittre Bruyant n'en avoit talent de rire* (l. IV, t. 1, p. 281).

parfois démentie par la suite du récit. Il est à noter que le verbe *rire* se retrouve également dans la sentence *qui rit au matin au soir pleurera*⁶⁸ qui apparaît, avec quelques variations, à plusieurs reprises dans le roman.

Qu'il soit employé seul ou dans des locutions, le verbe *rire* est le plus souvent quantifié et (ou) qualifié. Ainsi les personnages rient *moult*, *fort*, *moult fort*, *sy fort*, *tres fort* (*treffort*) ou *trop fort*. La force du rire peut également être exprimée grâce à un adverbe de degré dans des propositions consécutives. La plus fréquente, *sy fort que on les peust desvetir tous nuz* (l. I, § 838 et § 909 ; l. II, t. 1, § 39), peut se traduire par « si fort qu'on aurait pu le dévêtir complètement »⁶⁹. Les autres consécutives sont : *sy tresfort que on n'oïst pas Dieu tonner de la joye qu'ilz eurent* (l. I, § 832) et *sy fort qu'elle s'assit a terre de force de riz* (l. I, § 838) ou encore *tant fort qu'oncques ne m'en peus tenir de rire* (l. IV, t. 2, p. 697). L'adverbe *assez* se rencontre plus rarement (l. I, § 909 ; l. II, t. 2, § 2). De même le texte compte une circonstancielle *tant qu'il leur pleust* (l. I, § 838).

La quantification passe aussi par la désignation des rieurs, lesquels peuvent être plus ou moins nombreux. Il est, de la sorte, possible de distinguer les rires concernant un petit nombre de protagonistes, rire de connivence ou rire sous cape, (*entre eulx*, l. I, § 832 ; *a par soy*, l. VI, folio 7 v.) des rires englobant l'ensemble des personnes présentes (*toutes* l. I, t. 2, § 1179 ; *tous* l. I, t. 1, § 214 ; l. II, t. 2, § 666 ; l. IV, t. 1, p.274 ; *toute la compaignie*, l. VI, f.316 v.). L'emploi d'un verbe vicair associé à l'adverbe *aussi* conduit parfois à l'élargissement du cercle des rieurs (*et aussi firent plusieurs autres heraulx d'armes*, l. III, t. 3, p. 199 ; *et aussi firent elles*, l. IV, t. 2, p. 697).

La qualification du rire est variée aussi bien dans ses formes que dans ses sens⁷⁰. La description du rire se fait surtout par l'expression de la cause ou de la manière. Celle-ci passe par l'emploi d'adverbes (*moult crassement*, l. VI, f. 262 v. ; *tout doucement*, l. III, t. 1, p. 243), de noms (*de fin despit*, l. II, t. 1, § 515 ; *de joye* l. II, t. 1, § 3 ; *a merveille* l. VI, f. 211 ; *mon saul* l. IV, t. 2, p.697 ; *par force* l. IV, t. 2, p. 697) et de pronoms dans des groupes prépositionnels (*avecques les autres* l. III, t. 1, p. 343-345). Il n'est pas rare non plus

⁶⁸ Ce proverbe est bien attesté dès le XII^e siècle. Il apparaît d'abord sous la forme *tel rit au matin qui au soir pleure* dans le *Roman de Troie*, selon E. Schulze-Busacker. Voir *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Age*, E. Schulze-Busacker, Paris, 1985. Il est également relevé par J. W. Hassel, J. Morawski et G. Di Stefano (sous la forme *tel rit qui apres pleure*). Voir *Proverbes français antérieur au XVe*, Joseph Morawski, Paris, Champion ; *Middle French proverbs sentences and proverbial phrases*, J.W. Hassel, 1982 et *Dictionnaire des locutions en moyen français*, G. Di Stefano, 1993.

⁶⁹ Sur cette expression étrange voir *infra* p. 39.

⁷⁰ Sur ce point, consulter la typologie du rire, voir *infra* p. 31.

de rencontrer des propositions à sens adversatif du type *combien que voulenté n'en eussent* (l. II, t. 2, § 666), *combien qu'il fut encore bien malaide* (l. III, t. 2, p. 11) ou encore *tout sy malade qu'il estoit* (l. I, t. 1, § 300). Le texte compte enfin quelques notations de temps (*[elle] n'avoit riz .XX. ans au devant*, l. II, t. 1, § 660 ; *il y a passé XVIII ans qu'elle ne rist*, l. II, t. 2, § 321) et une comparative (*comme celles qui en avoient grant feste*, l. I, t. 2, § 1179).

Le verbe *soubzrire* apparaît une fois sous forme de participe présent : *en soubz riant* (l. III, t. 3, p. 105). Le reste du temps il est employé dans des locutions semblables à celles qui introduisent le verbe *rire* : *commencer a sourire* (l. III, t. 1, p. 145 ; l. III, t. 1, p. 192), *prendre a sourire* (l. V, folio 287). En une occasion, il est accompagné d'une proposition adversative : *non pas qu'il en eut, mais seulement pour les gracieuses devises du jenne Chevalier qu'il veoit tant joyeux pour sa dame* (l. III, t. 1, p. 145).

3. Les noms *ris* et *risée* : contexte syntaxique

Le nom *ris* est principalement employé dans la locution *avoir ris* qui, selon qu'elle est accompagnée ou non d'un complément, se traduit par « rire de » ou par « rire ». L'adjonction fréquente des adjectifs *grant* ou *bon* à la locution permet d'apporter une information supplémentaire. La qualification de l'action se fait aussi par l'emploi d'un adverbe de degré et d'une consécutive, *sy bon ris qu'a merveilles* (l. III, t. 1, p. 343-345) et *sy grant qu'elle ne sçavoit que faire* (l. I, § 844). Ce dernier exemple est couplé à une proposition adversative, *combien qu'elle se hontoiait ung pou* (*ibidem*). La construction en binôme *avoir bon ris et grant merveilles* est fréquemment employée. Ce type de construction apparaît dans une autre locution verbale : *tenir ris et baves* (l. III, t. 2, p. 171). Comme pour les verbes *rire* et *soubzrire*, le nombre de personnages impliqués est variable. L'adverbe *tout* permet ainsi d'inclure (*tous* l. III, t. 1, p. 343-345) ou d'exclure (*et non pas tous* l. IV, t. 1, p. 385) des personnages. Quant à *aussi* (l. VI, f. 319 v.) il permet d'élargir par adjonction le cercle des rieurs. Des compléments circonstanciels de lieu apportent parfois des précisions à l'occurrence : *dedens son cœur* (l. II, t. 1, § 255) ; *par tout ou il sera sceu* (l. III, t. 2, p. 171). Enfin, *ris* est employé pour exprimer la causalité dans l'expression : *de force de riz* (l. I, t. 1, § 838) qui peut se traduire par « à force de rire ».

Risee se rencontre le plus souvent dans des locutions verbales telles que *dire risees* (l. I, t. 1, § 836 ; l. II, t. 2, § 1 : l. IV, t. 2, p. 697), *faire risees* (l. VI, f. 95), *risee dire et faire* (l. I, t. 1, § 837), *emprendre a faire risees* (l. VI, f. 318 v.). Il arrive alors qu'il soit associé à

un autre terme, *gabois* (l. VI, f. 95) ou *singeries* (l. VI, f. 318 v.)⁷¹, par exemple. Il est également employé dans les formes impersonnelles : *avoir risee* (l. I, t. 1, § 843 ; l. VI, f. 215 v.) ; et *avenir risee* (l. I, t. 2, § 907). *Risee* est à l'occasion sujet des verbes *estre* (l. I, t. 1, § 838 ; l. I, t. 2, § 943 ; l. VI, f. 318 v.) et *recommencer* (l. II, t. 1, § 39). Il apparaît une fois dans un complément circonstanciel de but : *pour la risee* (l. II, t. 2, § 579). De tous les qualificatifs qui lui sont appliqués, *grant* est le plus courant, qu'il soit employé seul, dans un comparatif (*plus grande que devant*, l. II, t. 1, § 39) ou associé à l'adverbe d'intensité *sy* et à une consécutive : *si grant que il n'y eut celui qui se peust abstenir* (l. I, t. 1 § 843) ; *sy grant sy grande entre eulx tous qu'ilz ne sçavoient qu'ilz peussent devenir* (l. I, t. 1 § 838). Une construction similaire se relève au livre IV avec l'adverbe *tant* : *tant disoit Passelion de risees que les femmes ne se pouoient courrouchier* (l. IV, t. 2, p. 697.). L'adjectif *bonne* (l. I, t. 1, § 846) est aussi utilisé, de même que le nom *merveille* (*merveille de risees* l. I, t. 2, § 1). *Risee* est à parfois accompagné d'un complément de lieu (*par le palais* l. VI, f. 319 v.) ou de manière (*entre eulx* l. I, t. 1 § 838 ; l. II, t. 1, § 39). Au livre VI, le terme *risees*, qui prend alors le sens de « facétie », est étroitement corrélé à la locution *avoir bon ris* par un lien de cause à effet (*si que tous ceulx qui la estoient en avoient bon riz* l. VI, f. 319 v.).

B) Champ lexical élargi

1. D'autres mots pour exprimer le rire

Rire, *soubzrire*, *ris* et *risee* forment le cercle restreint des termes qui expriment le rire de la façon la plus simple et la plus directe. Conjointement à ce « noyau », *Perceforest* renferme un lexique élargi qui permet également de désigner la sphère du rire mais dont les connotations sont plus nombreuses.

Pour ce qui est des termes au sens restreint, exprimant uniquement la réalité physique de l'hilarité, *Perceforest* ne compte guère d'exemples. Les substantifs pouvant se substituer à *ris* et *risee* sont inexistantes. Parmi les verbes, seuls *braire* et *recaner*⁷² s'offrent comme synonymes possibles de *rire*. Cependant il s'agit uniquement d'une acception contextuelle pour ces deux termes qui possèdent par ailleurs une coloration négative. *Recaner*, qui signifie « braire », « chanter », « grincer des dents », « faire des grimaces », a de multiples variantes

⁷¹ Sur ces termes voir *infra* p. 23 pour *gabois* et p. 135 pour *singerie*.

⁷² Voir *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du XI^e au XV^e siècle*, *op. cit.* et *Dictionnaire de l'ancien français*, *op. cit.*

graphiques⁷³. Il viendrait de l'ancien normand *cane* qui signifie « dent » et représente l'ancien bas francique **kinni* « joue »⁷⁴. Dans *Perceforest*, il a son sens premier : « braire comme un âne ». Il s'applique en effet à Zéphyr qui, métamorphosé en âne, réagit par ce cri animal aux mésaventures qu'il vient d'infliger au chevalier Estonné : *il oÿt recaner une beste moult laidement a manière d'un asne* (I. II, t. 1, § 208). L'apparence adoptée en cette occasion par le *luiton* semble s'accorder surtout avec le sens initial de *recaner*. Néanmoins la nature facétieuse du personnage et le contexte général de l'occurrence autorisent à voir en ce *braiement* l'ombre d'un rire⁷⁵.

Braire viendrait quant à lui du latin populaire **bragere*, dérivé de la racine **brag* qui serait à rapprocher du gaélique *braigh* « crépiter, craquer ». Par ses acceptions, « crier », « faire du bruit », « chanter », il rejoint *recaner*, verbe qu'il a finalement supplanté dans sa désignation du cri de l'âne⁷⁶. Dans *Perceforest*, le verbe *braire* s'applique par deux fois aux *vielles barbues*. La première, il est employé conjointement à *rechigner* : *les vielles barbues menoient sy lait service de braire et de rechigner les unes encontre les autres* (I. II, t. 1, § 385). A eux deux ces termes expriment l'idée de cri et d'échanges d'insultes. Toutefois, *rechigner* signifiant également « grimacer », l'expression au moins faciale du rire n'est pas à écarter. Plus loin dans le récit, *braire* est associé à *crier de despit* (I. II, t. 1, § 391), toujours à propos des *vielles barbues*. La réaction des sorcières, provoquée par la gifle qu'Estonné assène à l'une d'entre elles laisse peu de place à l'hilarité. A cette occasion, s'il y a un rire, il se trouve plus du côté des démons qui, réjouis par la démonstration, se mettent à « *urler de joye* » (*ibid.*)⁷⁷.

Pour exprimer l'action de rire en tant que démarche intellectuelle, *Perceforest* présente un lexique étendu mais aucun de ces mots ne possède la neutralité de verbe *rire* et des termes qui lui sont apparentés. Au moins dix verbes peuvent se traduire par « rire de », « se moquer

⁷³ Le Godefroy ne relève pas moins de treize variantes : *rechaner, rechanner, rechener, rechainer, rechaigner, rechaingnier, rechaignier, recaner, recanner, recannier, requaner, richainier, ricquanner*. Le Greimas distingue quant à lui deux verbes distincts mais de sens similaires : *rechaner* (« baïre », « chanter », « grincer des dents » « montrer un visage furieux et menaçant ») et *reschignier* (« grincer des dents », « montrer les dents », « faire entendre un bruit aigu », « grimacer »).

⁷⁴ Pour le *Dictionnaire historique de la langue française*, le terme viendrait de l'ancien picard *kenne* « joue » ou du francique **kinni* « mâchoire », *op. cit.*

⁷⁵ Sur le *recanement* de Zéphyr voir *infra* p. 37.

⁷⁶ Rire et braiement cohabitent donc dans les deux verbes *braire* et *recaner*. De manière générale, il serait intéressant de se pencher sur le lien établi par certains termes (*braire*, *glousser*, etc.) entre le rire et les cris animaux. Bien que qualifié comme étant « le propre de l'homme », le rire est souvent décrit en ayant recours au vocabulaire du « langage » animal. Faut-il voir une explication dans la nature spontanée du rire ? Parce qu'il tient de la réaction instinctive, le rire pourrait-il être, finalement, ce qui trahit l'animal en l'homme ?

⁷⁷ Sur le rire des démons et celui, présumé, des *vielles barbues* voir *infra* p. 37.

de » : *bober, baver, degaber, escharnir, farser, gaber, moquer, rampronner, rigoler, tromper*. *Bober* est probablement construit sur le radical onomatopéique *bob-* qui exprime le mouvement des lèvres, d'où la moue ou la bêtise. Apparu au XII^e, il signifie « tromper » ou « se moquer ». *Bober* n'apparaît qu'une fois dans *Perceforest*, au cours d'une altercation qui oppose les chevaliers de Perceforest à ceux du lignage de Darnant. Pour marquer son mépris face aux menaces qui viennent d'être prononcées, le chef de ces derniers s'exclame : « *Dyable, dist le maistre d'eulx, bobbe celui la !* » (« Diable, dit leur chef, celui-ci se moque ») l. I, t. 1, § 390. Dans d'autres versions du texte, le verbe *bober* est remplacé par *farser* ou par *baver*. *Baver* (XIV^e) provient du latin populaire °*baba*, mot onomatopéique qui exprimerait le babil des enfants en bas âge. Sa signification première est « bavarder », « parler à tort et à travers » mais par extension il peut aussi désigner le fait de « plaisanter sur » ou de « se moquer de ». Dans le manuscrit noté *B*, il se substitue à *bober* dont il partage la signification : « *Dyable, dist le maistre d'eulx, bave cestuy la !* » (l. I, t. 1, § 390 B).

Gaber est dérivé du substantif *gab* « plaisanterie, moquerie », nom qui viendrait de l'ancien nordique *gabba* (« railler », « se moquer de »). Le sens hérité du nordique a subsisté en ancien français. Construit sur le verbe *gaber* par l'adjonction du préfixe *de-*, *degaber* possède des connotations plus négatives. Au sens neutre de « se moquer » s'ajoutent ceux de « tourner en ridicule » et de « mépriser ». *Gaber* se rencontre par exemple au livre III, lorsque, suite à un tour joué par Zéphyr, Estonné reproche à Gadifer de se moquer de lui : « *Comment! Sire, dist Estonné, me venez icy gabber ?* » (l. III, t. 3, p. 121)

*Escharnir*⁷⁸ (X^e) a conservé le sens neutre du mot du francique **shirjan* (« railler », « se moquer de ») dont il est issu. Il peut toutefois se faire porteur de connotations plus violentes et se traduire par : « injurier », « outrager », « honnir ». Dans *Perceforest*, ce verbe (que nous n'avons relevé qu'une fois dans le roman) est associé, tout comme le substantif qui lui correspond⁷⁹, aux agissements de Zéphyr : « *Sy me delicte en toy et les autres moquer et escharnir.* » (l. II, t. 1, §129).

Farser (XIII^e) vient du verbe latin classique *farcire*, terme d'élevage et de cuisine qui signifie « engraisser » « farcir » mais aussi « garnir », « bourrer ». Par extension, *farser* prend les sens figurés de « railler » ou de « faire une plaisanterie ou un mauvais tour ». Ces acceptions dérivent sans doute de l'idée de surprise (la farce est un contenu invisible)

⁷⁸ Variantes graphiques : *eschernir, escarnir, eskarnir, eskernir, eskernir, esquiernir, echarinir, echernir*. Voir *Dictionnaire de l'ancienne langue française, op. cit.*

⁷⁹ Voir *infra* p. 21.

contenue dans le sème initial⁸⁰. *Farser* est notamment utilisé pour décrire l'attitude railleuse d'un mauvais chevalier en fuite : *Et quant il vey qu'il estoit hors de leurs mains, il les commença a farser* (l. III, t. 1, p. 189).

L'origine du verbe *moquer*⁸¹ (XII^e) est obscure. Il s'agirait d'une formation expressive sur le radical *mokk-* marquant le mépris. Il existe également une hypothèse rattachant *moquer* au grec *môkan* mais celle-ci pose des difficultés d'ordre phonétique⁸². Son sens, nettement moins problématique, est resté stable au fil du temps. En ancien français, *moquer* se traduit, selon sa construction, par « se moquer » ou « se moquer de ». Il peut en outre signifier « faire la grimace ». Dans *Perceforest*, il adopte principalement le sens de « se moquer (de) ». C'est le cas dans cet exemple : « *Par ma foy, dist il, tel m'en pourra moquier a qui je feray la este rouge !* » (l. I, t. 1, § 428).

*Rampronner*⁸³ (XII^e) a deux origines possibles. Il serait issu de l'italien *rapone* signifiant « crampon ». Il pourrait également s'agir d'un dérivé de *prosne*⁸⁴ (« fanfaron » au sens figuré) auquel auraient été ajoutés les préfixes *r(e)-* et *an-* marquant l'inversion et la privation. Dans son acception la plus neutre *rampronner* signifie « plaisanter ». Cependant les connotations négatives semblent prévaloir pour ce verbe dont le sens premier est « insulter », « réprimander » ou encore « railler avec aigreur », « tourner en dérision ». Ainsi lorsqu'un chevalier nommé Anchise est désarçonné par Falmar, la réplique insultante de ce dernier débouche sur une occurrence de *rampronner* : « *Damp chevalier, mieulx vous venist reposer en vostre paÿs que cy endroit ainsi tresbuchier pour conquerre aultury terre !* » *Quant Anchisés se oÿ ainsi rampronner gisant sur le sablon, il en fut trop courroucié.* (l. II, t. 1, § 272).

⁸⁰ Pour le TLF l'emploi particulier du mot *farce* pour désigner un genre théâtral repose sur une métaphore d'ordre culinaire : les intermèdes, qui une fois émancipés seront à l'origine du théâtre médiéval, étaient introduits dans la liturgie « comme de la farce dans un met, dans une viande ». Voir *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, ressource citée.

⁸¹ Variantes graphiques : *moquier, mokier, mocquier*. Voir *Dictionnaire de l'ancienne langue française, op. cit.*

⁸² Pour le TLF : « L'hypothèse d'un rattachement au grec *môkan* «railler» présente des difficultés d'ordre phonétique, et celle d'un rattachement à l'ancien nordique *moka* «remuer du fumier» n'est pas suffisamment étayée quant à son évolution phonétique et son origine normande. ». Voir *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, ressource citée.

⁸³ Nombreuses variantes graphiques dont : *ramposner, ramponer, ranponer, renponer, rampodner, rampogner, rampronser, ramproner*. Voir *Dictionnaire de l'ancienne langue française, op. cit.*

⁸⁴ *Prosne* est lui-même issu du latin populaire **protinum* formé sur le grec *prothura* qui signifie « vestibule ». Au sens propre il désigne la grille séparant le chœur de la nef dans une église. Sur cette étymologie de *rampronner*, voir *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, ressource citée.

Les origines du verbe *rigoler* sont incertaines. Il proviendrait d'un croisement entre **riolle* (tiré du verbe *rire*) et du verbe intransitif *galer* « s'amuser », « mener une joyeuse vie ». L'hypothèse a également été émise d'un croisement entre les verbes *rire* et *régaler*, ou encore d'un terme formé sur le dérivé latin *ridicare* (de *ridere*) qui aurait abouti à une forme **riquer* ou **riquer* dont il n'y n'aurait pas de trace⁸⁵. Les sens de *rigoler* sont : « se moquer », « railler », « s'amuser », « se réjouir ». Son infinitif peut être substantivé, il se traduit alors par « plaisanterie ». Dans *Perceforest*, *rigoler* n'apparaît qu'une fois, sous sa forme transitive et avec le sens « se moquer de »⁸⁶ : *Toutesfois, combien qu'elles le rigolassent, elles le laverent a la fontaine tant qu'il fut net et cler* (l. III, t. 3, p. 121).

Tromper est formé sur le substantif *trompe* dérivé de l'ancien bas francique **trumba* « trompette ». Il signifie, au sens propre, « joue de la trompe », « annoncer » et « se moquer », « se jouer de » au sens figuré. C'est ce dernier sens qu'il adopte lorsque des chevaliers sont capturés, par la ruse, par le lignage de Darnant : *voirement furent les quatres chevaliers trompez* (l. III, t. 1, p. 189).

Pour que l'analyse lexicale de ces verbes soit complète, il faut prendre en compte les acceptions figurant dans les lexiques établis par Gilles Roussineau pour chaque livre publié de *Perceforest*. En contexte, quelques uns de ces termes adoptent parfois des sens plus ou moins originaux. Ainsi *baver* peut se traduire par « duper » ; *escharnir* par « duper », *tromper* ou « se jouer de » ; *farser* par « se moquer » ou « duper » ; *moquer* « par railler » ; *rampronner* par « se moquer » ; *tromper* par « abuser » ou « mystifier ». Enfin, outre ces verbes, il convient de mentionner l'expression *donner les sornettes* qui signifie « se moquer », « railler ». Dans *Perceforest*, elle est employée pour exprimer l'attitude moqueuse des femmes mariées vis-à-vis de leurs compagnons moins vaillants que les jeunes célibataires au cours d'un tournoi : *Adont furent les neuf roynes fort resveillies, qui donnoient les sornettes a leurs maris pour ce que le Chevalier Doré les avoit ainsi abatus* (l. III, t. 2, p. 334). *Sornette* est le diminutif de *sorne* qui signifie « plaisanterie », « raillerie », « moquerie ». Le mot viendrait de l'ancien provençal *sorn* « sombre », « obscure » qui aurait également donné l'adjectif « sournois ». En ancien français il existe également un verbe *sorner* dont les sens sont : « railler », « se moquer », « badiner » et « plaisanter ».

⁸⁵ Sur ses hypothèses voir le *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*

⁸⁶ Il est à noter que cette occurrence se produit à proximité du verbe *gaber* qui signifie également « se moquer », « railler » : *vous ne pourriez croire comment par soulas elles s'en gaberent*, l. III, t. 3, p. 121.

Autant les verbes sont nombreux (et la liste qui précède, fort longue, en rend compte), autant les substantifs sont rares. Trouver des noms synonymes aux termes *ris* et *risee* n'est donc pas chose aisée. Dans la mesure où pour désigner le rire comme démarche intellectuelle (dans le sens « se moquer de »), ces deux noms sont toujours employés dans des locutions verbales, il est donc possible de considérer que les verbes synonymes de *rire* ont un sens proche d'expressions comme *avoir grant ris*. Parmi les substantifs présents dans le roman, aucun ne possède la neutralité de *ris* et *risee*. Les noms les plus voisins se traduisent par « moquerie » et sont au nombre de deux : *moquerie* (« moquerie » mais aussi « tromperie »)⁸⁷ et *escharnissement* (« moquerie » mais aussi « raillerie »). Dans le roman ce dernier s'applique exclusivement aux tours joués par Zéphyr :

Plus chier avoit d'eschapper a l'escharnissement de Zephir que morir a tel honte. l. IV, t. 2, p. 892. Il est possible de mentionner également la locution *par truffe* signifiant « par plaisanterie »⁸⁸.

Dans *Perceforest*, lorsqu'il s'agit d'évoquer le rire en tant que manifestation physique, *rire*, *soubzrire*, *ris* et *risee* ne connaissent pas de synonymes. La désignation du rire comme démarche intellectuelle peut quant à elle passer par des termes proches mais porteurs de significations additionnelles⁸⁹. Parmi ces vocables, le verbe *rigoler* apparaît comme le plus neutre, qualité qui lui vient sans doute de son origine. Dérivé de la même racine que le verbe *rire*, il est logique qu'il s'en approche et partage certaines de ses caractéristiques. Les autres termes véhiculent des acceptions plus marquées qui impliquent toutes la mise en place consciente d'un mécanisme dont la conséquence ultime est de transformer un individu (plus rarement un fait) en sujet de divertissement. Ces connotations annexes permettent également d'entrevoir une gradation dans la violence du processus. Ainsi « se moquer de » porte la trace d'un jugement mais désigne une action relativement clémente alors que « railler » traduit déjà davantage d'agressivité. Le reste des acceptions : « railler avec aigreur », « tourner en ridicule », « insulter » (*rampronner*) illustrent des degrés supplémentaires. Toutefois il s'agit de traductions en contexte, ce qui relativise la portée de ce classement.

Mépris, attaque, brutalité sont autant de connotations qui viennent se greffer sur le sème de l'hilarité. Il semble que, pour être complète, cette étude terminologique soit appelée à s'éloigner du rire comme vocable pour s'ouvrir à l'analyse d'un champ plus vaste.

⁸⁷ Sur ce mot voir *infra* p. 23.

⁸⁸ Sur ce mot voir *infra* p. 24.

⁸⁹ Il est bon de préciser que l'évocation du rire comme démarche intellectuelle n'implique pas nécessairement sa présence en tant que manifestation physique.

2. Notions annexes : raillerie, plaisanterie et duperie

Perceforest présente un lexique concomitant à celui du rire. Ce champ lexical annexe se manifeste d'abord dans les acceptions des termes voisins du rire. Il réside également dans le contexte entourant les occurrences de ce même vocabulaire. Trois notions semblent principalement s'en dégager : la raillerie, la plaisanterie et la duperie. Il pourrait être objecté que raillerie et plaisanterie contiennent déjà en elles le sème de l'hilarité. Cependant il s'agit à présent de se pencher sur des mots pour lesquels ce lien n'est pas explicitement compris dans leurs acceptions. A la différence des termes qui vont être abordés maintenant, les vocables évoqués précédemment pouvaient tous se traduire par « se moquer ».

L'idée de raillerie se rencontrait déjà dans les verbes *baver*, *escharnir*, *farser*, *gaber*, *moquer*, *rampronner*, *rigoler*, mais elle y côtoyait des acceptions plus neutres comme « se moquer ». Tel n'est pas le cas des deux verbes *blasonner* et *laidengier*. Construit sur le substantif *blason* (« écu »), le verbe *blasonner* désigne à l'origine l'action de peindre un écu et, par extension, au sens figuré, le fait de louer quelqu'un. Dans *Perceforest*, le terme est employé par antiphrase et prend le sens de « railler », « tourner en ridicule »⁹⁰. C'est le cas lorsque le chevalier Estonné devient la cible des plaisanteries d'un groupe de jeunes filles au lendemain de son mariage : *son cas estoit ainsi blasonné des jennes damoiselles*, l. III, t. 2, p. 121. *Laidengier*⁹¹, de l'ancien bas francique *laiþ* (« désagréable », « repoussant », « rebutant ») signifie : « railler injurieusement », « injurier », « maltraiter ». Le terme apparaît notamment dans la bouche d'Esmeraude lorsqu'elle reproche au chevalier au Dauphin d'avoir tardé à se présenter pour exaucer son vœu : « *Par ma foy, sire chevalier, dist la pucelle, maintenant vous landengoie vostre atargement* » (l. I, t. 2, § 1066). Il peut alors être compris comme *railler*. L'idée de raillerie apparaît également dans le substantif *bave* (apparenté au verbe *baver*) et dans le mot *moquerie* quand il est employé dans des locutions. Ainsi *tenir ses moquerie de quelqu'un* signifie « le railler » ; *estre moquerie* a le sens de « être l'objet de railleries ». La première expression est employée quand le Chevalier à la Blanche Mule croit que les spectateurs lui tiennent grief du fait qu'il tarde à vaincre son opposant : *bien lui estoit advis que toute la chevalerie l'en regardats et tenist ses moqueries de luy* (l. I, t. 1 § 779). La seconde apparaît dans un contexte similaire puisqu'elle est utilisée par Gadifer (fils) lorsqu'il imagine la réaction des ravisseurs de Flamine : « *Tu seras dorenavant aux mocqueries de*

⁹⁰ Voir *Perceforest*, troisième partie, *op. cit.*, Glossaire, p. 389.

⁹¹ Variantes graphiques : *-engier*, *-enchier*, *--eignier*, *-oingnier*, *-engnier*, *leyd-*, *led-*, *laisd-*, *lesd-*, *lad-*, *lendz-*. Voir *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, *op. cit.*

ceux qui te ont ainsi malheureusement robée la belle pucelle, et avecq ce de tous ceux qui en orront jamais parler. » (l. III, t. 2, p. 170).

La notion de plaisanterie s'exprime principalement à travers des substantifs dont certains sont apparentés aux verbes étudiés plus haut. Ainsi *gas*⁹² et *gabois* ont la même origine que le verbe *gaber*. Dans *Perceforest*, *gabois* adopte le sens de « plaisanterie », « raillerie »⁹³ ; toutefois, dans l'absolu, il peut aussi se traduire par « moquerie » et « dérision ». Ainsi, lorsque Alexandre interpelle les dames sans parure à l'issue du tournoi de Sydrac, il le fait *par gabois*, c'est-à-dire par plaisanterie : *Ilz s'en vindrent a l'encontre d'elles en disant par gabois : « Dames et damoiselles, vous avez esté a bonne feste, car vous avez bien vendu ! »* (l. I, t. 2, § 1179). Dans le roman, *gas* apparaît notamment dans la locution *par/a gas* : « par plaisanterie ». Par exemple, accompagné d'une négation, il sert à exprimer la détermination du Chevalier au Dauphin dans le combat qui l'oppose à Perceforest : *le roy Perceforest vey que le chevalier ne menaçoit pas son ecu a gas* (l. I, t. 2, § 1026). Employé seul, ses acceptions sont « plaisanterie », « moquerie », « raillerie ». Il se retrouve dans le roman lorsque Lyonnel évoque la beauté de Blanche : « *Mais ce n'est pas gas de l'ouvrage, car onques, [...] Nature n'actainst ne ne vint a chief de faire une pucelle si belle* » (l. II, t. 2, § 346). Le mot *galerie*, dans le sens « plaisanterie », doit quant à lui être rapproché du verbe *galer* (« s'amuser », « se réjouir »). *Galer* est issu de l'ancien bas francique **wala* « bien » dont a découlé le verbe gallo-romain **walare* « se la couler douce ». *Joyuseté* dérive du substantif *joie*, lui-même issu du latin *gaudia*, pluriel de *gaudium* : « plaisir », « joie », « contentement », « volupté ». Il se traduit par « plaisanterie » mais peut aussi prendre le sens de « réjouissance » ou « divertissement ». Dans *Perceforest*, il est employé dans le contexte entourant l'histoire de Lisane et Margon au livre IV. La punition infligée par la fidèle épouse aux chevaliers séducteurs devient le sujet d'une plaisanterie quasi proverbiale utilisée par les femmes de Grande-Bretagne : *Et touteffois sus ce vint de nouvel une galerie en la Grant Bretagne de dames aux chevaliers ausquelz il deplaisoit* (l. IV, t. 1, p. 385).

D'autres termes, plus ambivalents, se situent à la frontière entre les notions de duperie et de plaisanterie. *Finesse* a été formé sur le nom latin *finis* (« limite », « but ») en passant par le latin médiéval *finus* « raffiné » au sens figuré. Porteur d'une connotation négative ce nom désigne un « tour », une « mauvaise plaisanterie ». C'est un autre des termes associés à Zéphyr, il est ainsi employé dans une rubrique mentionnant le *luiton* : *Comment le conte*

⁹² Variantes graphiques : *gap*, *gab*, *gaab*, *ibid*.

⁹³ Voir *Perceforest*, première partie, *op. cit.* Glossaire, p. 1371.

Estonné se mist aux champs pour trouver Zephyr, qui le porta en Ecosse quant il lui eut fait plusieurs finesses (l. I, t. 1, rubrique avant le § 371). De même, emprunté à l'ancien provençal *trufa* (titré du latin populaire *tufera*), le mot *truffe* se traduit par « plaisanterie » mais aussi par « tromperie ». Employé au livre I, il s'oppose au caractère fondateur du sacre de Perceforest tel qu'il est défini par Alexandre : « *Ne tenés par ce couronnement a truffe.* » (l. I, t. 1, § 130).

Plus descriptif et connoté positivement, le nom composé *bon mot* désigne une plaisanterie plus spécifiquement basée sur le langage ; Gilles Roussineau le traduit par « mot d'esprit », « plaisanterie ». L'expression décrit notamment les plaisanteries faites par Liriopé au livre I : *Il n'y eut damoiselle qui n'alast acoler et baisier Lyriope la josne pucelle et remercier de ses bon motz* (l. I, t. 1, § 846)⁹⁴. Deux locutions viennent s'ajouter à la liste des substantifs : *par soulas* et *par assay* qui signifient « par plaisanterie », « en plaisantant ». *Soulas* vient du latin classique *solacium* « consolation », « réconfort ». En ancien français il prend les sens de « joie », « plaisir », « divertissement ». L'expression *par soulas* apparaît deux fois dans nos relevés, à chaque fois lorsqu'un personnage s'exprime sur le ton de la plaisanterie. La première occurrence concerne Alexandre qui commente les vœux faits par douze chevaliers : *Lors dist le roy Alexandre par soulas au roy Gadifer : « Sire roy, vous ne cuidiez pas huy matin, quant vous aplaniez la cruppe de vostre bon cheval, que celle pucelle le deust avoir. »* (l. I, t. 2, § 942). La seconde occurrence s'applique à Liriopé lors de l'épisode de la *viande aux amans par amour*⁹⁵ : *Quand Lyriope eut veu quelle viande elle leur avoit mis devant, elle ala dire par soulas : « Damoiselle, nous ne sommes pas marchans de joyaulx de soye! »* (l. II, t. 2, § 235).

Assay (*essay*), quant à lui, vient du bas latin **exiagum*, « pesage », « poids » et signifie « danger », « épreuve » ou « tentative ». Il semble prendre le sens de « plaisanterie » exclusivement dans la locution *par assay*⁹⁶ qui apparaît uniquement dans une variante du texte : « *sy n'en parleray pas se n'est par assay* » (l. III, t. 3, p. 247, var. 33/565).

Des verbes portant le sème de la plaisanterie, deux doivent retenir l'attention : *jouer* et *debourder*. *Jouer* vient du latin *jocari* (« s'amuser », « folâtrer », « plaisanter », « badiner ») qui s'est, à la basse époque, substitué au nom *ludere* dont il a pris les sens. En ancien français

⁹⁴ Cette occurrence est d'ailleurs associée à *bonnes risees* : *Et le roy Alexandre mesme la print entre ses bras et la commença moult a conjoïr pour ses bonnes risees* (l. I, t. 1, § 846).

⁹⁵ Sur cet épisode voir *infra* p. 281.

⁹⁶ Cette expression paraît au demeurant peu courante. Elle est attestée uniquement dans le *Dictionnaire des locutions en Moyen Français*, *op. cit.* p. 308, b.

*jouer*⁹⁷ signifie « jouer », « chanter », « célébrer », « se livrer à la débauche ». A ces sens s'ajoutent ceux relevé par Gilles Roussineau dans *Perceforest* : « se réjouir », « plaisanter ». C'est avec ce dernier sens qu'ils figurent au livre II quand Cleremonde et Carados font l'objet des plaisanteries de leurs aînés : *Quant ilz eurent assez joué de Carados et de Cleremonde qui s'entre amoient de bon amour* (l. II, t. 1, § 320).

Debourder est une variante de *bourder*. Les origines de ce verbe sont obscures mais il peut être rapproché de l'ancien provençal *borda* « mensonge ». Les deux termes dériveraient du latin des gloses *burdit* qui aurait signifié « il fait du bruit pour se faire remarquer ». D'où le substantif verbal **burda* « bruit pour attirer l'attention », « vantardise ». Pour illustrer le verbe *debourder*, le dictionnaire de Godefroy tire tous ses exemples de *Perceforest* et donne comme sens : « se railler » ou « discourir en se moquant ». Dans son lexique Gilles Roussineau préfère traduire ce terme par : « converser agréablement », « parler plaisamment ». Ces acceptions semblent s'éloigner du sème de l'hilarité toutefois il est facile de voir comment l'idée d'une conversation agréable, plaisante, peut englober les notions de plaisanterie, de boutade et de rire. Quatre occurrences du verbe *debourder* convoque cette impression avec plus de force et de précision. Quand Gadifer rejoint la reine dans sa chambre, il la trouve en compagnie de Liriopé et *se debourdoient ensemble tout ainsy que s'elle fust aussy josne que Lyriope* (l. I, t. 1, § 841). L'attitude régressive de Lidoire et sa complicité avec Liriopé s'accordent bien avec la notion de rire et de plaisanterie. Il en va de même lorsque le groupe constitué d'Alexandre, Floridas, une damoiselle et deux écuyers, converse au coin du feu, boit de *la cervoise tout à volonté* : se retrouvent *plus liez que devant*. Quand Estonné rejoint Sorence au livre II, ils parlent entre eux de Zéphyr qui se plaît à jouer des tours au chevalier : *ainsi que vous avez oÿ se debourderent entre eulx de Zéphyr que plusieurs appellent luiton* (l. II, t. 1, § 293). Dans la mesure où ils évoquent les facéties du *luiton*, leur conversation pourrait également contenir une part de plaisanterie. Toutefois, du fait de l'attitude d'Estonné, la connotation est moins certaine. Enfin lorsque Clamidés convoie Lyonnel blessé sur une civière, il tente de réconforter son maître et de lui occuper l'esprit : *assez se debourda Clamidés a son seigneur celle journee pour luy deporter* (l. II, t. 1, § 520). L'écuyer en question étant un personnage haut en couleurs, coutumier des reparties ironiques, il n'est pas improbable qu'il ait recours au rire. Cette occurrence de *debourder* est d'ailleurs la seule que Gilles Roussineau traduit précisément par « plaisanter avec ». Il est à noter également que les substantifs *debourdeur* (l. I, t. 1, §442) et *bourderesse* (l. I, t. 2, § 838), de la même famille

⁹⁷ Variantes graphiques : *joer, juer, jewer*. Voir *Dictionnaire de l'ancienne langue française, op. cit.*

que *debourder*, figurent dans le roman pour qualifier une personne « qui aime la plaisanterie ».

Dans une perspective plus large, *Perceforest* contient un vocabulaire de la joie, du divertissement et de la fête dont les termes semblent pouvoir véhiculer, de façon ponctuelle et implicite, les sèmes du rire et de la plaisanterie. Toutefois, certains de ces mots semblent davantage susceptibles de se faire porteur de ces connotations. Ainsi *deporter*⁹⁸, employé en corrélation avec *debourder*, évoque l'idée de rire alors que celle-ci ne figure pas dans ses acceptions. Cependant, des verbes comme *deduire*⁹⁹ (« se réjouir », « s'amuser ») et *solacier*¹⁰⁰ (« distraire », « consoler », « prendre du plaisir ») sont moins enclins à cette association d'idées.

La troisième des notions annexes est celle de duperie, les termes qui en expriment l'idée se répartissant en trois catégories. Les premiers sont porteurs à la fois des sèmes de la tromperie et du rire. Il s'agit notamment des verbes : *baver*, *escharnir*, *farser* et *tromper*, dont il a déjà été question¹⁰¹. Les substantifs *finesse* et *moquerie* sont, de même, ambivalents. Le sens littéral du verbe *cunchier*¹⁰² (« salir », « couvrir d'ordure ») est illustré très concrètement dans le roman : Zéphyr le *luiton* tend un piège au chevalier Estonné et fait en sorte qu'il tombe dans la boue et les immondices. Le verbe apparaît de la sorte dans le récit fait par Estonné à Sorence : « *non obstant le m'avoit il bien dit qu'il ne se delictoit en riens tant que de gens cunchier* » (l. I, t. 1, § 291). *A priori* limité à l'idée de tromperie et d'outrage, *cunchier* se trouve, par le jeu du contexte, également investi d'un sens tourné vers le de rire et la plaisanterie. Cet effet découle de la proximité contextuelle et lexicale de *cunchier* avec le verbe *escharnir* ainsi que de la nature facétieuse du personnage mis en cause.

La seconde catégorie de termes désigne l'idée de tromperie en tant que stratagème. Elles regroupent les verbes *engingner*, *ruser*, *abourdelier*, *seduire*, ainsi que les noms *fraude*,

⁹⁸ Du latin classique *deportare* « emporter », « déporter » qui a dû prendre également le sens de « s'amuser » en latin vulgaire. Voir *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, ressource citée.

⁹⁹ Vient du latin *deducere* « emmener », « retrancher » ; francisé d'après *conduire. *Ibid.*

¹⁰⁰ Construit sur le substantif *solaz* lui-même issu du latin *solacium* « réconfort », « compensation », « joie, désir ». *Ibid.*

¹⁰¹ Il est à noter que pour chacun d'entre eux l'acception « tromper » est mentionnée dans les lexiques établis par Gilles Roussineau mais pas dans le Godefroy. Par ailleurs il est important de mentionner que les verbes *farser* et *tromper* appartiennent au « vocabulaire de la ruse » défini par Bernadette Rey-Flaud dans son ouvrage sur la farce. Voir Bernadette Rey-Flaud, *La farce ou la machine à rire, théorie d'un genre dramatique, 1450-1550*, Genève, Droz, 1984, p. 177ss.

¹⁰² Du latin *concacare* « souiller d'excréments ». Voir *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, ressource citée.

*gille, tricherie, malice, cautelle et maîtrise. Engigner*¹⁰³, dont le sens premier est « fabriquer avec art », « inventer », exprime clairement l'idée de machination, c'est-à-dire d'une action construite dans le but de tromper autrui. Cette acception est perceptible au livre II avec l'évocation de l'anneau magique porté par Gadiffer : *ung anel [...] qui estoit de telle vertu que nulle incantation ne mauvais esperitz ne le pouoient decevoir. Et pour ce la mauuaise femme ne le peult enginer* (l. II, t. 2 § 641)¹⁰⁴. Le verbe *ruser* est une création tardive formée sur le substantif *ruse*, lui-même issu de la déverbalisation de *reuser*¹⁰⁵. Tiré du latin *recusare*, *reuser* a d'abord pour sens : « mettre en fuite », « repousser ». Employé en vénerie, il désigne le détour effectué par un animal afin de semer les chasseurs. C'est à partir de cette acception que s'est développé le sens figuré de « tromper », d'abord avec le substantif *ruse* puis avec le nouveau verbe *ruser*. Dans *Perceforest* il est employé par Troÿlus qui, sceptique, se plaint du discours que lui a servi Lyonnell sur le pouvoir de l'amour : « *Certes, sire, dist Troÿlus par courroux, trop me avez huy rusé de vostre dieu d'Amours.* » (l. II, t. 2, § 360). Dans ce cas, il n'y a pas de ruse effective mais l'incrédulité du personnage explique la présence de la notion de tromperie. *Abourdeler* (et *abourder*), a probablement été formé sur le mot *bourde*¹⁰⁶ ; ses sens sont : « tromper », « duper », « jouer ». Intégré aux plaintes de Margon dans l'épisode du *Conte de la rose* il endosse une valeur plus métaphorique que concrète : « *envye qui est alee abourdeler celle pour qui je m'estoye asservi* » (l. IV, t. 1, p. 371). *Seduire* vient du latin ecclésiastique *seducere* (« séduire », « détourner du droit chemin ») et il peut se traduire aussi bien par « séduire » que par « tromper ». Dans *Perceforest* il s'applique notamment à des chevaliers du lignage de Darnant qui tentent d'imposer à leur domination sur le peuple par la ruse : « *Qui estes vous, seigneurs, qui voulés seduire ce poeuple et relever le mauuais malice de Darnant le mauuais traïttre ?* » (l. IV, t. 2, p. 934).

Fraude constitue un emprunt au latin classique *fraus*, *fraudis* dont il a conservé les significations : « fourberie », « tromperie », « mauvaise foi ». Dans le roman il semble surtout être employé dans le contexte des tournois pour désigner, par opposition, un combat

¹⁰³ Du latin classique *ingenium* : « intelligence », « talent », « invention ingénieuses » puis « ruse » en bas latin. Variantes graphiques : *engenier*, *engingnier*, *enginnier*, *enginer*, etc. Voir *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, ressource citée et *Dictionnaire de l'ancienne langue française, op. cit.* pour les variantes.

¹⁰⁴ Le substantif *engin* est également utilisé dans le roman. Il y désigne les ruses de Zéphyr : *se perçoit que c'estoit Zephyr qui ainsi l'avoit deceu par son subtil engin* (l. II, t. 1, § 383).

¹⁰⁵ *Reuser*, du latin de *recusare* « reculer », « pousser reculer », signifie « mettre en fuite », « repousser », « reculer ». Voir *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, ressource citée.

¹⁰⁶ Sur ce mot voir *bourder* : *supra* p. 25.

loyal : « *Par foy, ceste bonté par armes, non par fraude ; / Qu'il conquist sur Dagon aultre bonté assaude.* » (*Lai de Pergamon*, l. II, t. 2 § 588, v. 233-234). Moins courant, le nom *gille*¹⁰⁷ (XII^e), qui vient de l'ancien bas francique **wigila* (« ruse »), désigne une « tromperie », une « supercherie ». Sa seule occurrence se situe dans un contexte similaire à celles du mot *fraude*, soit pour décrire, par opposition, une attitude irréprochable au cours d'un tournoi : « *Car ceulx aux Papegays dist qu'il seroit, san gille, /Le premier au tournoy* » (*Lai de Pergamon*, l. II, t. 2, § 588, v. 109-110).

Tricherie signifie « tromperie », « ruse », « mensonge ». Le terme dérive du verbe *tricher* qui vient du latin **tricare*¹⁰⁸ : « chercher des détours », « chicaner ». Dans *Perceforest* il est notamment associé au terme *lacheté* : « *je n'ay fait envers vous ne lacheté ne tricherie.* » (l. III, t. 2, p. 347). *Malice* est un emprunt au latin *malicia* (« méchanceté », « ruse », « finesse ») dérivé de *malus*. En ancien français, le nom *malice* est porteur de connotations négatives et il se traduit par « ruse », « perfidie » ou « méchanceté ». Il n'est donc guère étonnant de le voir appliqué aux *mauvaises femmes* du lignage de Darnant : *Et si avoient avecques eulx femmes de leur secte de mauvaise nature et de mauvaise vie qui espioient les chevaliers du roy Perceforest et les actraioient par plusieurs malices celle part.* (l. II, t. 2, § 643). *Cautelle* vient du latin classique *cautela* : « prudence », « précaution » (du verbe *cavere* « prendre garde »). Le terme *cautelle* est ambivalent dans la mesure où il peut désigner d'une part la « défiance » et la « prudence » et, d'autre part la « ruse », la « tromperie insidieuse ». C'est l'acception qu'il endosse dans le roman où il est employé conjointement avec le nom *trahison* : « *Et s'il est homme qui veulle maintenir que je y usasse de traïson ou de cautelle, je deffenderoye mon honneur.* » (l. III, t. 2, p. 34). *Maitrise* (ou *maistrerie*) possède d'abord les sens de « puissance », « autorité » « puissance », « supériorité de science ou de talent » ; par extension le terme désigne un « artifice », une « supercherie ». *Maitrise* vient du substantif masculin *maistre* lui-même formé sur le latin *magister* « chef », « celui qui enseigne ». Dans *Perceforest* ce mot est connoté positivement car il sert à désigner la ruse du Tor, chevalier qui s'est fait passer pour mort afin d'entrer dans le château de Malebranche : *Car mort thoreau par sa maistrerie / Prinst ung chastel et puis l'oeille* (*Lai secret*, l. III, t. 1, p. 277).

¹⁰⁷ Variantes graphiques : *guille*, *guile*, *guilhe*, *gile*, *gyle*, *ghile*, *ghille*. Voir le *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, *op. cit.*

¹⁰⁸ Construit sur le bas latin *tricare*, latin classique *tricari*. Voir *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, ressource citée.

Tous les termes qui viennent d'être cités, substantifs et verbes, ont en commun d'évoquer les notions de ruse, de duperie, de supercherie. Cependant, mis à part, *tricherie* dont « mensonge » est une acception, aucun ne fait explicitement référence à la parole en tant que moyen de tromperie¹⁰⁹. En revanche l'idée de tromperie en tant que dispositif élaboré est partagée par plusieurs d'entre eux (*enginier* et *ruser* par exemple). Il semble par ailleurs que les connotations puissent être plus au moins positives. Dans ce sens, *tricherie* est un mot beaucoup plus neutre que *malice*.

Un dernier ensemble de termes évoque la ruse et la tromperie sous l'angle de l'illusion. *Fantasie*, *fantosme*, *chose faincte* ou *decevable*, *subtillesse* et *brouillerie* sont autant de noms désignant les ruses orchestrées par les nombreux enchanteurs et fées qui peuplent *Perceforest*¹¹⁰. La particularité de ces termes est qu'ils touchent tous à la perception, aux apparences. De plus, à l'inverse des mots de la seconde catégorie, ils ne désignent par l'intégralité du dispositif destiné à tromper mais uniquement sa partie visible. La réalisation de l'illusion, qui correspond à l'élaboration de la duperie, est laissée de côté ; seul est exprimé son résultat. Enfin, échappant à la bipartition illusion/machination, se trouve le terme *effiance* qui endosse, dans *Perceforest*, le sens particulier de facétie (ou de farce) réalisée par un enfant (en l'occurrence Passelion)¹¹¹.

De ce champ lexical élargi, il faut d'abord retenir qu'il s'associe plus ou moins naturellement au rire. L'association entre plaisanterie, raillerie et hilarité se fait sans grande difficulté alors que la relation entre le rire et le vocabulaire de la tromperie est plus ambiguë. D'une part les connotations négatives ou ambivalentes y sont plus nombreuses et risquent de faire basculer les éléments hors du domaine du rire. D'autre part, la subtilité de leur association est telle qu'il est parfois malaisé de déterminer si ce sont les termes de la duperie qui se teintent d'humour ou ceux du rire qui se font tromperie.

¹⁰⁹ Ces termes ne font pas directement référence au langage à l'inverse de la *fole parole* de Renart dont les duperies reposent, pour bonne part, sur une parole mensongère. De nombreux travaux portent sur Renart et la ruse (voir *supra* p. 10, note 19). Toutefois ces travaux s'attachent finalement assez peu au vocabulaire de la ruse dans le *Roman de Renart*. C'est notamment le cas de l'ouvrage de G. Vessela qui s'intéresse à la structure de la tromperie mais en délaïsse le champ lexical. Voir *La ruse dans le Roman de Renart et dans les œuvres de François Rabelais, op. cit.*

¹¹⁰ Sur les illusions et leur vocabulaire dans *Perceforest* voir Christine Ferlampin-Acher, « *Perceforest* et ses miroirs aux alouettes », dans *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, textes réunis par F. Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 191-214.

¹¹¹ « *Aultre fois aincoires fist il une mauvaise effiance et dont je lui sceu trop mauvais gré, comment que je ne m'en peuz tenir d'en rire.* » (l. IV, t. 2, p. 696). Il est possible de mentionner également le terme *singerie* qui dans *Perceforest* endosse simultanément des sens propre et figuré. Il sert en effet à désigner les piteries des enfants de Gallafur et de leur petit singe : *les bonnes singeries et les risees que les trois enfans et le singeot emprindrent à faire* (l. VI, f. 318 v.).

De manière générale, les trois axes (plaisanterie, raillerie et tromperie) impliquent l'existence d'une structure triangulaire comportant : un sujet rieur, un objet sur lequel porte le rire et un processus transformant l'objet en « cible ». Ce mécanisme peut être plus ou moins complexe. Dans le cas de la raillerie et de la plaisanterie, une simple parole suffit parfois à faire d'une chose ou d'une personne un objet de moquerie. La tromperie et les notions qui lui sont rattachées supposent, quant à elles, la mise en œuvre de constructions beaucoup plus élaborées. De façon ponctuelle, certains termes du lexique élargi trahissent l'existence de mécanismes reposant uniquement sur la parole. Ainsi, *tricherie*, qui appartient au domaine de la tromperie, fait intervenir la notion de mensonge ; *bon mots*, rattaché à la plaisanterie, évoque une utilisation raffinée ou astucieuse du langage. De même, le mot *enfance* relève d'une focalisation sur le domaine puéril. Tous ces types de constructions doivent trouver écho dans le comique du roman.

II) Étude en contexte du rire dans *Perceforest*

A) Typologie

1. Remarques sur la distinction entre rire et sourire

L'étude lexicale du rire a permis de dégager des éléments d'ordre général (notions et structures) qui devraient trouver leur application au moment d'aborder la dimension comique de *Perceforest*. L'analyse contextuelle doit conduire à affiner ces observations pour en faire des outils précisément adaptés au roman. Avant d'entamer cette étude, il convient toutefois d'apporter quelques précisions quant à la démarche adoptée.

La double acception de *rire*, qui peut signifier aussi bien « rire » que « sourire », pousse à s'interroger sur le sens que recouvre le verbe à chacune de ses occurrences. La présence restreinte du terme univoque *soubzrire* au sein du roman (seulement quatre occurrences relevées) ne fait que souligner davantage la nature polysémique de son concurrent. Le contexte immédiat autorise parfois à trancher entre les deux interprétations ; cependant, dans la majorité des cas, la distinction est difficile, voire impossible à faire. Une manière de surmonter cet obstacle consiste à établir une typologie qui tient compte des termes employés et non de la valeur supposée du verbe *rire*. Cette démarche est d'abord justifiée par

le fait qu'entre rire et sourire, l'acception du verbe *rire* ne peut pas être toujours déterminée avec certitude. De plus, le sourire est, comme son étymologie l'indique, une forme amoindrie du rire ; il répond d'ordinaire aux mêmes stimuli. Par conséquent, il n'est pas certain que la distinction entre les deux traductions soit pertinente. Enfin, une analyse détaillée des qualificatifs exprimant l'ampleur de l'hilarité devrait compenser l'absence initiale de différenciation. La typologie en contexte s'attachera donc en premier lieu aux occurrences de *rire*, *ris* et *risee* pour ensuite se concentrer sur les emplois de *soubzrire*. Les occurrences de ce verbe sont d'autant plus intéressantes qu'elles sont rares. Le choix du verbe *soubzrire* à l'exclusion de tout autre pourrait donc témoigner d'une volonté de lever l'ambiguïté et de signaler la présence du sourire sans possibilité de confusion. Partant de là, il serait possible de supposer que le sourire accompagne un type particulier d'éléments comiques : par exemple des faits plaisants de moindre intensité auquel s'accorderait le caractère « mineur » du sourire.

2. Typologie du rire (sur les termes *rire*, *ris*, *risee*)

Grâce à l'analyse lexicale, il a d'ores et déjà été établi que le rire n'est pas un phénomène univoque. L'étude du contexte syntaxique entourant les occurrences a révélé l'emploi de nombreux qualificatifs ; celle du champ lexical élargi a conduit à dégager un certain nombre de connotations annexes. Par conséquent, il est légitime de penser que l'examen du contexte narratif du rire dans *Perceforest* offrira un tableau pareillement contrasté.

Comme il a été dit plus haut, il existe une distinction entre le rire comme réaction physique et en tant que démarche intellectuelle. *Perceforest* privilégie largement la première de ces réalisations. Sur l'ensemble des occurrences relevées, seules trois expriment exclusivement le concept de moquerie¹¹² ; les autres désignent toutes une hilarité concrète. L'explication réside probablement dans la richesse du lexique associé au rire. Dès lors que les idées de plaisanterie, de raillerie (ou de phénomènes similaires) sont prises en charge par des termes spécifiques, il n'est plus nécessaire de faire endosser ces acceptions aux vocables du rire.

¹¹² « Il n'y a personne en ceste ville qui ne coignoisse luy et ses faiz, mais l'on ne fait qu'en rire » (l. II, t. 1, § 292) ; « S'il vous deçoit une autre foiz, sy n'en faictes que rire, c'est vostre mieux. » (l. II, t. 1, § 292) ; « les dieux se rient et ont bonne feste. » (l. II, t. 2, § 656).

Une seconde distinction invite à différencier les cas où l'action est performée de ceux où elle ne l'est pas. Ainsi, il existe dans *Perceforest*, des rires qui pourraient être qualifiés de « vides » dans le sens où l'occurrence du mot ne coïncide pas avec la mise en œuvre de l'action qu'il décrit. C'est le cas avec le proverbe *il rit au matin qui au soir pleure* (l. VI, f. 129 v.) cité deux fois dans le roman avec quelques variantes (*tel est au matin riche qui au soir est povre et tel rit au soir qui au matin de meschief larmoie* l. II, t. 1, § 172)¹¹³. Assimilable à une sentence, la formule prononcée par Lyonnel au terme d'une longue plainte amoureuse (*les dieux se rient et ont bonne feste*, l. II, t. 2, § 656) présente également une action non performée. Dans ce cas, que le rire ne soit pas réalisé de façon effective repose sur deux faits. D'une part, le verbe *rire* semble davantage désigner ici une attitude moqueuse qu'un éclat de rire. D'autre part, le chevalier exprime son infortune de manière imagée ; la nature métaphorique de sa plainte exclut l'idée d'une réalisation concrète de l'action décrite¹¹⁴. Il en va de même avec l'emploi du verbe *rire* sous forme de participe présent adjectivé (*le viaire [...] amoureux et ryant*, l. II, t. 2, § 375, *la belle Salfione qui pas ne le haioit l'en regardoit d'uns yeulx rians*, l. VI, f. 185 v. et *estoit les foeilles de gansne vert riant a esgarder*, l. IV, t. 2, p. 985). Dans ces exemples, *rians* ne désigne aucune action, il endosse une valeur descriptive métaphorique. Les tournures négatives qui accompagnent les autres occurrences expliquent que celles-ci ne soient pas performées. Les évocations de la *damoiselle sans Joye* et de la géante triste se fondent précisément sur une longue privation du rire qui illustre le caractère tragique de ces personnages : *la mere qui n'avoit riz .XX. ans au devant* (l. II, t. 1, § 660) ; *il y a passé XVIII ans qu'elle ne rist* (l. II, t. 2, § 321). La négation permet également de souligner qu'il y a absence de motif risible aux yeux d'un protagoniste. C'est le cas, par exemple, du *Geant aux Crins Dorés* (*il n'eut talent de rire, car il doubtoit de perdre trop de sang*, l. IV, t. 1, p. 116), de *Bruiant sans foi* (*le mauvais et trahittre Bruyant n'en avoit talent de rire*, l. IV, t. 1, p. 281) ou encore de *Sorus* (« *Il ne vous en convient ja rire* » l. VI, f. 95).

Les occurrences conjuguées au futur ou à l'impératif sont beaucoup plus ambiguës dans la mesure où il n'est pas toujours possible de vérifier si elles finissent par se réaliser. Lorsque Sorence enjoint à Estonné de se contenter de rire des tours que lui joue Zéphyr, il est possible de constater que ce conseil reste lettre morte (« *s'il vous deçoit une autre foiz, sy n'en*

¹¹³ Sur ce proverbe voir *supra* p. 15, note 28.

¹¹⁴ Toutefois le sourire de la déesse Venus au livre III (t. 3, p.67) concrétise partiellement ce rire des dieux. Même si leur nature et leur raison diffèrent, avec d'un côté un sourire séducteur et de l'autre un rire cruel, ces comportements divins se font (ironiquement ?) écho.

faictes que rire, c'est vostre mieux », l. II, t. 1, § 292). Inversement, les projets de *risees* de Lidoire et de ses compagnons de table sont amplement confirmés par la suite du récit (« *sy dirons noz risees plus hardiement* » l. I, t. 1, § 836). En revanche, il n'est pas permis d'avancer avec certitude que les craintes de Gadifer fils sont sans fondement. Parce qu'il a perdu la jeune fille qu'il escortait, il songe, avec horreur, que ses ennemis en feront des gorges chaudes (« *Par tout ou il sera sceu, on en tendra ris et baves* », l. III, t. 2, p. 171). Le jeune homme répare rapidement sa bévue et le douloureux épisode n'est plus guère évoqué par la suite. Cependant, bien que le récit n'en porte pas trace, il est envisageable d'imaginer que les adversaires de Gadifer ont effectivement ri de son infortune. La formulation au futur semble laisser la place à un rire, qui, sans s'inscrire dans le texte, reste plausible.

La situation est similaire lorsque Sorence évoque, sous forme de généralité, le comportement adopté par les habitants de Brane vis-à-vis de Zéphyr : « *Il n'y a personne en ceste ville qui ne coignoisse luy et ses faiz, mais l'on ne fait qu'en rire* », l. II, t. 1, § 292. La mention du rire désigne, dans ce cas, des réactions qui s'inscrivent tout aussi bien dans le passé que dans le présent, voire dans le futur. Toutefois, ces comportements ne sont jamais illustrés par le récit. Deux autres occurrences présentent le rire comme une action appartenant au domaine du possible sans qu'il soit performé sur l'instant. Situés dans un contexte amoureux, ces exemples placent le rire au sein d'une liste recensant les échanges permis avec l'être aimé : *il avoit auctorité de parler a la pucelle [...] de rire, de deviser, de requerre et de recevoir dons et promesse*¹¹⁵ (l. III, t. 1, p. 313) ; *or puis a elle jouer, rire et parler* (l. VI, f. 254 v.). Le caractère potentiel du rire est marqué, dans le premier exemple, par la locution *avoir auctorité de* (« être autorisé à ») qui exprime la permission et dans le second, par présence du verbe *pouvoir*.

Le rire ne devient pas plus facile à saisir quand il est performé. Phénomène excessivement variable, ses causes, sa nature et sa réalisation fluctuent à chacune de ses occurrences. Même les cas *a priori* évidents doivent être considérés avec attention. Ainsi, lorsque Gadifer rit à la vue de ses chevaliers tous assemblés (*Quant le roy les veyt pardevant*

¹¹⁵ Cet extrait peut, par ailleurs, être rapproché d'une sentence latine souvent reprise au Moyen Age : *Colloquium, visus, contactus et oscula, risus / Hec faciunt vere colludere cum muliere.* » (La conversation, la vue, l'attouchement, le rire, voilà les véritable jeux de l'amour avec une femme). Voir Hans Walther, *Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1963, n° 2956. *Perceforest* reprend ici partiellement le thème, très populaire au Moyen-Age, des cinq étapes de l'amour. A ce sujet voir Ersnt Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 621.

luy [...] sy commença a rire de joye. l. II, t. 1, § 3), il exprime une gaieté qui ne doit rien à un quelconque élément comique. Signe de satisfaction et de contentement, l'hilarité royale est ici un rire d'aise. Plus originaux encore sont les rires qui se détachent, entièrement ou partiellement, de l'idée de joie. Telle est l'hilarité, en demi-teinte, de Clamidés. Après avoir craint pour la vie de son maître, l'écuyer le découvre, blessé mais jouant avec un lionceau dont il vient de tuer les parents. Entre inquiétude, soulagement et sentiment de ridicule, le rire *de fin despit* (l. II, t. 1, § 515) de Clamidés ressemble à un rire jaune. En deux occasions figure dans le récit un rire qui pourrait être empreint de dérision, si ce n'est de mépris. Au livre VI, Sorus, un chevalier plutôt volage à ce moment du récit, oppose le rire au comportement de son compagnon d'armes, un homme résolument épris et jaloux (*quand Sorus eut oy ainsi parler le Chevalier il n'en fist fors que en rire car poy l'en estoit*, l. VI, f. 207). Au livre VI, l'épisode du *notable plaidoie en amours* déclenche un autre rire de mépris quelque peu différent. Épris, l'un de la Pucelle au Cercle d'Or, l'autre de Salfione, deux chevaliers soumettent au jugement des jeunes filles une question qui détermine en réalité de leur droit à les aimer. Conscientes de cet enjeu, elles prennent pour juges leurs soupirants respectifs : Lizeus et Maronex. Jaloux, ces derniers prennent des partis différents et la querelle s'envenime jusqu'à ce qu'une femme mariée s'interpose et accepte de trancher la question. Quand le jugement est porté à leur connaissance, puisque Lizeus et Maronex *y ont trouvé leur paix* et bien qu'il soit défavorable à l'une d'entre elles, les jeunes femmes ont le rire pour toute réaction (*la Pucelle et la belle Salfione n'en firent fors rire*, l. VI, f. 251). Cette hilarité marque une forme de détachement face à l'épisode. L'attitude est d'autant plus intéressante en ce qui concerne Salfione que la sentence lui donne tort et elle est d'autant plus marquante que les chevaliers ne réagissent pas avec la même philosophie. Par comparaison, le rire des jeunes filles paraît sanctionner le comportement de ces derniers.

Plus que le rire lui-même, ce sont parfois les conditions l'entourant qui sont en demi-teinte. L'hilarité devient alors un élément inattendu, surprenant, voire incongru. Il arrive que des personnages se mettent à rire malgré la maladie, comme Gadifer et Lyonnel : *Gadifer [...] prist a rire tout sy malade qu'il estoit* (l. I, t. 1 § 300) ; *Lyonnel [...] ne se peut tenir de rire, combien qu'il fut encore bien malaide* (l. III, t. 2, p. 11). D'autres fois, le rire surgit en dépit d'une certaine tristesse : *il commença a soubzrire, non pas qu'il en eut talent, mais seulement pour les gracieuses devises du jenne chevalier* (l. III, t. 1, p.145). Chaque fois le texte souligne les dispositions *a priori* défavorables des personnages. Le rire « en dépit de », et par extension ses causes, n'en semblent que plus forts. Le même phénomène est à l'œuvre dans

un épisode mettant en scène des chevaliers qui ont été faits prisonniers par le lignage de Darnant. Guère optimistes quant à leur avenir, ils éclatent néanmoins de rire au récit de la capture d'Estonné : *quant ceulx eurent oy le compte, ilz emprindrent tous a rire treffort, combien que voulenté n'en eussent* (l. II, t. 2, § 666). Ce rire incongru et involontaire, qui permet un relâchement de la tension dramatique, est de ceux qui sont généralement qualifiés de rire nerveux.

Il n'est nul besoin de circonstances tragiques pour que surgisse le rire malgré soi et en dépit du contexte. La honte ou la colère constituent parfois un frein initial à l'hilarité. Ainsi, quand elle conte à Zéphyr les *mauvaises enfances* de Passelion, Morgane exprime à plusieurs reprises son incapacité à retenir son rire face à des comportements qui suscitent pourtant sa colère et qu'elle devrait sanctionner. C'est le cas lors de l'épisode des pourceaux : « *Quant je veis la maniere, oncques ne me peus tenir de rire* » (l. IV, t. 2, p. 699). Le fait est souligné avec davantage d'insistance lors de l'épisode des servantes. A cette occasion l'hilarité mal réprimée est mentionnée à quatre reprises dont une incluant les servantes, pourtant victimes de Passelion : *je lui sceu trop mauvais gré, comment que je ne m'en peus tenir d'en rire* (l. IV, t. 2, p.696) ; *j'en fus honteuse et troublee du fait, combien que j'en fus contrainte d'en rire mon saul* (l. IV, t. 2, p. 697) ; *ne m'en peus tenir de rire* (l. IV, t. 2, p. 697) ; *il me convint rire par force, et ainsi firent elles* (l. IV, t. 2, p. 697).

La honte, potentielle ou effective, est également constitutive d'un autre type d'hilarité : le rire de soi ou autodérision. Le lien entre gêne et hilarité est particulièrement explicite lors du repas sous la tente au livre I. Lidoire joint alors son rire à celui de ses compagnons de table alors que leur gaieté est due au dévoilement de ses secrets d'alcôve : *la royne Lydoire avoit [...] grant riz, combien qu'elle se hontoïast ung pou* (l. I, t. 1, § 844). Lorsque une scène similaire se déroule à la cour de Gadifer, elle adopte le même comportement bien qu'avec moins d'intensité. La honte de la souveraine est gommée mais la trace en persiste dans l'adverbe *mesmes* qui ouvre la phrase : *mesmes la royne emprist moult fort à rire* (l. II, t. 1, § 39). Gêne et rire se retrouvent encore associés au moment du tournoi entre Sydrac et Tantalou. A l'issue des combats, dames et damoiselles quittent les tribunes. Elles réalisent alors qu'elles ont offert leurs parures avec tant d'enthousiasme aux chevaliers qu'elles se trouvent dépouillées de tous leurs atours. A la honte initiale, suscitée par cette constatation soudaine, succède un rire général quand il s'avère que toutes sont toutes concernées : *Quant elles se veirent en tel point, elles en furent ainsi que toutes honteuses.*

Mais quant elles veyrent que chacune estoit en tel point, elles commencerent toutes a rire de leur aventure (l. I, t. 2, § 1178). Le retournement est souligné par la locution verbale *commencer a rire* qui saisit l'instant précis où une émotion prend le pas sur une autre.

L'autodérision n'est pas toujours le fruit du hasard. Elle peut être cultivée par certains personnages ; c'est le cas du Bossu de Suave, chevalier aussi contrefait qu'il est vaillant et courtois. Alors que dix dames de la forêt sont venues apporter nourriture et réconfort aux treize chevaliers qui assiègent le château de Malebranche, il reste sans compagnie. Commentant sa mauvaise fortune pour en faire un sujet de plaisanterie, il dit, en riant, n'être guère surpris par son sort mais s'étonne de ce que deux autres chevaliers le partagent¹¹⁶. Cette capacité à rire de soi semble être partie intégrante des qualités d'un personnage par ailleurs qualifié de *tresbon debourdeur* (l. I, t. 1, § 442). Une forme de valorisation de l'autodérision paraît se dégager d'un autre épisode. Vertement interpellé lors d'un banquet par un paysan auquel il avait confié son écu, Estonné préfère rire avec l'assemblée et *tourner la chose a truffe* (l. III, t. 1, p. 343-345) plutôt que de s'emporter comme il en est coutumier. Cette réaction, inhabituelle pour ce chevalier impétueux, est explicitement motivée par la peur du blâme : *toutesvoyes, afin qu'il n'en fust blasmé, commença il a rire avecques les autres* (l. III, t. 1, p. 343-345). Cette motivation alternative du rire semble également présente dans le conseil que Sorence adresse à Estonné. Quand le chevalier se plaint auprès d'elle des maux qu'il endure par la faute de Zéphyr, elle lui enjoint d'en rire comme le font les habitants de Brane habitués aux facéties du *luiton*¹¹⁷. Le fait de réagir avec philosophie est donc présenté comme l'unique attitude sensée en réponse aux plaisanteries du *luiton*. Qui plus est, dans la mesure où Zéphyr est un ange déchu qui agit sur les ordres du Dieu souverain, l'hilarité pourrait même être interprétée comme un signe d'humilité face à la volonté divine. *Perceforest* paraît offrir ici une vision inédite du rire comme acte de contrition. Le rire, l'autodérision en particulier, semblent donc avoir des valeurs positives qui contrediraient sa traditionnelle valorisation diabolique. Il convient cependant de pousser l'investigation plus loin, à la recherche d'une possible condamnation du rire.

¹¹⁶ *Sy tost que le Boçu [...] veyt que il n'avoit point de compaigne ne ses deux autres compaignons, il dist devant tout en ryant : « Or, seigneurs nous sommes entre nous les trois reffusez. De mes compaignons m'esmerveille, mais de moy non, car je suy trop contrefait. »* (l. I, t. 1, § 442).

¹¹⁷ « *S'il vous deçoit une autre foiz, sy n'en faictes que rire, c'est vostre mieux* » (l. II, t. 1, § 292) ; « *il n'y a personne en ceste ville qui ne coignoisse luy et ses faiz, mais l'on ne fait qu'en rire* » (l. II, t. 1, § 292).

Les personnages négatifs ¹¹⁸ ne rient pas ou peu dans *Perceforest*. Les occurrences du rire qui leur sont rattachées sont presque toujours accompagnées de négations. Ainsi l'expression *n'avoir talent d'en rire* se trouve appliquée à Bruiant sans Foi et au Géant Holland. Sur l'ensemble du roman, seuls quatre épisodes renferment un rire effectivement performé par un personnage négatif. Le premier cas concerne le *Gueant aux Cheveux Dorez* qui s'esclaffe en entendant les menaces proférées par Lyonnel à son encontre. L'absence de peur exprimée par cet éclat pourrait constituer une forme de valorisation et souligner la bravoure d'un personnage qui reconnaît par ailleurs les qualités de son adversaire¹¹⁹. Cependant, cette réaction est avant tout un signe de mépris et de suffisance. Cruel, violent et incestueux, le géant est promptement mis à mort par le héros qu'il ne craignait pas, à tort. La succession rapide du rire et de la fin sanglante du personnage signale son erreur de jugement et achève de le disqualifier. Néanmoins, l'épisode ne contient pas tant une condamnation du rire que la sanction d'un mauvais usage du rire. Signe extérieur d'un trop plein de confiance, l'hilarité ne fait que révéler les failles du personnage.

Tout comme la parole, le rire apparaît comme un moyen qui n'est signifiant que par l'usage qui en fait et le sens qui lui est donné. Au début du livre VI, des chevaliers du lignage Darnant qui avaient ri de Gallafur parce qu'il était tombé de sa monture sont aussitôt tués par celui-ci¹²⁰. Ce châtement, sous forme de justice personnelle, est d'autant plus marquant qu'il succède immédiatement au propre rire de Gallafur qui se moquait de lui-même¹²¹. Puisque la cause de l'hilarité est la même, la juxtaposition semblerait confirmer que seul est mauvais le rire émis par une « mauvaise » personne. La faute des chevaliers réside aussi dans le fait qu'ils ont été témoins d'un événement qui aurait dû rester secret. L'opposition entre la locution *a par soy*, qui qualifie le rire de Gallafur, et la circonstancielle de cause *car ilz l'avoient plainement veu* marque l'infraction au tabou visuel. Par leur rire, les chevaliers Darnant signalent à la fois leur présence et le délit qu'ils ont commis. Leur hilarité devient donc elle-même une faute et doit être sanctionnée. Deux autres scènes présentent les rires de

¹¹⁸ Par convention sera désigné comme « négatif » tout personnage incarnant une forme de violence, de perversion ou d'injustice et s'opposant aux héros du roman. Ainsi les mauvais chevaliers du lignage de Darnant, Aroès ou encore le géant Holland seront qualifiés de négatifs tandis que les Romains, certes ennemis de *Perceforest*, mais courtois, ne le seront pas. D'autres encore, comme Zéphyr qui à la fois diable et ange gardien, seront qualifiés d'ambivalents.

¹¹⁹ « *Par l'ame de mon père, c'est grant dommaige que tu es si prez de ta mort, car je croy que tu soyes preux, selon tes parolles.* » (l. II, t. 1, § 643).

¹²⁰ *Lesquelz se gaboient tresfort et avoient bon ris de ce que ainsi estoit cheu car ilz l'avoient plainement veu* (l. VI, f. 7 v.).

¹²¹ *Quant le chevallier se retrouva en ce point il encommença a rire a par soy* (l. VI, f. 7 v.).

personnages qui, s'ils ne sont pas foncièrement négatifs, sont du moins ambigus. Alors qu'il se divertit une fois de plus aux dépens d'Estonné, Zéphyr métamorphosé *recane* [...] *moult laidement a maniere d'un asne* (I. II, t. 1, § 280). Sous ce braiement c'est, à n'en pas douter, le rire du *luiton* qui perce, comme le perçoit Estonné : *moult lui fut advis qu'il le degabast* (I. II, t. 1, §280). L'accumulation d'éléments négatifs pourrait aboutir à une diabolisation du rire. Zéphyr est un ange déchu et il se trouve être, par ailleurs, l'ancêtre littéraire de Merlin dont les origines et le rire sont en partie diaboliques¹²². L'âne et l'ours¹²³, tous deux évoqués, sont des symboles de luxure. Enfin, tant par le cri poussé que par les apparences empruntées, la laideur préside à l'ensemble de la scène. Cependant, entre exploitation du registre bas et connotations grivoises, l'épisode verse plus dans le grotesque que dans le démoniaque. De manière identique, lorsque les *vielles barbues braient*¹²⁴ ou que les esprits et le maître du sabbat *urle(nt) de joie*¹²⁵ leurs rires n'ont rien de diabolique. Les unes, vieilles et laides matrones, ne font que se chicaner grotesquement tandis que les autres manifestent une gaieté bon enfant à la vue du tour qu'Estonné joue à la *barbue* qui voulait le gifler.

La nature d'un rire repose aussi sur son intensité et cette typologie ne serait pas complète sans une analyse des divers degrés de l'hilarité. Comme il a été évoqué dans l'étude lexicale¹²⁶, la force du rire est principalement exprimée par les adverbes : *moult, fort, moult fort, sy fort, tres fort (treffort)* ou *trop fort*. Interchangeables, ils décrivent un rire certes sonore mais relativement courant dans *Perceforest*. D'autres adverbes offrent plus d'intérêt. A l'opposé des rires tonitruants, le livre III offre un exemple de rire volontairement discret. En entendant l'aventure du chevalier à la Fleur de Lys, qui a brisé son épée sur les bois d'un cerf, Crésille et Esmeraude, auxquelles l'animal appartient, se mettent à rire *tout doucement* (I. III, t. 1, p. 243). Cette discrétion s'explique par le fait que les jeunes filles ne sont pas visibles du chevalier : elles sont à l'intérieur tandis qu'il est à l'extérieur. De plus, ce dernier ignore qu'elles l'ont entendu dans la mesure où il s'adresse à l'écuyer qui garde la porte. Le rire étouffé correspond ici à une volonté de demeurer invisible pour mieux observer, comme le

¹²² Sur la filiation entre Merlin et Zéphyr, voir Anne Berthelot, «Zéphyr, épigone "rétroactif" de Merlin" dans le *Roman de Perceforest*», dans *Le Moyen Français*, t. 38, 1996, p. 7-20. Voir également Michelle Szkilnik, « Deux héritiers de Merlin au XIVe siècle : le *luiton* Zéphyr et le nain Tronc », dans *Le Moyen Français*, t. 43, 1998, p. 77-97.

¹²³ *Il veyt devant luy une beste en façon en manière d'un ours* (I. II, t. 1, § 280).

¹²⁴ *Et aloient tençant et breant l'une voix a l'autre si treffort que s'estoient hideur* (I. II, t. 1, § 131) ; *les vielles barbues menoient si lait service de braire et de rechigner les unes encontres les autres qu'il estoit advis a Estonné qu'elles fussent toutes esragees* (I. II, t. 1, § 385).

¹²⁵ *Ilz emprindrent tous a urler de joie* (I. II, t. 1, § 391).

¹²⁶ Voir *supra* p. 15ss.

confirme l'attitude de Crésille qui *se estoit tappie derriere l'huis de la porte*. Tout autre est le cas de Gallafur qu'une réplique de son épouse au livre VI fait rire *moult crassement* (l. VI, f. 262 v.). *Crassement* signifiant « amplement », il s'agit d'un rire sonore. Toutefois l'origine de l'adverbe laisse envisager une seconde hypothèse. *Crassement* est en effet formé sur l'adjectif *gras* (« gras », « grossier ») qui vient lui-même du latin *crassus* « épais » puis « gros ». Il devient alors tentant d'interpréter cette hilarité comme un rire « gras ». L'attitude serait peu courante pour un roi de roman mais ce rire licencieux s'accorderait avec le possible caractère grivois de la plaisanterie¹²⁷.

Pour décrire des rires particulièrement intenses, *Perceforest* recourt plusieurs fois à une construction associant l'adverbe d'intensité *sy* avec une proposition consécutive. Cette dernière peut mettre l'accent sur différents aspects du rire. Au livre I, quand Alexandre et deux damoiselles rient du débat entre Floridas et Gloriande, c'est le volume sonore de l'hilarité qui est décrite de façon hyperbolique : *ilz emprindrent entre eulx à rire sy tresfort que on n'oïst pas Dieu tonner de la joye qu'ilz eurent* (l. I, t. 1 § 832). Cette évocation du rire constitue un emploi inhabituel pour une formule topique qui se rencontre d'ordinaire dans un contexte épique. Relevée par J.W. Hassel et G. Di Stefano, l'expression s'applique aux bruits des combats, au son des trompettes sur le champ de bataille, voire aux cris de la meute au cours d'une chasse¹²⁸. Elle apparaît parfois dans un contexte de réjouissances mais jamais dans une situation approchant les causeries joyeuses (et parfois éthyliques) de *Perceforest*. Son emploi répété dans le roman pourrait donc constituer une sorte de détournement burlesque¹²⁹ d'autant plus que la formule, le plus souvent employée dans des textes en vers, est ici dérimée.

Ailleurs, ce sont les conséquences du rire sur le corps et le comportement des personnages qui sont mises en avant. Ainsi, la jeune Liriopé est contrainte de s'asseoir tellement son hilarité est grande : *Lyriope, qui tresbonne bourderesse estoit, rioit sy fort qu'elle s'assit a terre de force de riz*. l. I, t. 1 § 838. L'attitude est d'autant plus frappante que

¹²⁷ « Sire, dist elle, l'homme doit requere et la femme obeir saulf son honneur. Mandee m'avez, venue suis a votre mandement, faire le doy comme a mon seigneur, or faittes feste a ma compaignie car je voudray avoir la meme à par moy. » *Adont emprint le roy a rire moult crassemen*. (l. VI, f. 262 v.).

¹²⁸ Voir *Middle French proverbs sentences and proverbial phrases, op. cit.*, T 60 et *Dictionnaire des locutions en moyen français, op. cit.*, p. 260.

¹²⁹ G. Di Stefano relève une occurrence presque identique à celle de *Perceforest* mais le texte dont elle est tirée est plus tardif (XVI^e siècle) : *Chacun se prinst si fort a rire, principalement les hommes, qu'on n'eust pas entendu Dieu tonner, Les Facétieuses nuits*, Giovanni Francesco Straparole. Voir *Dictionnaire des locutions en moyen français, op. cit.* De même, Hassel relève un exemple, cette fois antérieur à *Perceforest*, mais également situé dans un contexte de divertissement : *Et mangoient et rigoler tellement que l'en n'ouyst pas Dieu tonner*, dans le *Livre du Chevalier de la Tour Landry* (XIV^{ème}).

le personnage ne prend pas appui sur une chaise mais à même le sol, ce qui est relativement inhabituel. Le fait pourrait être attribué au statut de Liriopé pendant le repas. Faisant office de servante, elle ne serait pas appelée à s'asseoir et n'aurait donc pas de siège attitré. Cependant la mention du sol paraît davantage impliquer l'idée d'une perte de contrôle. Le laisser-aller induit par le rire pousse Liriopé non seulement à abdiquer la position debout mais surtout à le faire, immédiatement, à l'endroit où elle se tient. Lidoire se retrouve, quant à elle, désorientée au point *qu'elle ne sçavoit que faire* (l. I, t. 1 § 844) de même que tous les convives présents lors de la scène (*fut la risee sy grande entre eulx tous qu'ilz ne sçavoient qu'ilz peussent devenir*, l. I, t. 1 § 838). La perte de contrôle est également décrite dans une expression qui revient à trois reprises dans le récit : *ilz emprindrent sy fort a rire qu'on les peust tous nudz desvetir* (l. I, t. 1 § 838 ; l. I, t. 2, § 909 ; l. II, t. 1, § 39). Cette expression¹³⁰, qui se traduit par « si fort qu'on aurait pu les dévêtir entièrement », peut être comprise de deux façons. Une première interprétation consisterait à dire que les soubresauts provoqués par le rire sont violents au point qu'il semble que les habits des personnages ne tiendront pas en place. Une seconde version voudrait que leur hilarité est tellement forte qu'ils ont perdu tout contrôle de leur personne et ne réagiraient ou réaliseraient pas si quelqu'un les dévêtait. Ces descriptions jouent, certes, sur l'exagération mais elles témoignent également d'une véritable observation des manifestations physiques du rire et de leurs conséquences (perte de contrôle, épuisement, essoufflement).

L'intensité d'un rire se mesure également au nombre de personnes impliquées. *Perceforest* décline toutes les possibilités. La première est celle de l'hilarité générale signalée par la présence de « *tout* » comme pronom ou comme adverbe auquel est adjoint le terme compagnie¹³¹. Le rire est globalement présenté comme une activité qui rassemble et qui se partage ; l'utilisation répétée du groupe *entre eulx* en témoigne (l. I, § 832 ; l. I, t. 1, § 838 ; l. II, t. 1, § 39). Il existe, néanmoins, des rires individuels. C'est le cas de Gallafur qui rit de et pour lui-même après avoir chuté de cheval (*quant le chevallier se retrouva en ce point il encommença a rire a par soy*, l. VI, f. 7 v.). Le caractère strictement solitaire et autoréflexif de ce rire est souligné par le traitement réservé aux chevaliers du lignage de Darnant, témoins goguenards de la scène¹³². Plus personnel encore est le rire de Lidoire face au comportement de Lyonnell. Pour avoir enfreint la règle de la reine et effleuré Blanche, le chevalier a le doigt

¹³⁰ Cette locution étrange n'apparaît dans aucun relevé. Il n'y en a trace ni chez G. Stefano, ni chez J. Morawski, ni chez J. W. Hassel et pas davantage chez E. Schulze-Busaker.

¹³¹ Voir *supra* p. 15.

¹³² Voir *supra* p. 37.

noirci de façon indélébile. Honteux, il tente de cacher la marque qui l'accuse mais Lidoire remarque sa conduite ; elle a alors un rire « sous cape » silencieux, intérieur qui n'en semble que plus délectable (*sy en eut grant riz dedens son cœur* l. II, t. 2, § 255). Il arrive par ailleurs que le rire se généralise par étape, partant d'un individu pour s'étendre à un groupe. L'élargissement du cercle des rieurs est exprimé principalement par l'utilisation de *faire* en tant que verbe vicairé comme dans cet exemple mettant en scène des hérauts d'armes : *il commença a rire pour ce qu'il sçavoit que l'autre le reprenoit a tort, et aussi firent plusieurs autres heraulx d'armes* (l. III, t. 3, p. 199-200). Dans cette scène, comme dans la majorité des autres cas, la cause du rire est identique pour tous les protagonistes. Qui plus est, le fait qu'un des personnages soit isolé par la syntaxe de la phrase ne signifie pas pour autant que son rire ne fuse pas en même temps que celui des autres. Le décalage apparent entre sa propre réaction et celle du reste du groupe correspond plus exactement à une volonté de valorisation. Le personnage concerné se détache de la masse tandis que son rire se distingue de celui du chœur.

Il existe cependant trois cas de propagation du rire qui doivent retenir l'attention. Le premier, déjà mentionné au sujet de l'autodérision, concerne Estonné qui joint son rire à ceux de l'assemblée par peur des reproches. Il s'agit d'une réaction sans joie, forcée et motivée par une toute autre cause que celle de l'hilarité générale. Estonné rit plus à côté des autres qu'avec eux. Son isolement paraît d'autant plus grand à la lumière d'un autre exemple. Lors d'un repas en petit comité au livre I, Alexandre et quelques autres, échangent maintes plaisanteries. Après l'une d'elles tous les convives partagent la même réaction : *Adont y eut si grant risee que il n'y eut cellui qui se peust abstenir*, l. I, t. 1 § 843. Par l'emploi d'une proposition consécutive, l'intensité du rire est présentée comme la cause directe de son extension. Tout se passe comme si l'hilarité obéissait à une synergie de groupe. C'est à cette communion que feint de se joindre Estonné. A l'opposé du rire par obligation du chevalier se trouve un rire par contagion. A maintes reprises, Morgane, à laquelle a été confié Passelion, rit malgré elle des tours de son turbulent protégé. L'une des occurrences est plus remarquable que les autres en ce que le rire de Morgane est précisément suscité par la vue de Passelion riant aux éclats de ses propres facéties : « *Passelyon [...] les regardoit en riant tant fort qu'oncques ne m'en peus tenir de rire* » l. IV, t. 2, p. 697. Surgissant en cascades, le rire, communicatif, s'engendre de lui-même.

3. Typologie du sourire (sur le verbe *soubzrire*)

L'utilisation du verbe polysémique *rire* masque, cela a été dit, la plupart des sourires de *Perceforest*. Le terme *soubzrire* apparaît cependant quatre fois dans nos relevés¹³³, soulignant, du fait de sa rareté, la particularité de ces occurrences :

Il commença a soubzrire, non pas qu'il en eut talent, mais seulement pour les gracieuses devises du jenne chevalier qu'il veoit tant joyeux pour sa dame (l. III, t. 1, p. 145) ;

Sy tost que le roy oÿ son nepveu, qui ne l'avoit point encore recogneu, il commença a sousrire (l. III, t. 1, p. 192) ;

Gadiffer [...] print la parolle et dist en soubz riant (l. III, t. 3, p.105) ;

Quant la dame eult ouy son nepveux elle print a sourire car bien sceut que tout ce venoit par le pourchas d'elle et de Zephyr (l. V, f. 287).

Ces quatre sourires francs s'inscrivent tous dans un contexte similaire. La première constante réside dans la nature des protagonistes impliqués. Ainsi celui qui sourit est toujours plus âgé (et explicitement présenté comme tel) que la personne à laquelle il sourit. A cette différence d'âge s'ajoute parfois un lien de parenté d'oncle à neveu (*Perceforest* et *Gadifer* fils) ou de grand-mère à petit-fils (*Lidoire* et *Ourseau*). L'autre caractéristique commune est une répartition inégale du savoir. Dans le cas de la rencontre entre *Perceforest* et *Gadifer*, l'enjeu est identitaire. Le jeune homme refuse de rompre son anonymat, alors que son oncle l'a déjà reconnu et s'amuse de ce que son neveu ne l'a pas lui-même percé à jour. Dans le face à face entre *Lidoire* et *Ourseau*, le second relate à la première une série d'événements dont elle est, conjointement à *Zéphyr*, la secrète instigatrice.

La confrontation entre le Chevalier à l'Aigle d'Or (*Pellinor*) et le Chevalier Doré (*Nestor*) implique un autre type de savoir, plus vaste, puisque il s'agit de deux expériences opposées de l'amour. D'un côté, *Nestor*, à plusieurs reprises désigné comme *le jenne chevalier*, exprime avec volubilité son amour et son admiration pour *Neronès*. De l'autre, *Pelinor* croit avoir manqué le tournoi qui devait lui permettre de gagner la main de *Cassandre*. Malgré son état d'esprit, il sourit devant l'enthousiasme de *Nestor* mais lui fait néanmoins remarquer que, n'aimant que depuis quinze jours, il ne peut avoir expérimenté toutes les

¹³³ Voir Annexes 1, p. 362.

facettes de l'amour, notamment ses peines¹³⁴. Sans que la situation soit aussi nettement tranchée, il est possible de penser qu'un contexte similaire entoure le sourire que Gadifer (père) adresse à Lyonnell. Parce qu'elle refuse que l'Écosse perde le tournoi organisé à l'occasion de son mariage avec Estonné, Priande, après avoir (trop) conforté Lyonnell dans ses amours, tempère subitement l'ardeur du chevalier. (Elle lui explique que, si le parti anglais venait à gagner, Blanche pourrait en prendre ombrage). Gadifer se tourne alors vers Lyonnell en souriant et lui assure qu'à sa place, après avoir autant entendu parler de ses amours, son courage serait redoublé. Le roi se trouvant *au plus pres d'elle* [Priande], il est légitime de penser qu'il a surpris l'échange ; son propos paraît donc être teinté d'ironie ou de moquerie. Cette confrontation entre d'une part, un homme marié depuis longtemps et, d'autre part, un chevalier qui peine à obtenir la main de sa belle, constitue une nouvelle opposition entre savoir et inexpérience.

Par l'emploi d'un verbe spécifique, le sourire a donc été explicitement préféré au rire dans une configuration précise. C'est la réaction qu'affiche un personnage plus âgé et plus sage face à un jeune ignorant, que ce défaut de connaissance porte sur un fait précis (comme une identité) ou trahisse un manque global d'expérience. Le sourire se situe alors entre la sanction moqueuse et la bienveillante indulgence.

A) Répartition

1. Répartition selon les livres

A l'exception du livre V, les occurrences des termes *rire*, *ris* et *risees* sont réparties de façon à peu près homogène. Le livre I compte trente-trois cas de rire, le livre II en contient vingt-cinq ; le livre III, quatorze ; le livre IV, vingt-cinq ; le livre V, un seul ; enfin, le livre VI en totalise vingt-sept. A l'intérieur de chaque volume, certains passages concentrent la plupart des occurrences. Ainsi, au livre I, la scène de l'écuyer ivre et celle des couronnes de roses enchantées, regroupent en deux paragraphes (respectivement § 831-832 et § 907-909), trois occurrences chacune. Quant au repas sous la tente, il ne mobilise pas moins de dix mentions du rire (§ 836 à 838 puis 843 à 846). Au tout début du livre II, la scène à la cour de Gadifer concentre cinq occurrences sur seulement deux paragraphes (§ 38 et 39). Au livre IV, les deux

134 «– Et combien y a il que ces amours furent faittes ? dist le Chevalier a l'Aigle d'Or. – Il y a, dist le jenne chevalier, quinze jours. – Par ma foy, dist l'autre, vous ne pouvez sçavoir sy tost que c'est de l'amours. Vous avez maintenu les termes de l'amer san amer. » (l. III, t. 1, p. 145).

volets de l'enfance de Passelion (la vengeance et le séjour chez Morgane) regroupent six occurrences sur dix pages pour le premier, et sept sur deux pages pour le second. A ces épisodes, s'ajoute l'histoire de Margon et Lisane dans lequel figurent trois mentions du rire à la toute fin du récit (p. 377). Au livre VI, les occurrences se concentrent dans l'épisode de l'épreuve des quatre *brans* (quatre mentions, f. 95), dans celui du *plaidoie en amours* (quatre mentions, autour du f. 254) et dans la scène de cour présentant les enfants de Gallafur qui jouent avec un *singeot* (quatre mentions, f. 319). Le troisième livre, qui contient un nombre moindre d'occurrences, est épargné par cette répartition disparate, de même que le livre V qui n'en contient qu'une seule¹³⁵.

Que conclure de ces observations ? Tout d'abord, il ne faudrait pas préjuger de la répartition des matériaux comiques à l'aune de la concentration des rires et avancer que certains livres, à l'exemple du troisième, sont, sur ce plan, moins riches que d'autres. Comme il a été souligné plus haut, il n'y a pas coïncidence parfaite entre la mention du rire et la présence d'éléments comiques. Par ailleurs, que le récit accumule par moment les mentions du rire n'implique pas qu'il en multiplie les causes. Hilarité générale, effet de répétition ou présentation des personnages en plusieurs groupes, peuvent entraîner une surabondance des termes *rire*, *ris* et *risées*. Rares sont les cas où le rire fuse deux fois de suite, et la cause (commentaire ou détail supplémentaire) est toujours très proche de celle du rire initial. Dans *Perceforest*, il n'existe pas de succession entre deux rires rigoureusement distincts. En revanche, ce phénomène de concentration permettrait de déduire qu'il existe une différence de traitement entre des éléments n'entraînant qu'une mention du rire et ceux qui suscitent de multiples occurrences. Il y aurait des scènes plus comiques que d'autres du point de vue des personnages. Par ailleurs, la description des effets du rire sur les personnages, dans certaines scènes, tendrait à prouver que le rire lui-même en constitue le centre d'intérêt¹³⁶.

2. Répartition en fonction des personnages

Un autre aspect intéressant de la répartition du rire réside dans l'association entre les occurrences et les personnages : qui rit et qui fait rire dans *Perceforest* ? Les index présentés

¹³⁵ *Quant la dame [Lidoire] eult ouy son nepveux elle print a sourire* (l. V, f. 287). Toutefois, du fait que les livres V et VI ne sont pas édités il est possible que, lors du travail sur les manuscrits, des occurrences aient échappées au relevé. Par ailleurs, pour les livres I à IV, la prise en compte des variantes n'est que partielle.

¹³⁶ Il s'agit des scènes d'hilarité générale ou redoublée comme le repas sous la tente au livre I ou le retour de Gadifer au *Chastel Chief* au livre II. Pour une étude détaillée de ces épisodes voir *infra* p. 86ss.

en fin d'étude¹³⁷, répertorient les mentions du rire en fonction des rieurs et des causes (personnages ou faits). Outre la distinction entre les rires performés et non performés, il a paru important de distinguer les rires individuels de ceux qui impliquent plusieurs personnages.

Parmi les rieurs, une première distinction s'opère entre personnages valorisés et personnages négatifs. Ces derniers ne rient pas ou rient peu au cours du récit. Les rares mentions du rire qui leur sont attribuées sont soit niées (Bruyant sans foi, Holland), soit elles débouchent sur une punition aussi radicale qu'immédiate (les chevaliers du lignage de Darnant qui rient de Gallafur, le *Gueant aux Cheveux Dorez*). Parmi les personnages ambivalents, seul Zéphyr, farceur bienveillant, et les participants du sabbat, grotesques mais inoffensifs, ont droit au rire. Par ailleurs, il existe une légère disproportion dans la répartition entre personnages masculins et personnages féminins. Sur soixante-sept sujets répertoriés comme rieurs trente-deux sont des hommes, vingt-six sont des femmes. Les neuf cas restant concernent des groupes indéterminés (cour, *compagnie*, *ceux qui la estoient*, etc.). Par ailleurs, bien que le récit soit surtout animé par des personnages appartenant à la noblesse, (roi, chevaliers, dames de la forêt, membres de la cour, etc.) des individus de moins haut rang (marins¹³⁸, hérauts d'armes¹³⁹) sont également présentés en train de rire. L'hilarité n'apparaît donc pas comme le privilège d'une catégorie sociale. Vingt-six des personnages présents dans l'index, soit une majorité d'entre eux, ne le sont que pour une entrée. Autrement dit, ils ne sont associés qu'à une seule occurrence du rire. Viennent ensuite ceux qui sont associés à deux (quatorze cas) puis trois occurrences (six cas). La logique décroissante est par la suite interrompue puisqu'un seul personnage est associé à quatre occurrences tandis que six personnages, sont présentés comme riant six fois. Beaucoup plus rares sont les personnages qui rient plus de six fois. L'index compte deux personnages pour sept, onze, douze, treize occurrences et un personnage pour quinze, seize, vingt-deux et vingt-trois occurrences. Une analyse plus fine de ces données révèle que les hommes rient plus que les femmes. Les trois personnages qui rient le plus sont des hommes (Gadifer, Alexandre et le Tor). De même, seuls des personnages masculins rient six, sept ou quatre fois. En revanche, les deux personnages qui rient douze fois sont des femmes. Le rire est donc le plus souvent le fait des hommes. Ce

¹³⁷ Voir Annexes 1, p. 362ss.

¹³⁸ *Quant plus se cuidoient approchier adont s'eslongeoient plus de quoy les maronniers avoient bon ris et merveilles* (l. VI, f. 133).

¹³⁹ *Il commença a rire pour ce qu'il sçavoit que l'autre le reprochoit a tort, et aussi firent plusieurs autres heraulx d'armes* (l. III, t. 3, p. 199).

déséquilibre peut s'expliquer par leur place prépondérante au sein du récit. Leur propension à rire est proportionnelle à leur présence.

En étudiant dans le détail l'identité des rieurs, il apparaît que le personnage qui détient le nombre record de rires est Gadifer, avec vingt-quatre occurrences. Une fois écartées deux mentions qui ne correspondent pas à des actions performées, il reste vingt-deux occurrences dont sept présentent le roi comme un rieur isolé. Ce détail à son importance car, plus que le nombre élevé de rires, il est ce qui distingue Gadifer des autres personnages. Le Tor et Alexandre sont les deux personnages les plus rieurs après le roi d'Écosse. Toutefois, parmi les rires qui leur sont attribués (respectivement vingt-deux pour le Tor, seize pour Alexandre), un seul les concerne individuellement. Le reste du temps, les deux personnages sont présentés comme appartenant à un groupe de rieurs. Lidoire, qui rit quinze fois, dont trois de façon isolée, est donc plus proche qu'eux du statut de Gadifer. Il est d'ailleurs intéressant de constater que le couple royal écossais est constitué de grands rieurs. Qui plus est, les fils et le petit-fils de Gadifer (Gadifer, Nestor et Gallafur) avec, six rires pour les premiers et quatre pour le second, paraissent avoir hérité de ce trait de caractère. Même si la tendance va decrescendo, dans *Perceforest*, c'est une dynastie de rieurs qui règne sur l'Écosse. En comparaison, Ydorus et Perceforest font figure de tristes sires puisque, à eux deux, ils ne rient que huit fois. Cette impression est renforcée par l'épisode de dépression que traverse le roi d'Angleterre au livre II. Accablé par la mort d'Alexandre, Perceforest connaît une période de léthargie qui ne dure pas moins de dix-huit ans. Il est néanmoins possible de nuancer ce portrait de souverain mélancolique en soulignant que Perceforest rit quatre fois seul sur les sept occurrences qui lui sont rattachées. Au final, les trois principales figures de l'autorité dans *Perceforest*, Alexandre, Perceforest et Gadifer, font partie des personnages qui rient le plus. Cette vision d'un pouvoir souriant, ou du moins perméable à la plaisanterie, est particulièrement intrigante. Elle fera l'objet d'une étude approfondie, de même que l'appauvrissement de l'hilarité qui semble se poursuivre au fil des générations. Il conviendra également d'interroger la conception du rire comique comme activité de groupe, voire comme acte fédérateur. En effet, rares sont les personnages qui rient seuls dans le roman. Mis à part les individus auxquels ne se rattachent qu'une occurrence, la majorité des personnages ne connaît que l'hilarité partagée. C'est par exemple le cas de Sébille, Gloriande ou Nestor. À l'inverse, seuls Morgane et Gallafur rient toujours seuls. Ces observations amènent à constater qu'il existe un recoupement entre les passages riches en occurrences du rire et la présence des personnages catalogués comme rieurs.

Concernant la répartition des rires en fonction des personnages qui les déclenchent, les constats de départ sont similaires à ceux qui ont été faits pour l'index des rieurs. La répartition homme / femme est inégale. Sur soixante-deux personnages cités (auxquels s'ajoutent un groupe de trois enfants et un singe), trente-huit sont des hommes et vingt-quatre sont des femmes. Le second l'index fait lui aussi la part belle au monde de la chevalerie. Toutefois, la capacité à faire rire n'est pas exclusive puisque paysans et hérauts d'armes y figurent également. Une analyse plus poussée révèle que les rieurs ne sont pas nécessairement ceux qui font rire et inversement. Le cas de Porrus, qui ne partage pas avec ses compagnons l'hilarité dont il est cause et sujet, illustre ce fait (*prindrent les compaignons tous a rire et Porrus a estre courroucié*, l. I, t. 1, § 214-215). La colère et la vexation constituent quelques unes des réponses possibles au rire. Outre Porrus, d'autres personnages, majoritairement négatifs, adoptent ce comportement : Sorus, Bruyant, etc. De plus, la comparaison entre les deux index montre que les personnages les plus présents dans le premier le sont beaucoup moins dans le second. Ainsi le trio de tête des rieurs, Gadifer, le Tor et Alexandre, ne provoquent le rire qu'en de rares occasions : deux fois pour le Tor, trois fois pour Gadifer et Alexandre. Inversement, les personnages qui font le plus rire les autres dans *Perceforest* rient très peu eux-mêmes. Ainsi Passelion est à l'origine de douze rires mais ne connaît pour sa part que trois moments d'hilarité. De même Estonné, par sept fois cause de rire, n'est associé qu'à deux occurrences dont l'une n'est pas performée et l'autre est forcée. Liriopé fait figure d'exception puisqu'elle est la seule à être aussi présente dans chacun des deux index. Associée à dix occurrences du rire en tant que cause (elle se place juste derrière Passelion), elle est rattachée à onze occurrences en tant que rieuse. Cette situation s'explique en partie par le fait que la jeune fille rit souvent de ses propres plaisanteries, devenant ainsi sujet et objet d'une occurrence. Elle n'en demeure pas moins un cas unique et entretient des liens importants avec le comique comme il sera montré dans la suite de l'étude.

Pour appréhender pleinement la répartition des rires en fonction de ceux qui les causent, il convient d'intégrer un facteur supplémentaire, celui de l'intentionnalité. La prise en compte de ce critère amène à identifier différentes causes du rire et donc, potentiellement, différents types de comique. Certaines actions sont menées par les personnages dans le but de faire rire tandis que d'autres provoquent le rire alors que telle n'était pas leur fonction. En somme il existerait un comique intentionnel et un comique accidentel, ce qui laisse augurer d'une certaine richesse de registres. Cette distinction fournit des renseignements sur la nature des personnages, à défaut de parler de caractérisation. Par exemple, Liriopé, qui agit et parle

de façon à faire rire les autres, se distingue d'Estonné dont l'attitude déclenche involontairement, et à son grand dam, l'hilarité de ceux qui l'entourent. Deux profils se dessinent ainsi. Le premier correspond à un individu qui sait manier les mots ou les attitudes pour en tirer l'effet voulu, le second à un personnage qui n'a pas la maîtrise de ses actions et de leurs conséquences.

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que, de la même façon qu'il existe une « famille » de rieurs autour de Gadifer, Estonné et Passelion, parents, sont liés aussi par un rapport comparable au rire. S'il rit plus souvent que son père, Passelion n'en provoque pas moins involontairement l'hilarité des autres personnages. Sur les douze rires dont il est cause, sept sont déclenchés par une action qui ne visait pas spécifiquement cet effet. De manière générale, il est intéressant de constater que, parmi les personnages à l'origine du rire, figure un certain nombre d'enfants. Les occurrences associées à Passelion et Liriopé, deux personnages qui grandissent au fil du récit, se situent surtout, voire exclusivement, dans les passages consacrés à leur jeunesse. Passé le livre II pour Liriopé et le début du livre IV pour Passelion, cette facette de leur personnalité ne s'exprime plus. D'autres enfants (le fils de Sorence et Estonné, les enfants de Gallafur), sur lequel le texte s'attarde moins, s'ajoutent à cette liste.

Dans *Perceforest* le rire semble être toujours provoqué par une action humaine. L'analyse des quelques occurrences qui paraissent faire exception à cette règle révèle une absence de cause définie. Dans la majorité des cas, cela s'explique par le fait que le rire, utilisé soit dans un proverbe ou une chanson, soit dans une proposition négative, n'est pas performé. Dès lors qu'il n'est pas réalisé, le rire n'a nul besoin d'être motivé. Des trois occurrences restantes, la première met explicitement en œuvre un sourire (*Gadiffer [...] dist en soubz riant*, l. III, t. 3, p. 105) ; les deux autres peuvent également être interprétées dans ce sens :

Mais la dame [Vénus] respondy tout en riant (l. III, t. 3, p. 67) ;

Mais quant elles les veirent venir, elles se leverent encontre eulx en riant, sy print chascun la sienne et encommencerent les caroles (l. IV, t. 2, p. 1135).

Qu'il s'agisse de Vénus s'adressant à Troïlus ou des dames se levant pour accueillir des chevaliers, traduire le verbe *rire* par son sens le plus fort constituerait une surinterprétation par rapport au contexte. Par conséquent, l'explication à l'absence de motif se trouve peut-être dans la nature même du sourire. Partie intégrante du langage corporel, il ne

nécessite pas forcément de stimulus extérieur et peut avoir fonction de message social adressé à autrui.

D'origine humaine (à de rares exceptions animales¹⁴⁰) la provocation du rire passe par deux moyens : la parole et le comportement. La plupart du temps, l'enchaînement entre ces causes et leur conséquence commune se concrétise dans le texte par la succession d'un verbe de perception et de la mention du rire. Dans le cas d'un comportement, les verbes *voir* ou *percevoir* précèdent souvent la mention du rire tandis que, dans le cas d'une parole, il s'agit des verbes *entendre* ou *oïr*. Il a paru pertinent de souligner cette médiation vers le rire : c'est pourquoi, dans les relevés et index¹⁴¹, sont cités, quand il y a lieu, les passages introduisant ou précédant le rire. Celui-ci est majoritairement déclenché par la parole, avec soixante-quatorze cas pour cent trente-et-une entrées (contre quarante-sept entrées pour le comportement). Le croisement de ces données avec la distinction entre la provocation accidentelle ou intentionnelle du rire, révèle l'existence d'une répartition relativement nette. La parole a la prédominance dans le déclenchement intentionnel du rire (trente-quatre cas sur quarante-cinq), tandis que le comportement est lié à sa sollicitation involontaire (environ cinquante-quatre entrées sur quatre-vingt-sept). Cette différence semble cohérente puisque le comportement, qui s'inscrit plus dans l'immédiat et l'instantané que la parole, est davantage susceptible d'échapper au contrôle. Cependant il est à noter que la parole qui suscite le rire peut être la description d'un comportement ou le récit d'un événement. Cela explique, d'une part, la place prédominante de la parole dans le déclenchement de l'hilarité. D'autre part, cela pourrait signifier que l'action doit passer par le filtre de la parole pour susciter des réactions. Rares en effet sont les cas où l'attitude d'un personnage provoque le rire des autres sans autre média ni délai.

Conclusion

A l'issue de cette étude liminaire il ressort premièrement que le rire est un fait complexe aux réalisations et implications multiples. Si le vocabulaire utilisé pour en décrire la réalisation physique ou intellectuelle est, à la base, relativement restreint (*rire*, *sourire*, *ris*, *risees*), il s'agrément de termes (adjectifs, adverbes, etc.) et de compléments qui permettent

¹⁴⁰ Le *singeot* avec lequel jouent les enfants de Gallafur au livre VI provoque plusieurs fois le rire de la cour : voir annexes 1, p. 362. Le caractère humanoïde de cet animal explique peut-être sa faculté à déclencher l'hilarité, privilège que *Perceforest* réserve aux humains.

¹⁴¹ Voir *infra* p. 362.

d'en varier et d'en nuancer le sens. Il est, par ailleurs, associé à un lexique élargi qui véhicule des notions annexes telles que la moquerie, la plaisanterie ou la tromperie. *Perceforest* présente des rires qui se différencient aussi bien dans leur cause ou leur nature que dans leur concrétisation physique qui embrasse, elle-même, une palette relativement large. Certains rires restent virtuels, il s'agit des occurrences non performées. D'autres débouchent sur une perte totale de contrôle, laquelle se fait jour dans l'inaptitude de quelques personnages à réfréner leur rire et dans l'attitude physique de quelques autres lors des scènes d'hilarité générale¹⁴². Toutefois, l'idée à retenir principalement est que le rire n'est pas, loin s'en faut, toujours associé à la joie. Ce qui, d'une part, relativise son lien avec le comique, et, d'autre part, invite à s'interroger sur la possible existence d'un comique lui aussi dénué, au moins en partie, de gaieté¹⁴³.

Par ailleurs, la répartition du rire n'est pas homogène mais varie au fil des livres, et selon les scènes et les personnages. Parmi le personnel du roman se dessine une première distinction entre spectateurs et acteurs, laquelle ouvre, à son tour, sur d'autres sous-catégories. Ainsi, parmi les rieurs, se trouvent beaucoup de rois tandis que parmi les personnages à l'origine du rire figurent beaucoup d'enfants. Les « fauteurs de rire » se divisent aussi en deux groupes selon qu'ils provoquent le rire intentionnellement ou de façon accidentelle. Pour un même personnage ou un même lignage, la répartition du rire peut aussi varier au fil du récit, ce qui invite à intégrer la thématique du temps ou des générations à la réflexion. Enfin, le rire est provoqué par le biais de deux moyens : le geste et la parole. Cependant il arrive que la seconde ne soit qu'une reformulation du premier, ajoutant de ce fait une étape supplémentaire, un filtre, entre le rire et sa cause véritable. Qui plus est, la notion de « geste » englobe en réalité plus largement les stimuli de type visuel et peut donc concerner aussi bien une attitude ponctuelle qu'une construction plus vaste. C'est alors une situation dans son ensemble et non l'action précise d'un seul personnage qui est cause du rire.

Pour finir il apparaît clairement que le rire est un phénomène social, compris et présenté comme tel par l'auteur du *Perceforest*. De fait, au fil du récit, et à de rares exceptions près, le rire est un fait spécifiquement humain provoqué et expérimenté par l'homme. Par ailleurs, il s'inscrit dans les interactions entre les individus. Ainsi l'hilarité est volontiers

¹⁴² Voir *supra* p. 40.

¹⁴³ Ce sera, entre autres, la question de l'humour noir. Voir *infra* p. 325ss.

présentée comme un phénomène collectif et fédérateur¹⁴⁴. Cette idée se retrouve dans le vocabulaire annexe du rire à travers les termes de la plaisanterie qui véhiculent l'idée d'échange et de partage. Qu'il constitue l'attitude à adopter pour ne pas encourir de reproche (c'est le rire par obligation d'Estonné) ou un réflexe irrésistible causé par l'hilarité d'autrui (c'est le rire par contagion de Morgane), le rire peut, qui plus est, naître directement du jeu des interactions sociales. Le rire par obligation d'Estonné illustre, en outre, un lien établi à plusieurs reprises dans le roman entre rire et honte. Cette association pourrait relever de la notion de rire-sanction telle qu'elle est définie chez Bergson¹⁴⁵. Il semble d'ailleurs que *Perceforest* se fait le lieu d'une valorisation sociale du rire dans son aspect autoréflexif (autodérision) si ce n'est dans son ensemble. A l'instar du sourire, le caractère social du rire est aussi susceptible de s'inscrire dans une perspective générationnelle. L'hilarité se fait alors l'apanage des plus âgés qui ont accumulé davantage de savoir et d'expérience. Ce qui amène à penser que le rire entretient un lien avec la question de l'éducation. La thématique de l'apprentissage pourrait, de ce fait, servir le comique dans le roman.

A condition de ne pas y voir, pour les raisons évoquées en préambule, un repérage systématique des éléments comiques, l'examen du rire dans *Perceforest* permet de poser des bases pour la suite de l'étude. Les conclusions de cette partie liminaire sont autant de pistes de réflexion pour l'analyse de la dimension comique. Ainsi, le rire étant un phénomène aux multiples facettes, il est légitime de penser que les matériaux comiques seront tout aussi variés et complexes. Il conviendra donc d'en recenser les manifestations et d'en étudier la nature. Ce sera l'objet de la première partie de l'étude. De la même manière la répartition des rires dans la matière du roman met en évidence des champs d'investigation privilégiés, qu'il s'agisse de personnages, de scènes ou de thématiques. La question du rapport au temps (elle aussi mise en évidence par la répartition) trouve écho dans la perspective générationnelle semble-t-il liée au caractère social du rire. Ce qui amène à s'interroger sur d'éventuels liens entre la dimension comique et des thèmes comme le temps, le savoir, l'apprentissage. Ces questions seront soulevées dans le second temps de la recherche, qui aura pour but, comme il a été annoncé

¹⁴⁴ Par exemple l'auteur paraît valoriser le rire au sein des échanges amoureux. Ainsi Sorence encourage Estonné à rire de ses mésaventures (voir *supra* p. 36). En cela *Perceforest* s'oppose à André le Chapelain qui conseille à l'amant de rire modérément sous peine de passer pour un sot : « Il doit rire avec discrétion en présence des femmes car, suivant la parole de Salomon, un rire immodéré est signe de sottise et les femmes avisées ont coutume de repousser les hommes sots ou bornés en les dédaignant ou en les raillant de belle manière. », *Traité de l'amour courtois*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 73.

¹⁴⁵ Voir Henri Bergson, *Le rire, essai sur la signification du comique*, *op. cit.*, p. 11ss.

dans l'introduction, de tendre vers une définition des enjeux et des fonctions du comique dans *Perceforest*.

Typologie du comique

Introduction

La première difficulté de cette étude était de parvenir à une définition du comique qui permette d'en cerner les manifestations dans *Perceforest*. L'idée d'une approche générale ayant rapidement été rejetée, c'est le choix d'une définition contextuelle, relative au corpus concerné, qui s'est imposé. Le recours à la notion de déplacement qui participe aussi bien de l'essence du comique que de la nature de *Perceforest* a permis de mener à bien cette démarche définitionnelle préliminaire¹⁴⁶. L'étude se heurte maintenant à un deuxième obstacle : la difficulté à répertorier les éléments ainsi mis en évidence. Cette question ne correspond pas uniquement à une nécessité matérielle. Si tel était le cas, une organisation chronologique des éléments selon le fil du récit ou un classement alphabétique en fonction des personnages impliqués constitueraient des options acceptables. La classification doit répondre à des critères de clarté et d'exhaustivité, ce qui constitue déjà un double impératif problématique compte tenu de l'hétérogénéité du matériel. Surtout, elle doit représenter une mise en ordre, ou plutôt, elle doit donner à voir une logique déjà existante mais trop diluée dans la matière pour être perçue au premier abord. Sous des aspects pragmatiques, la typologie du matériel comique ne doit pas être appréhendée comme un simple relevé mais bien comme la première phase de l'analyse.

Les études sur le comique en littérature médiévale sont peu nombreuses et portent, pour la plupart, sur des corpus ou des champs restreints (un genre, une œuvre courte). Pour ce dernier type de recherche la question de la classification ne se pose pour ainsi dire pas. Quant aux solutions retenues par les études axées sur des corpus plus étendus, elles ne sont pas entièrement satisfaisantes. La distinction entre matière et manière adoptée, par exemple, par P. Ménard¹⁴⁷, soulève plus de difficultés qu'elle n'en résout. Pour commencer, il paraît peu évident d'opérer une séparation stricte entre le fond et la forme dans la mesure où ceux-ci constituent un tout. Les risques de redites ou d'oublis sont nombreux. Par ailleurs, la répartition selon ces deux grands axes retire de leur pertinence aux éléments étudiés. L'espace

¹⁴⁶ Voir l'introduction *supra* p. 11.

¹⁴⁷ Philippe Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois*, *op. cit.*

instauré entre les analyses du « quoi » et du « comment » empêche de saisir la dynamique qui les unit. Par exemple, P. Ménard aborde l'hyperbole dans son chapitre sur la « manière ». Pourtant, cette figure de style n'est pas fondamentalement comique, elle ne le devient que de façon ponctuelle, parce qu'elle véhicule une image particulière. C'est donc de l'alliance entre fond et forme (ici l'hyperbole) que naît la dimension comique. Les aborder séparément tout au long de la typologie serait par conséquent contre-productif. Un classement en fonction des types de comique n'est pas plus envisageable. Cela impliquerait de définir en premier lieu des notions aussi diverses que la parodie, l'ironie ou le burlesque. Or, la sphère comique est, dans son ensemble, malaisée à appréhender ; les définitions qui s'y rattachent s'accommodent souvent d'approximations. Outre le fait qu'il serait complexe de cerner le « genre » de chaque élément, baser la typologie exclusivement sur les catégories de comiques reviendrait, de par leur nature, à renoncer à toute précision. Cette classification reste néanmoins pertinente pour certains éléments caractéristiques et il en sera fait mention dans la typologie.

Une autre forme de répartition consiste à diviser le comique selon l'appartenance à une classe d'âge ou à un rang social¹⁴⁸. Il est vrai que certaines catégories de personnages constituent les cibles « d'attaques » comiques qui leur sont spécifiquement destinées. Ainsi, les paysans sont raillés pour leur rusticité, les jeunes pour leur inexpérience et leur naïveté, les vieux parce qu'ils épousent de jeunes femmes. Cependant ces éléments ne représentent qu'une infime partie du comique. En ramenant la typologie aux seuls critères d'âge et de position sociale il serait impossible de rendre compte de l'intégralité du matériel présent dans *Perceforest*¹⁴⁹. Cette réserve s'applique à toutes les classifications basées sur des thématiques ou des espaces. Ainsi monde chevaleresque et domaine amoureux sont bien deux champs dans lesquels s'exerce le comique mais ils sont loin d'en couvrir toutes les réalisations. Tous les classements qui viennent d'être évoqués ont en commun de ne saisir qu'un pan, et non l'ensemble, du comique. Il s'agit à présent d'ordonner cette profusion de motifs tout en l'intégrant à une hiérarchie plus vaste.

Au risque de surprendre, la typologie qui a finalement été retenue s'inspire des travaux de Bergson. Les trois catégories qu'elle distingue (soit comique et langage, comique et comportement, comique et situation) sont un remaniement des trois types de comique tels

¹⁴⁸ Philippe Ménard, par exemple, se penche sur « Les âges de la vie » ou encore « Les " états du monde " », *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, op. cit., p. 147-162 et p. 168-187.

¹⁴⁹ Ce type de classement serait d'autant plus vain concernant *Perceforest* que le roman est majoritairement animé par une seule catégorie de personnages (chevaliers et femmes de rang élevé).

qu'ils sont répertoriés dans son essai sur le rire¹⁵⁰. Ce choix a été guidé par la nécessité d'adopter une typologie qui rende possible un relevé exhaustif des éléments tout en conservant sa cohérence sur un corpus étendu. Ce que les classifications usuelles du comique au Moyen Age ne permettent pas. Qui plus est, un classement résolument axé sur des motifs médiévaux trahirait la nature composite du *Perceforest*. Car, si une bonne typologie doit ordonner les matériaux selon un ordre logique et pertinent, elle ne doit cependant pas empiéter sur leur interprétation¹⁵¹. En fragmentant le propos, une classification resserrée nuirait à la compréhension de la dynamique du roman ; par ailleurs, elle pourrait conduire à plaquer artificiellement sur des éléments comiques inclassables des notions qui leur sont étrangères. Parce qu'elle est malléable et intemporelle, la classification bergsonienne s'adapte au cas du *Perceforest* sans en dénaturer le contenu. Dans la présente typologie, les éléments comiques sont appréhendés comme des constructions plus ou moins élaborées s'inscrivant dans trois champs universels : parole, acte et situation. Cette vision neutre du comique rend possible à la fois l'exhaustivité du révéle et la prise en compte des spécificités. Elle induit de plus une progression logique partant des éléments les plus simples et les plus restreints pour aboutir aux réalisations les plus complexes et les plus étendues. Mouvement qui est perceptible aussi bien dans la trame générale de la typologie qu'au sein de chaque catégorie.

En dépit des soins apportés à l'établissement d'un classement le plus pertinent possible, il n'en demeure pas moins que la méthode retenue pour cette étude comporte également ses défauts. Ainsi, la place d'un élément dans une section, plutôt que dans une autre, pourrait, de temps à autre, être contestée. La raison en est qu'il a parfois été nécessaire de déterminer l'intérêt comique majeur d'un épisode pour le traiter d'un bloc. Entre deux maux il faut choisir le moindre. Le premier eût été de scinder les segments narratifs morceau par morceau afin de privilégier la précision du classement. Cela aurait conduit à renoncer à toute mise en lumière de la cohésion et de la dynamique d'ensemble du matériau, autrement dit à nier le rythme et l'hétérogénéité qui fondent précisément le comique. Le second choix, retenu ici, contraint à évoquer, quelquefois, certains éléments ponctuels dans une section qui n'est pas spécifiquement la leur mais qui correspond au cadre plus vaste dans lesquels ils sont insérés.

¹⁵⁰ Soit : « comique de mots », « comique de caractère » et « comique de situation ». Voir Henri Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit.

¹⁵¹ Ainsi, au cours de la typologie, l'analyse poussée de certains éléments ne visera qu'à en expliquer le fonctionnement. La description des dynamiques comiques ne doit en aucun cas être confondue avec l'analyse des enjeux de la sphère comique qui fera, l'objet de la seconde partie. Un même motif, les fous par exemple, pourra de la sorte être abordé deux fois sans que cela induise, pour autant, des redites.

I] Comique et langage

La sphère du langage est sans doute celle où le comique se manifeste avec le plus de netteté. C'est, en effet, le langage qui permet d'exprimer l'idée même du comique ainsi que les sèmes qui lui sont rattachés¹⁵². Surtout, le langage constitue un formidable théâtre à l'exercice du comique dont il peut devenir source à part entière. L'élément comique s'expose alors, dans son intégralité, à la (sur)face du texte, immédiatement visible et saisissable par le chercheur. Le langage représente un champ de recherche privilégié pour une première étape, car il met à nu la dynamique comique.

Bien qu'elle s'en inspire, cette partie de la typologie ne constitue par un décalque du « comique de mots » théorisé par Bergson. La différence entre la catégorie bergsonienne et le comique de langage tel qu'il est conçu dans cette étude résulte d'abord du caractère métonymique du premier intitulé. Chez Bergson, le « comique de mots » désigne bien le comique basé sur le langage ; cependant la distinction que le savant tient à opérer entre le langage comme véhicule du comique et le langage comme élément comique le pousse à choisir un terme alternatif¹⁵³. Toutefois, les deux catégories se distinguent surtout par leur conception. Chez Bergson, le comique de mots concerne les cas où le langage est comique en lui-même, indépendamment de toute chose, y compris du locuteur¹⁵⁴. Par ailleurs le resserrement sur le « mot », perceptible dans l'intitulé, possède un pouvoir évocateur et oriente vers des constructions restreintes reposant effectivement sur de petites structures grammaticales, voire sur un seul terme (jeux de mots, mots d'esprit, calembours, etc.). Ici, il sera davantage question des éléments pour lesquels comique et langage sont liés que d'un « comique de langage » à strictement parler. Moins restrictive, cette approche permet d'englober des réalisations écartées par le « comique de mots ». Cette perspective élargie suppose également de prendre en compte le contexte, par exemple le locuteur, dont l'identité joue (parfois) un rôle dans la construction comique.

¹⁵² Voir étude lexicale *supra* p. 13ss.

¹⁵³ « Il faut distinguer entre le comique que le langage exprime et celui que le langage crée. [...] C'est le langage lui-même, ici, qui devient comique », Henri Bergson, *Le Rire : essai sur le signification du comique*, *op. cit.* p. 79.

¹⁵⁴ « Il est vrai que les phrases ne se font pas toutes seules, et que si nous rions d'elles, nous pourrions rire de leur auteur par la même occasion. Mais cette dernière condition ne sera pas indispensable. La phrase, le mot auront ici une force comique indépendante. » *ibid.*

A) ABC comique : de l'esprit et des lettres

1. Au commencement était la lettre : l'écu de Troïlus

C'est en toute logique que l'épisode de l'écu aux neuf lettres trouve sa place au début de cette typologie. D'abord parce que son principe comique repose sur la plus petite unité de langage : la lettre. Ensuite parce que son étude permet d'introduire quelques uns des aspects du comique dans *Perceforest*.

Le vaillant Troïlus ignore ce qu'est l'amour et se montre relativement sceptique quant à ses mérites malgré les discours de son compagnon d'armes Lyonnel. Ce manque lui vaut rapidement d'être abattu à la lance par Zelandin, un chevalier éperdument amoureux. Selon les règles de la courtoisie, Troïlus ne lui tient par rigueur de sa défaite et accepte son hospitalité. Lors du repas, il ne tarde pas à s'éprendre de Zelande, sœur de Zelandin, laquelle ne reste pas indifférente aux qualités de son invité. Plus tard, la belle lui fait secrètement parvenir un écu dont *la champaigne estoit d'azur tres fin a IX lectres de fin or grandes et furnie* (l. II, t. 2, §380) à savoir : s, c, m, s, b, l, t, f. Alors qu'il s'est isolé pour méditer sur cet énigmatique présent, Troïlus est surpris par un *preudhomme* qui propose de lui en révéler la signification. Chacune des lettres figure un mot complet, dit-il, avant de lui asséner une interprétation insultante toute personnelle : *Sot, chetif, meschant, a sotie bees, laisse ta folie* (l. II, t. 2, §383). Il faut attendre l'intervention de Gadiffer, quelques paragraphes plus loin, pour qu'une seconde lecture, courtoise celle-ci, soit proposée : *Sire chevalier, m'amour avrez se bien l'escu tournoier faictes* (l. II, t. 2, § 400).

La dimension comique de l'épisode repose donc sur une simple astuce d'écriture : sur le principe de l'acrostiche une même série de lettres peut recevoir deux interprétations différentes voire contradictoires. Le potentiel comique de ce double sens se trouve par ailleurs renforcé par le caractère insultant de la première interprétation. Toutefois ce dispositif ne constitue, pour ainsi dire, que la partie émergée de l'iceberg, les neuf lettres ne faisant que cristalliser un détournement de plus grande ampleur.

Le commencement de l'épisode voit se superposer deux schémas narratifs traditionnels avec une trame amoureuse, incluant le don d'un écu, d'une part, et la quête d'une *senefiance* d'autre part. La thématique amoureuse s'inscrit dans une démonstration de la toute puissance de l'amour. Selon la thèse exposée par Lyonnel avant la rencontre avec Zelandin, un chevalier qui n'aime pas ne sera jamais aussi vaillant qu'un chevalier motivé par l'amour.

Ce postulat est bientôt illustré par la défaite de Troïlus face à Zellandin et il se confirme à nouveau après que Troïlus s'est épris de Zellande. Le chevalier se trouve alors capable de prendre sa revanche sur Zellandin mais il parvient également à vaincre Lyonnell qui est pourtant la figure exemplaire de la chevalerie. Tous les moments du parcours amoureux de Troïlus se conforment au canon courtois. Ainsi l'*innamoramento* est marqué par un portrait conventionnel des deux protagonistes. Troïlus s'émeut de la beauté de Zellande : *la pucelle [...] avoit le viaire tendre et rosin dessus le blanc, doux et amoureux et ryant, si en fut tout esbahy quant il la veyt si belle*, I. II., t. 2, § 375. Réciproquement, la jeune fille admire les qualités du chevalier : *estoit beau chevalier et bien adrecié de tous membres et de belle manieres, sy luy pleut moult son estre*. De la même manière, le don de l'écu constitue un passage obligé de la quête amoureuse ; il s'en trouve d'ailleurs plusieurs exemples au sein de *Perceforest*. Blanche, à l'image de Zellande, fait secrètement parvenir un écu à Lyonnell (I. II, t. 2, § 270ss). Quant à Lidoire elle rapporte elle-même comment elle offrit un bouclier à son époux Gadifer (I. II, t. 2, § 248-249). Le récit se poursuit dans la même veine avec la description du mal d'amour dont est frappé Troïlus¹⁵⁵, état qui se mue en *une forte merancolie* (I. II, t. 2, § 380) lorsque le chevalier se perd dans la contemplation de son écu. Absorbé par l'énigme des neuf lettres Troïlus perd la notion du temps et de ce qui l'entoure, ce que le texte souligne avec insistance : *sur ce musa jusques a nonne [...], il se musoit sur les lectres si ententivement qu'il avoit oublié tout le monde* (I. II, t. 2, § 381), *regardoit les lectres de l'escu sy ententivement qu'il n'entendoit a riens fors a regarder l'escu* (I. II, t. 2, §394). Le verbe *muser* présent dans les deux premiers extraits signifie à la fois « réfléchir » et « perdre son temps », idée qui se retrouve dans le complément circonstanciel *jusques a nonne*. Quant à la fermeture de Troïlus au monde extérieur, elle s'exprime dans les consécutives (*qu'il avoit oublié tout le monde* et *qu'il n'entendoit a rien fors a regarder l'escu*) mais elle est également perceptible dans la répétition du mot *escu* dans le dernier extrait. Encadrant la proposition, le mot semble en faire un monde clos sur lui-même, hermétique au contexte, à l'image de Troïlus perdu dans ses pensées¹⁵⁶. La scène, qui se produit à deux reprises, n'est pas sans

¹⁵⁵ *Sans faulte Troïlus dormyt bien pou, car une maladie luy estoit prinse soudainement que le dormir luy avoit tollu et si ne sçavoit nullement ou elle luy tenoit* (I. II, t. 2, § 380).

¹⁵⁶ Il serait également possible de voir en l'*escu* lui-même un symbole de cet état. Objet concret, solide, dans les limites duquel s'inscrivent les neuf lettres, il confine paradoxalement l'énigme (domaine de l'abstrait) dans un espace fini, refermé sur lui-même.

rappeler l'épisode du sang sur la neige dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes. Tout comme Perceval, Troilus s'oblie dans une contemplation amoureuse¹⁵⁷.

Au deuxième schéma narratif dont il s'inspire (la quête d'une *senefiance*), l'épisode emprunte l'objet symbolique et le personnage (ermite ou moine) qui offre de le décrypter¹⁵⁸. La dynamique du déchiffrement est notamment présente à travers le terme *exposicion* utilisé onze fois au cours de l'aventure (l. II, t. 2, § 383, 397, 398, 399, 401). Enfin, avec l'intervention de Gadiffer, un troisième motif, celui du don contraignant, vient se greffer sur le récit. Si elle peut paraître originale, cette triple association n'a, à elle seule, rien de comique. Cette dimension du récit provient du décalage, plus au moins insidieux, qui se produit avec le modèle initial. Entamé selon une trame traditionnelle, l'épisode ne se conforme pas au déroulement qu'elle induit.

C'est sans conteste le motif de la quête d'une *senefiance*, représenté en particulier dans la *Queste del Saint Graal*, qui est compromis de la façon la plus visible et la plus brutale. La trahison du modèle réside principalement dans l'*exposicion* insultante proposée par l'ermite. L'effet comique de décalage est d'autant plus efficace que seule la tonalité du message est pervertie. De fait, le principe de déchiffrement employé par le vieil homme (une lettre symbolise un mot complet sur le mode de l'acrostiche) est effectivement le bon, comme le confirme, par la suite, Gadiffer : *sans faulte, vray vous dist le viellart que chacune lectre signifioit ung mot* (l. II, t. 2, § 400). Si la lecture de l'ermite avait été complètement fantaisiste il est à penser qu'elle n'aurait pas eu la force comique qui est la sienne. Plus la « parodie » se conforme au modèle, plus le contraste généré par les éléments dissonants est fort, ce qui augmente d'autant leur puissance comique. La première *senefiance* bénéficie, qui plus est, d'un singulier effet de répétition : elle est d'abord énoncée mot à mot par l'ermite avant d'être livrée dans son intégralité. Cette diffusion au compte-goutte permet de savourer la teneur du propos tout en masquant par morcellement le message, ce qui en retarde la compréhension. De cette manière, une seule cause, la première interprétation, est en mesure de produire un double effet comique. Même si elle en constitue la clé de voute, ou plutôt le coup d'éclat, la

¹⁵⁷ Toutefois la nature de leur méditation respective semble différer, ce qui n'est pas sans rapport avec la dimension comique de l'épisode. Voir *infra* p. 58.

¹⁵⁸ Le choix d'un bouclier comme support à l'énigme n'est pas inédit. Ainsi, dans la *Queste del Saint Graal* l'écu qui échoit à Galaad fait l'objet d'une longue explication (Voir *La Quête du Saint Graal*, Livre de Poche, Paris, 2006, p.144-152). *Perceforest* propose d'ailleurs sa propre version avec l'*escu a l'Estrange Signe* porté par Gallafur (l. V, f. 272ss). Il va sans dire que, sur le mode spécifique à ce roman, bouclier et chevalier préfigurent ceux de la *Queste*. Voir *infra* p. 413.

perversion du motif de la *senefiance* est loin de se résumer à l'*exposicion* du vieillard. Les caractéristiques du personnage sont également constitutives du détournement.

Le vieil homme semble se présenter à Troïlus comme l'ermite de bon conseil qui l'éclairera de ses connaissances, mais son comportement comme son identité se révèlent problématiques. A son entrée dans le récit, il est désigné comme *ung ancien homme qui s'en aloit au Næuf Chastel querre pourveance qui luy falloit* (I. II, t. 2, § 381). Si la mention du grand âge s'accorde avec l'idée de sagesse, il en va autrement de sa pragmatique occupation. La nécessité de se ravitailler en ville peut servir à expliquer la présence du reclus sur les routes mais elle détone par rapport à l'attitude spirituelle qui est attendue d'un tel personnage. Qui plus est, la manière dont il est désigné ne cesse de fluctuer au fil de l'épisode. Tout d'abord mentionné comme *un ancien homme* il est ensuite successivement appelé *preudhomme*, *ancien preudhomme*, *ancien homme*, *ermite* et enfin *viellart* (voire *mauvais viellart* lorsque Troïlus, rancunier, s'exprime). De ces appellations seule l'idée d'un âge avancé ressort avec certitude. Le trouble identitaire est par ailleurs entretenu grâce à la mystérieuse disparition du vieillard qui se volatilise une fois son message délivré : *quant l'ermite eut ce dit, il s'esvanuy si soudainement qu'il [Troïlus] ne sceut ce qu'il devint* (I. II, t. 2, § 383). Cette manière de prendre congé inciterait à penser que l'ermite est de ces farceurs féériques dont Zéphyr est le meilleur représentant si ce n'était une seconde apparition dans le récit. De fait, lorsque Lyonnel part à la recherche de Troïlus, sa route croise celle d'*ung ancien hermite qui s'en aloit tout appoyant sur son bourdon* (I. II, t. 2, § 385), lequel affirme avoir laissé un *chevalier merancolieux en une lande assez pres de cy* (*ibid.*). Cette dernière description se référant sans doute possible à Troïlus, l'ermite rencontré par Lyonnel serait l'auteur de la première interprétation. De vieillard mal poli à bon ermite en passant par plaisantant facétieux, la nature du personnage oscille plaisamment entre différents registres. L'identité du second décrypteur est elle aussi problématique. Loin du traditionnel religieux que les ans ont rendu sage, c'est un tout jeune homme, pas même encore chevalier, qui livre la clé de l'énigme. Non content d'énoncer le véritable acrostiche, il en propose également une glose :

elles [les lettres] dient : « Sire chevalier m'amour avrez se bien l'escu tournoier faictes, c'est a dire : « Se bien vous maintenez et chevalereusement en cest tournoy prochain, legierement porrez venir a son amour » (I. II, t. 2, § 400).

Ce faisant, il endosse le rôle qui était normalement dévolu au vieillard. *Perceforest* présente ici un monde à l'envers dans lequel les vieux ermites jouent de réjouissants mais vilains tours

tandis que les jeunes gens se font puits de sciences. De plus, Gadiffer, qui se vante de ses connaissances en *exposicions obscures*, tient probablement son savoir de son enchanteresse de mère, ce qui écorne un peu plus le topos. Enfin, et c'est là qu'entre en jeu le troisième motif, le *valet* monnaie son aide contre un don contraignant. En échange de son interprétation, Troïlus devra le revêtir de son haubert au jour de son adoubement (l. II, t. 2, §402). Rien de scandaleux ou de déshonorant donc mais cette pratique ne serait guère envisageable dans une œuvre comme la *Queste del Saint Graal* où elle serait marquée par une confusion du mondain et du spirituel. C'est en réalité l'inscription de l'épisode dans un contexte profane (celui de la thématique amoureuse) qui rend possible l'intervention intéressée de Gadiffer. L'interférence entre quête de la *senefiance* et itinéraire amoureux constitue un autre mode de détournement des modèles.

A bien examiner le cas de Troïlus, il apparaît que son *oubli* est davantage provoqué par sa perplexité face aux neuf lettres que par une quelconque léthargie amoureuse. Contrairement à Perceval qu'un assemblage fortuit (le sang sur la neige) fait, par analogie, songer à Blanchefleur, l'attention de Troïlus se porte sur un objet solide directement lié à Zellande. De plus, là où le *Conte du Graal* laisse place à des termes comme *esgarder*, *Perceforest* préfère le verbe *estudier* (*il veyt le chevalier armé estudier les lettres de l'escu* l. II, t. 2, § 381 ; *je y ay estudié des huy matin* l. II, t. 2, § 382). Au final, la méditation de Troïlus semble plus réflexive et intellectuelle que poétique et amoureuse. C'est la conséquence de l'influence du motif de la *senefiance* sur la trame amoureuse. Réciproquement, celle-ci imprime également sa marque sur le thème de la quête. De son modèle, la méditation de Troïlus a conservé la capacité à couper le sujet du monde extérieur. Or, quand un chevalier est confronté à une merveille ou une énigme qu'il ne peut expliquer, il se met d'ordinaire à chercher qui pourra lui en expliquer le sens. Tel n'est pas le cas de Troïlus qui reste figé des heures durant, tentant vainement de résoudre le mystère par lui-même. Cette attitude complique fortement la prise de contact avec l'ermite¹⁵⁹. Celui-ci commence par se placer discrètement derrière le chevalier et regarde, comme lui, l'écu en

¹⁵⁹ Le retour du chevalier songeur à la réalité ne se fait jamais sans mal. Dans le *Conte du Graal*, le sénéchal Keu l'apprend à ses dépens. Pour avoir troublé la rêverie de Perceval il est durement blessé par celui-ci. L'approche courtoise de Gauvain se révèle plus efficace. Cependant son succès résulte en partie de la disparition progressive des gouttes de sang sur la neige. C'est parce que l'objet de sa contemplation commence littéralement à s'évaporer que Perceval se montre plus enclin à écouter et à suivre Gauvain : *Dos gouttes do sanc remises / Qui sur la noif erent assises, / Et la tierce aloit remetant. / Por ce ne pansoit mie tant / Li chevaliers com il ot fait.* Voir Chrétien de Troyes, *Conte du Graal*, Livre de Poche, Paris, 1990, v. 4358- 4363.

silence : *il prist a regarder les lectres une piece si sagement que le chevalier ne s'en donna garde* (I. II, t. 2, § 381). Puis, comme Troilus ne s'est toujours pas rendu compte de sa présence, il tousse pour se signaler : *quand le preudhomme eut actendu une piece et il veyt que le chevalier ne se mouvoit de sa merancolie ; il prist a toussir* (*ibid.*). Dérangé par cette intrusion, le chevalier a d'abord un mouvement de colère qu'il refrène uniquement parce qu'il constate que l'importun est un *ancien preudhomme*¹⁶⁰. Dès lors l'*exposicion* de l'ermite peut être interprétée comme une sanction. C'est en tout cas un commentaire sardonique sur l'inaptitude sociale momentanée de Troilus : *Sot, chetif, meschant, a soties bees laisse ta folie* (I. II, t. 2, § 383). Les répercussions comiques de la condition émotionnelle de Troilus ne se limitent pas à la phase d'inertie. Suite à l'interprétation du vieillard, le chevalier se trouve à la fois furieux et désemparé. Convaincu que cette lecture de l'écu est fautive, il ne peut se résoudre à penser que Zellande lui adresse un tel message. Néanmoins, il subsiste chez lui l'ombre d'un doute perceptible dans la tournure hypothétique qui clôt ses réflexions : *a ce ne se peult appaisier que [...] la pucelle [...] n'eust ja fait semer les lectres en la champaigne de son escu pour telle signifiante rendre. Et se fait l'avoit, trop seroit encontre sa gentillesse*, I. II, t. 2, § 383. En amplifiant le désarroi du personnage, la collusion soigneusement agencée entre les deux trames contribue une fois de plus à la dimension comique de l'épisode.

Tout ceci n'est possible que parce que le lecteur connaît les références sur lesquelles se base le récit et qu'il est à même d'en percevoir, et d'en apprécier, les divergences. L'effet comique du détournement repose donc en partie sur la capacité de l'auteur à tromper les attentes du lecteur. Outre le fait qu'il pose les bases de motifs connus et reconnus, le début de l'épisode entretient sagement le mystère. En l'espace de deux paragraphes, l'adverbe *secretement* apparaît quatre fois, d'abord pour qualifier la remise de l'écu à Troilus¹⁶¹ puis pour décrire son départ en catimini afin d'aller admirer son présent¹⁶². De plus, la découverte de l'écu est retardée. Remis dans le plus grand secret à Troilus il est aussitôt confié à la garde d'un écuyer échappant ainsi aux regards, dissimulation à laquelle participe la *houche verde* dont il est recouvert. Il faut attendre le premier coup d'œil du chevalier sur l'objet pour que le récit en offre enfin la description. Or, c'est à cet instant que se situe une première surprise :

¹⁶⁰ *Quant Troylus entedy qu'il y avoit ung homme derriere luy, il en fut tout courroucié, car il n'avoit cure de compaignie. Adont regarda derriere luy et veyt que c'estoit ung ancien preudhomme, sy se refrainit de son maltalent* (I. II, t. 2, § 382).

¹⁶¹ *Elle luy envoieiroit son escu secretement [...] ung escuiuer s'en vint a Troylon [...] si le tira secretement a ung lez* (I. II, t. 2, § 380).

¹⁶² *Chevaucha si sagement et si secretement tout le chemin qu'il ne fut apperceu, car il vouloit aler veoir et regarder l'escu si secretement que personne de sa compaignie ne l'empeschast* (I. II, t. 2, § 381).

l'écu courtois, symbole d'amour, se révèle être une énigme appelant une *senefiance*. La bifurcation est d'autant plus étonnante que les propos de Zellande pouvaient laisser entendre qu'il s'agissait d'un bouclier enchanté :

Sans faulte il est de telle nature que se le chevalier qui ou tournoy le portera doit faire faulseté en ses amours, ja n'emprendra proesse dont il ne reçoive blasme et confusion (l. II, t. 2, § 376).

Cependant dans la suite du récit il n'est jamais fait allusion à cette propriété de l'écu. Stratagème de Zellande pour ferrer Troïlus ou indication trompeuse de l'auteur faite pour égarer le lecteur, l'écu enchanté n'est qu'une fausse piste. Quant à l'intervention du vieil homme elle ressemble à un cul-de-sac. L'arrivée d'un vieillard qui se propose de déchiffrer le symbole n'a rien de surprenant, elle est même probablement anticipée par le lecteur. En revanche rien ne prépare celui-ci au singulier comportement de l'ermite car l'interprétation qu'il attend est celle qui sera finalement délivré par un jeune homme.

L'épisode se déroule comme si la première partie, dans laquelle intervient le vieillard, n'était qu'une farce, un raté du récit, que viendrait corriger la confrontation avec Gadiffer. Une comparaison scène à scène permet d'éclairer cet étrange jeu de différences. L'attitude de Troïlus est exactement la même avant chacune des deux rencontres. Descendu de sa monture, il contemple le bouclier qu'il a appuyé à un arbre : *il prist son escu qui estoit couvert d'une verde houche, et le descouvry et l'appoya a ung arbre, si le print a regarder* (l. II, t. 2, § 380) ; *le chevalier estoit descendu de son cheval et avoit drecié son escu au chesne, puis estoit assiz devant* (l. II, t. 2, § 395). La similitude est d'autant plus frappante qu'elle n'est pas le fait d'une continuité : après l'*exposicion* du vieil homme le chevalier s'est déplacé avant de s'arrêter à nouveau (*lors le prist [l'écu] et monta et dist a soy mesmes qu'il n'arresteroit tant qu'il avroit trouvé autre exposicion* l. II, t. 2, § 383). A l'inverse les passages qui suivent chacune des *senefiances* font appeler à des termes diamétralement opposés. Ainsi *bonne exposicion* (l. II, t. 2, § 403), ou *verité* (l. II, t. 2, § 400) qui qualifient l'interprétation de Gadiffer répondent à la *mauvaise exposicion* (l. II, t. 2, § 398) désignant la lecture faite par le vieil homme. De même la *merancolie* de Troïlus qui *muse* sur son écu n'a rien en commun avec l'attitude finale du chevalier qui *se delictoit en ses pensers* (l. II, t. 2, § 404). Si la première expression désigne un abattement stérile, la seconde penche du côté de la rêverie stimulante. Enfin la violence des propos de Troïlus au sujet du vieil homme (*Par ma foy, s'il fust chevalier, mal l'eust fait, car je l'eusse mis a mort !* l. II, t. 2, § 397) contraste avec l'accolade chaleureuse qu'il donne à Gadiffer (*il sailly sus de joye et ala acoler le jouvencel* l.

II, t. 2, § 401). Après une erreur de parcours la scène est jouée à nouveau en restant, cette fois, sur la bonne voie. Il ne serait pas, non plus, totalement incongru de voir dans le personnage du vieil homme un avatar de l'auteur ou une représentation du mauvais lecteur. L'instabilité de cette figure qui apparaît de façon réaliste puis s'évanouit comme un *luiton* pour réapparaître le plus naturellement en train de cheminer appuyée sur un bourdon, semble signaler qu'elle n'est qu'une illusion, un déguisement. De plus, si le lecteur se moque de Troïlus, il en partage le sort et les espérances. Tout comme lui, il s'interroge sur les lettres et cherche avidement à en connaître le sens. Le comportement du lecteur, sa façon de recevoir le texte, se trouvent condamnés aussi bien que l'attitude du chevalier. A se croire en terrain connu, il est pris au dépourvu par un auteur en veine de plaisanterie. Au point que la « farce » semble avoir pris le pas sur la signification courtoise dans la constitution de l'acrostiche. De fait quand on compare les deux interprétations soit : *Sire chevalier, m'amour avrez se bien l'escu tournoier faictes* (I. II, t. 2, § 400) et *Sot, chetif, meschant, a sotie bees, laisse ta folie* (I. II, t. 2, §383), l'insulte de l'ermite paraît correspondre avec plus de rigueur à la série de neuf lettres (ici mises en évidence) que ne le fait leur version courtoise. La leçon du vieil homme assigne un mot complet à chaque lettre alors que, en revanche, certains termes sont laissés de côté par l'interprétation de Gadiffer. C'est notamment le cas du mot *escu*, ce qui ne laisse pas de surprendre puisque c'est là le nœud de l'affaire¹⁶³. Cette interprétation semble de plus exiger d'être reformulée comme l'illustre la glose de Gadiffer.

Quelques remarques supplémentaires, plus disparates, témoignent elles aussi du jeu sur la complicité entre l'auteur et le lecteur. Par exemple, le fait que Lyonnell emprunte le bouclier délaissé par Troïlus est un rappel de sa situation embarrassante. Porteur de deux écus suite à des promesses trop rapidement données, il préfère emprunter le bouclier de son ami plutôt que d'avoir à emporter un des siens : *print l'escu Troÿlus et le pendency a son col, car il n'eut talent de porter l'un de ses .II. autres escus* (I. II, t. 2 § 384)¹⁶⁴. Cette imbrication des trames amoureuses semble également aboutir à une propagation anarchique de leurs effets. Ainsi, l'état d'esprit de Lyonnell qui chevauche *tout pensif* (I. II, t. 2, § 386) à la recherche de son compagnon disparu paraît faire écho à la *merancolie* éprouvée par ce dernier. A force de

¹⁶³ Le décalage est qui plus est accentué lorsque Lyonnell rapporte l'épisode. La formule est alors légèrement modifiée et la lettre *m* n'est plus représentée : *Sire chevalier, amie avrez se bien l'escu tournoyer faictes* (I. II, t. 2, § 408).

¹⁶⁴ Sur cet épisode voir *infra* p. 219. Entre Troïlus et Lyonnell, les écus sont des objets problématiques dans *Perceforest*.

recourir au topos, les symptômes du mal d'amour paraissent devenir contagieux¹⁶⁵. Enfin dans quel sens faut-il comprendre les paroles que Zellande adresse à son soupirant alors qu'ils sont de nouveau réunis pour souper :

« - *Pucelle, dist Troïlus, [...] se je pouoie tant faire a ce premier tournoy que la vraye exposicion de mon escu se tournast sur moy, il n'y avroit si eureux chevalier au monde.* – *Sire, dist la pucelle, les paroles ont double entente* » (I. II, t. 2, § 411).

Le double sens évoqué par Zellande concerne-t-il les paroles de Troïlus ou les lettres de l'écu ? Dans ce cas, cela signifierait que l'interprétation donnée par le vieil homme était tout aussi valide que celle de Gadiffer, ou bien encore, qu'il existe une troisième lecture demeurée secrète. Quoiqu'il en soit, alors que l'épisode semblait se clore et le mystère se résoudre, ces mots instaurent le doute et paraissent relancer le processus de déchiffrement. Par cet épilogue décalé et ambigu l'auteur adresserait un ultime pied de nez à son public.

Parce qu'il offre quelques unes des clés de la dimension comique, l'épisode de l'écu aux neuf lettres se présente comme la première étape sur la route qui mène à sa compréhension. Il était nécessaire que l'étude s'y attarde longuement. L'analyse confirme d'abord que le comique se base sur une série de décalages instaurés, dans le cas présent, entre ce qui est attendu et ce qui se produit, le langage courtois et l'injure, etc. Au sein de cette dynamique de l'écart, le jeu sur les horizons connus entre en lien direct avec la complicité qui unit le lecteur et l'auteur, lequel est susceptible de se mettre en scène dans sa propre œuvre. Par ailleurs, il ressort que le comique peut reposer sur des constructions élaborées. Ainsi, il arrive qu'un effet comique en lui-même extrêmement concis soit porté, en amont et aval, par une structure complexe et étendue. Dans le cas des neuf lettres, l'*exposicion* insultante de l'ermite n'est que le point culminant du travail de détournement et de sape des motifs qui s'opère tout au long du récit. Toujours en rapport avec la dynamique du décalage, il apparaît également que le comique, comme le merveilleux, peut se nourrir d'incertitudes, ce qui renforce son efficacité. Ici, la multiplication des *senefiances*, parce qu'elle laisse planer le doute, jette le trouble à la fois dans l'esprit du personnage et dans celui du lecteur. De manière

¹⁶⁵ A ces références internes au récit s'ajoute le fait que l'acrostiche figurant sur l'écu pourrait renvoyer au système d'indexation par initiales, pratique médiévale couramment appliquée aux pièces liturgiques ou lyriques. (Pour un exemple sur les pièces lyriques voir Frédéric Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs de poésie du XVIème*, Paris, Champion, 1922 et Samuel Rosenberg et Hans Tischler, *Chanson des trouvères : chanter m'estuet*, Paris, Livre de Poche, 1995.) Il n'est pas improbable que le lecteur de l'époque, rompu à ce type d'exercice, ait pu identifier la séquence de neuf lettres du bouclier comme une référence à une chanson. Cependant, en dépit de recherches approfondies, il n'a pas été possible de trouver une correspondance.

générale l'ambiguïté est entretenue par l'imbrication entre ce qui est conforme et ce qui ne l'est pas. Comme il n'existe pas de limite tranchée, la distinction entre les deux se révèle par moment problématique. Un élément qui n'est pas à sa place peut parfaitement conserver sa cohérence propre et, inversement, un détournement peut surgir là où tout se déroule selon le schéma reconnu. Enfin, l'épisode de l'écu dévoile l'amorce d'une réflexion autour du langage et de son rapport au monde¹⁶⁶. En s'adaptant tout aussi bien au mensonge qu'à la vérité, les neuf lettres dénoncent le langage comme une donnée fluctuante qu'il est possible de manipuler. Tous ces décalages, mensonges et faux-semblants nourrissent la dimension comique. Se trouve récompensé celui qui, plus malin, connaît le fin mot de l'histoire et rit le dernier. Toutefois, rien n'indique qu'il s'agisse nécessairement du lecteur.

2. Nom d'un nom : jeux sur l'onomatistique (noms de personnages et toponymie)

2.1 Utilisation statique

Dans les romans médiévaux, le nom est souvent investi d'un grand rôle. Miroir d'un personnage ou de son histoire, il supporte par lui-même une partie de la *senefiance* du récit. Partant de cet usage du nom comme d'un révélateur, *Perceforest* multiplie les effets comiques plus au moins complexes¹⁶⁷.

Le nom peut d'abord être utilisé de manière statique, auto suffisante, l'effet comique repose alors uniquement sur sa signification. Chargé de caractériser celui qui le porte, le nom révèle les qualités aussi bien qu'il trahit les défauts. Un personnage profondément négatif comme Vermine¹⁶⁸ voit sa nature exposée par une désignation peu flatteuse. Toutefois, le cas de ce personnage n'est pas, à première vue, foncièrement comique. La scène où il apparaît constitue une reprise du motif du Siège Périlleux et suscite davantage l'effroi que le divertissement. Cependant, l'emploi d'un nom si explicitement dépréciatif¹⁶⁹ mérite de s'y

¹⁶⁶ L'interrogation sur le rapport du langage au monde. Voir *infra* p. 408.

¹⁶⁷ La question de l'onomatistique dans *Perceforest* a notamment été traitée par Anne Berthelot, voir « Etymologies, dérivations et *connaissances* : tours et détours de l'onomatistique dans le *Roman de Perceforest* », dans *Le Moyen Français*, t. 60-61, 2007, p. 51-61.

¹⁶⁸ Ce nom apparaît uniquement dans *Perceforest*. Sur les noms et leurs attestations voir Louis Ferdinand Flutre, *Tables des noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen Age écrits en français ou en provençal et actuellement publiés ou analysés*, Centre d'Études Supérieur de Civilisation Médiévale, Poitiers, 1962 et André Moisan, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*, Droz, Genève, 1986.

¹⁶⁹ Dans son *Livre du Trésor*, Brunet Latin associe la vermine (l'aspic par exemple) au diable. Voir Brunet Latin, *Li Livres dou Tresor*, éd. Francis J. Carmody, Stalkine, Genève, 1998, p. 132ss.

arrêter. Il apparaît d'emblée que le chevalier de la Vermine ne peut être qu'un mauvais chevalier, tout comme il est certain qu'un chevalier au lion sera forcément brave et courtois. Le nom de Verminex constitue par conséquent, selon les principes de l'héraldique, une sorte d'anti-blason. D'ailleurs, alors qu'il se livre à une description des écus du Franc Palais, l'auteur fait l'impasse sur les armes portées par Verminex. Ce silence pourrait souligner que le chevalier ne possédait pas sa place dans cette belle institution. Ou bien, il pourrait correspondre à une gêne de l'auteur qui ne pouvait lui attribuer des armes aussi explicitement dépréciatrices sans soulever d'interrogation. En effet, il serait illogique qu'un chevalier aille se doter volontairement d'un tel blason. Plus tôt dans le roman, Lyonnell se désole de voir son image dévalorisée parce qu'il arbore, malgré lui, un écu orné de trois écrevisses (l. II, t. 2, § 45) qui *n'est pas bon pour chevalier deffendre* (l. II, t. 2, § 76). Ces animaux, qui se protègent en reculant, connotent en effet la lâcheté. Il se produit donc un conflit entre les impératifs internes et externes au roman. La volonté de l'auteur, qui consiste à faire de Verminex un personnage dont le caractère négatif soit immédiatement identifiable, se heurte à un souci de "vraisemblance". En dehors cette nécessité, comment expliquer, en effet, qu'un chevalier de Perceforest soit nommé de la sorte alors que même les pires chevaliers du lignage de Darnant ne portent pas des noms si ouvertement injurieux¹⁷⁰ ? Par ailleurs, la transparence de ce nom confine à la violence et tend à orienter la simple mécanique de la désignation vers l'insulte. Il semble que le signe extérieur de la tare (le nom) permette, dans un même temps, d'accuser le personnage et donc d'exprimer une partie de l'aversion qu'il suscite. Il est fort probable, en fin de comptes, que ce nom significatif et injurieux ait eu un potentiel comique¹⁷¹. De fait, les noms qui sonnent comme des insultes sont souvent considérés comme risibles. Cela est également vrai, dans une moindre mesure, pour ceux qui correspondent à des objets ou à des parties du corps, par exemple. La raison de ce phénomène vient du fait que ce type de noms transgresse les codes usuels de la dénomination humaine soit en opérant une réification, soit en confondant le registre de la désignation courante et celui de l'insulte. C'est

¹⁷⁰ Bruyant sans Foi porte, certes, un nom dépréciatif mais il est possible de considérer que le sobriquet lui a été donné par les chevaliers du Franc Palais. La désignation insultante se trouve alors expliquée de façon logique. Il se peut également que le personnage, habile à mentir et à tromper, s'enorgueillisse d'un manque de foi qui lui a maintes fois permis d'échapper à ses ennemis ou de les terrasser. Le défaut serait alors paradoxalement célébré comme une qualité et affiché, dans le nom, tel un étendard.

¹⁷¹ Il est possible que le nom Lizar, donné au fils aîné de Darnant, fonctionne de façon similaire. Ce nom peut en effet être rapproché de *lesarde* ou *lesairde* qui désigne le lézard. De manière générale, les noms des membres du lignage de Darnant font souvent intervenir des connotations négatives dont plusieurs références à la couleur rousse (Roux du Pin) ou au renard (Renart) qui se trouvent réunis sur les armes de Bruyant sans Foy : *un escu de gris a ung renart de rousse couleur* (l. III, t. 1, p. 160). Mais aucun n'a la puissance dépréciatrice du nom de Verminex.

le cas d'un nom comme Verminex qui conduit le personnage à se faire insulter en même temps qu'on l'appelle.

La même question se pose pour Ranque la servante qui trahit Blanche en aidant l'imposteur Harban, rival malhonnête de Lyonnell. Le nom de ce personnage négatif, attesté uniquement dans *Perceforest*¹⁷², pourrait en effet être formé sur le nom *ranc* qui désigne à la fois la raideur, le roc, ou encore, un boiteux¹⁷³. *Ranque* pourrait également être une déformation de l'adjectif *rauc* qui qualifie un certain timbre de voix¹⁷⁴. Le nom de la servante renverrait donc à un caractère âpre, une infirmité ou une voix désagréable. Cette dernière hypothèse semble d'autant plus probable que Ranque pêche précisément, et uniquement, par la parole. A l'inverse des autres cousines de Harban, elle ne prend aucune part active aux pièges tendus à Lyonnell, ses mensonges à Blanche et à Lidoire sont sa seule participation. La piste de l'infirmité pourrait quant elle être liée à l'idée médiévale qu'il existe une adéquation entre le corps et l'esprit, le handicap n'étant que le signe extérieur d'un caractère déviant. Pour Ranque la boiteuse, à l'esprit reTor et à la démarche tortueuse, l'effet comique reposerait alors sur l'écart par rapport aux normes morales et physiques.

Le nom du fils de Cerse illustre un autre procédé de dépréciation comique. Qu'il soit nommé Acersidorus, Cersidorus ou encore Bethiluc, la démarche est la même : désigner l'enfant comme illégitime. Ainsi Cersidorus peut se décomposer en Cerse + *dorus* (du grec δῶρον, ου (τὸ) dôron : don, présent) et se traduirait donc par « don de Cerse ». Le fils bâtard se verrait ainsi ironiquement désigné comme un cadeau (empoisonné ?) de l'épouse infidèle. Bâtie sur les mêmes racines, la version Acersidorus se fait plus explicite par la présence du préfixe privatif a-. La notion de présent est alors clairement niée et l'ironie disparaît pour laisser la place à un sens direct, plus lisible : l'enfant n'est pas un don, c'est une plaie ou plus exactement un crime de lèse-majesté. De fait, en mettant au monde un bâtard, l'épouse de Béthidès place sur le trône, non pas un héritier, mais un usurpateur. Le nom Acersidorus fait, de plus, entendre le l'adjectif latin *acer* aux désagréables connotations (« pointu », « acéré », « âpre »). Bethiluc associe quant à lui le nom de l'époux, Bethidès, à celui de l'amant, père de l'enfant, Luce. En matérialisant une paternité problématique ou en se focalisant uniquement

¹⁷² Voir L-F. Flutre, *Tables des noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen Age écrits en français ou en provençal et actuellement publiés ou analysés*, op. cit. p. 162.

¹⁷³ Ces deux dernières acceptions semblent limitées à la langue d'oc. En Occitanie le mot *ranc* désigne un lieu rocailleux et se retrouve dans certains toponymes.

¹⁷⁴ Le rapprochement entre Ranque et Rauque est notamment motivé par la graphie souvent similaire des lettres « u » et « n » dans les manuscrits.

sur le personnage de la mère, ces noms affichent bâtardise et cocufiage comme en frontispice, avec une méchante ironie.

Le pouvoir révélateur du nom ne se borne pas aux aspects les plus négatifs. Il peut, dans une tonalité moins grave et donc plus comique, se faire l'expression de légers travers ou de traits de caractère marqués. C'est ce phénomène qui sous-tend la logique de dénomination de Clamidés, le valet de Lyonnel. *A priori*, le nom de Clamidés peut s'expliquer par le rapprochement avec d'autres romans arthuriens. Il existe un Clamados dans le *Livre d'Artur*. Un Clamadeu(s) *roi des Lointaines Iles* apparaît dans l'*Estoire del Saint Graal*, la *Suite du Merlin*, le *Perceval* de Chrétien de Troyes ainsi que dans la *Continuation de Perceval*¹⁷⁵. S'agit-il dans tous ces cas d'un seul et même personnage qui aurait influencé la création du valet de Lyonnel ? La proximité onomastique est incontestable. De plus, les différents Clamadeus/os rencontrés dans les œuvres sont, en majorité, présentés comme des souverains insulaires. Or, Clamidés devient lui-même le seigneur de *l'Yle au gueant*. Il est, par conséquent, envisageable que l'auteur du *Perceforest* ait utilisé ces modèles comme référence pour son personnage¹⁷⁶. Cependant l'aspect le plus intéressant du nom de Clamidés ne concerne pas les possibilités de réminiscences. Sur le principe du nom signifiant, celui de l'écuyer prend une saveur toute particulière. Mise de côté la désinence hellénisante¹⁷⁷ du nom (-idés), reste la racine Clam- qu'il est aisé de rapprocher du verbe *clamer*¹⁷⁸ qui signifie : « crier », « demander », « proclamer », « regretter », « réclamer contre », ou encore, « se plaindre » quand il est réflexif. Le côté contestataire de Clamidés, toujours prêt à se plaindre, à critiquer le comportement de son maître et à dire tout haut ce qu'il pense, se trouve ainsi mis en avant dans son nom¹⁷⁹. L'écuyer de Lyonnel est, de la sorte, désigné comme une « grande gueule », le râleur du tandem¹⁸⁰.

¹⁷⁵ Voir L-F. Flutre, Tables des noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen Age écrits en français ou en provençal et actuellement publiés ou analysés, op. cit. p. 48.

¹⁷⁶ Cela est d'autant plus probable que *Perceforest* possède un projet d'envergure concernant les lignages. Pour faire de chacun de ses personnages les ancêtres des héros arthuriens l'auteur n'hésite pas à remanier les généalogies et s'appuie pour y parvenir principalement de l'onomastique et de la toponymie. C. Ferlampin-Acher, « La géographie et les progrès de la civilisation dans *Perceforest* », dans *Provinces, régions, terroirs au Moyen Âge*, éd. Bernard Guidot, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, p. 275-290 et *Perceforest et Zéphir : propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, op. cit., p. 142ss.

¹⁷⁷ Cette variante pseudo hellénistique du nom n'est attestée que chez Flutre.

¹⁷⁸ Du latin classique *clamarer* : « crier, demander, réclamer à grands cris, proclamer ». *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, op. cit.

¹⁷⁹ Il est facile de constater que ce trait de caractère n'a rien de commun avec la tare condamnable affichée dans le nom de Vermineux.

¹⁸⁰ Sur ce duo comique et les commentaires sarcastiques de l'écuyer voir *infra* p. 287.

Le nom de Galotine, la fille du *Gueant aux Cheveux Dorez*, n'est guère courant dans les romans médiévaux. Louis-Ferdinand Flutre, qui ne l'atteste que dans *Perceforest*, le rapproche de Galentive(t), nom du frère de Giflet dans le *Roman d'Escanor*¹⁸¹. Cependant il ne semble par y avoir de lien évident entre les deux personnages. Quant aux variantes relevées par G. Roussineau, Halotine et Balotine, il n'en est pas fait mention dans l'index. Ce nom peut cependant être rapproché du verbe *galer* (« s'amuser, se réjouir ») et du nom *galete*, qui en découle et sert à désigner « une femme qui aime le plaisir », « une femme galante »¹⁸². Rapidement séduite par Clamidés, l'écuyer haut en couleurs de Lyonnell, la jeune géante se montre par la suite fort entichée de son petit mari et ne fait donc pas mentir son nom¹⁸³. L'hypothèse d'un lien indirect avec le personnage de Gauvain pourrait également être avancée. De fait, Galatine est, chez Malory, le nom donné à l'épée de ce chevalier¹⁸⁴. Ce rapprochement onomastique se doublerait d'une proximité thématique. Le personnage de Gauvain est généralement présenté comme un galant homme passant de femme en femme sans jamais s'attacher à l'une d'elles ; et il est, chez Malory associé à la notion de galanterie. Or, l'ingénue Galotine est précisément la victime d'un séducteur. Toutefois rien d'autre ne vient étayer ce lien ténu que les problèmes de datations concernant *Perceforest* rendent contestable. Reste que, *via* un nom formé sur le verbe *galer*, Clamidès et Gauvain sont tous deux associés à l'idée de plaisir et de séduction. Toutefois, la puissance comique du nom de Galotine provient essentiellement de sa capacité à révéler le caractère du personnage.

Pareillement, toute la fougue et l'impétuosité d'Estonné sont comprises dans son nom¹⁸⁵. Impulsif et irréfléchi, le chevalier agit et frappe brusquement, comme le tonnerre qui le nomme¹⁸⁶. *Estoner* (« ébranler », « étourdir ») vient du latin populaire **extonare* (« frapper de stupeur », « frapper par la foudre ») qui dérive lui-même de *tonus*, le tonnerre. Cependant, la dimension comique ne se limite pas ici au pouvoir caractérisant du nom mais s'étend à une utilisation dynamique de celui-ci¹⁸⁷. Dans le cas présent, il s'agit d'une série de jeux de mots

¹⁸¹ Voir *Tables des noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen Age écrits en français ou en provençal et actuellement publiés ou analysés*, *op. cit.*

¹⁸² *Dictionnaire d'ancien français*, *op. cit.*

¹⁸³ Sur ce personnage voir *infra* p. 300.

¹⁸⁴ Galatine (ou encore Galantyne) est le nom donné à l'épée de Gauvain par Thomas Malory. Voir *Le morte d'Arthur or, The Holly book of Kyng Arthur and his nobles knyghtes of the Round Table*, Thomas Malory, éd. S.H. A. Shepherd, London, 2004 plus précisément V, 6, 10.

¹⁸⁵ Il en va de même pour son fils nommé Passelion (passe-lion) en raison de son caractère : « *Tu es filz au comte Estonné, et sy t'a donné ta mère bon nom en Passelyon, car tu le passes en sa fierté.* » (l. IV, t. 1, p. 194).

¹⁸⁶ Sur ce personnage, voir *infra* p. 95ss.

¹⁸⁷ Sur l'utilisation dynamique des noms, voir *infra* p. 73ss.

impliquant le nom *Estonné* et le champ lexical dont il est issu. Ce procédé comique associe par exemple le personnage et l'adverbe *estonneement* : *Par l'ame de mon pere, sire, j'aime de nouvel, aussi fort et aussi estonneement que je me fiz oncques* (l. II, t. 1, §279). De la même façon, le chevalier se retrouve, à plusieurs reprises, étourdi, *estonné*, par les coups qu'il reçoit en se battant. Ainsi, lors d'un premier combat, son adversaire *hauche son espee et en va ferir Estonné ung sy grant coup sur son heaume qu'il le va tout estonner* (l. II, t. 1, §133). Plus loin dans le récit, *Estonné*, métamorphosé en ours, défend deux jeunes filles contre des chevaliers qui voulaient les enlever. Là encore il est assommé par un coup d'épée : *et le chevalier y fery de toute se force ung si roide coup que l'escu ala fondre sur la teste de l'ours si dur qu'il en fut tout estonné* (l. II, t. 1, §284). Dans ce deuxième exemple, le jeu sur le nom dépasse la seule visée comique pour toucher à des questions identitaires¹⁸⁸. Les jeux de mots épousent d'ailleurs les transformations vécues par *Estonné*. Dans le *lai de l'Ours*, qui narre la métamorphose du chevalier en un ours nommé *Priant*, figurent les vers : *Pour dieu, toutes pucelles / Fuyez les faulx prians* (l. II, t. 2, §300, v. 188-189). L'accusation d'infidélité portée par l'auteur du lai, *Priande*, (*faulx prians*) fait alors écho à l'apparence trompeuse de l'animal (faux *Priant*) qui n'est en réalité qu'un homme victime d'un mauvais sort.

Parce qu'ils sont souvent désignés par un de leurs traits de caractère, les serviteurs et les animaux sont davantage susceptibles de porter un nom comique (qu'il s'agisse de leur vrai nom ou d'un simple sobriquet). Ainsi l'écuyer de *Floridas*, qui est un nain, n'a-t-il pas d'autre nom que *Nayn*¹⁸⁹. Quant à *Passevent*, écuyer de *Perceforest*, il porte un nom d'ordinaire attribué aux chevaux particulièrement rapides. Soit le valet doit cette désignation à sa propre vélocité, soit il s'agit du résultat d'un transfert de l'animal vers celui qui en a la charge. Bien qu'ils ne soient pas, à proprement parler, des domestiques, il est possible d'évoquer également *Ponçonnet* et son fils *Galopin*, les deux ménestrels du roman. Le nom *Galopin* n'est guère problématique. Diminutif du verbe *galoper*, c'est un surnom employé notamment pour désigner des individus qui courent. Il est par exemple porté par le messager du comte de *Bourges* dans le *Roman du Comte d'Anjou*. C'est également le sobriquet du nain *Feragus* dans *Berinus*. Dans le cas de *Perceforest*, le choix du nom *Galopin* se justifie par la nature itinérante de la fonction de ménestrel. Le nom de *Ponçonnet* est bien plus mystérieux. Certes il existe un ménestrel nommé *Pinçonnet* (*Pinchonnet*) dans *Cléomadès* mais le rapprochement

¹⁸⁸ De la sorte, le chevalier, métamorphosé en ours et rebaptisé, retrouve indirectement et temporairement son nom à la faveur d'un combat. Sur cet épisode voir *infra* p. 434.

¹⁸⁹ *Il le nomma par son nom et dist : « Nayn, beau sire quelle chiere ? »* l. I, t. 1, § 392.

semble peu convaincant. Il pourrait, plus banalement, s'agir d'un diminutif de Ponce ; un Ponchon (Ponçon) se rencontre ainsi dans le *Roman de Thèbes*. Un dernier rapprochement peut être fait avec le terme *poçonnet* qui désigne, un récipient, un petit pot, notamment utilisé pour les liquides. Toutefois une telle référence resterait obscure, à moins de considérer que le joyeux ménestrel est porté sur la boisson.

Nommer un animal offre, en théorie, des possibilités comiques accrues. Les noms humains tendent à assurer une fonction de valorisation ou de protection et sont généralement marqués par une recherche esthétique. Les noms réservés aux bêtes ne répondent, en revanche, à aucun impératif sérieux et sont plus souvent dictés par une volonté descriptive ou de divertissement¹⁹⁰. Toutefois, s'il présente des exemples de sobriquets amusants, *Perceforest* ne semble pas exploiter cette veine comique. Le roman nomme au moins quatre chiens dont deux appartiennent à Gadifer et deux autres à des femmes. Les lévriers du roi sont respectivement baptisés Volant et Flagot. Le premier nom renvoie à l'idée de vitesse et s'applique donc sans surprise à un chien courant¹⁹¹. Le second nom s'explique moins facilement mais pourrait provenir du verbe *flageler* : « babiller », « enjôler ». L'accent serait alors mis sur le caractère affectueux de l'animal. Plus volontiers chiens de compagnie que chiens de chasse, les animaux ayant des femmes pour maîtres portent des noms plus poétiques. Ainsi, le chien de Zellandin se nomme Flouret (*floret*), ce qui peut se traduire par Petite Fleur, et celui de Liriopé répond au nom d'Amiet, diminutif d'*ami*. Il faut avouer que ces noms, portés par des serviteurs ou des animaux, ne possèdent pas tous une force comique de la même intensité. Cependant, ils ont en commun de connoter une forme de familiarité qui favorise un accueil amusé. De plus, la plupart d'entre eux sont des diminutifs, ce qui leur confère une valeur affective et les oriente vers l'idée de dérision. Enfin, la similitude entre la désignation des bêtes et celle des serviteurs (même recours au sobriquet descriptif) opère une transgression, porteuse de comique, entre l'humain et l'animal.

De façon surprenante, *Perceforest* n'exploite quasiment pas le potentiel comique des noms de lieux. Entre toponymes descriptifs et étymologies à réinventer, le matériel ne semblait pourtant pas manquer. Seule la cité de Brane semble faire exception. Liée au *luiton*

¹⁹⁰ A titre de preuve, le fait de donner un nom « humain » à un animal est souvent mal perçu. Comme par l'effet d'un tabou portant sur la frontière en l'homme et l'animal, il semblerait que la désignation de ce dernier doive rester un sobriquet identifiable comme tel sans confusion possible.

¹⁹¹ C'est également le nom d'un cheval dans *Galeran de Bretagne*. Voir *Tables des noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen Âge écrits en français ou en provençal et actuellement publiés ou analysés, op. cit.*, p. 84.

Zéphyr qui sévit dans ses environs, le nom de Brane est à rapprocher du mot *bran* qui désigne les ordures, les excréments, la boue. Cette référence scatologique correspond bien aux facéties de l'esprit qui prend un malin plaisir à précipiter son "protégé", Estonné, dans les matières les plus viles. En s'inscrivant dans un registre comique précis, le nom de la cité permet ici d'assurer l'homogénéité thématique et géographique du récit¹⁹².

Ce « sérieux » avec lequel est traitée la toponymie doit probablement être mis en rapport avec les projets de l'auteur. Tout à la fois mythologie bourguignonne et prélude à la matière de Bretagne, *Perceforest* se doit, pour être viable, de s'inscrire avec rigueur dans la géographie des Pays-Bas et des cycles arthuriens¹⁹³. Parce qu'elle est garante de sa légitimité *Perceforest* ne peut se permettre de badiner pas avec la toponymie.

2.2. Utilisation en contexte

Mis à part les quelques jeux de mots impliquant le(s) nom(s) d'Estonné/Priant, il n'a été, jusqu'à présent, question que d'une utilisation simple de la désignation. L'effet comique reposait alors uniquement sur les connotations des noms ainsi que sur leur capacité à caractériser un personnage. Cependant, l'auteur de *Perceforest* exploite également le potentiel plaisant de l'onomastique à travers des développements narratifs. Un premier procédé consiste à inventer, ou réinventer, l'étymologie de certains noms. Ainsi Nestor, maintes fois attesté dans les romans, se voit doté, dans *Perceforest*, d'origines totalement inédites¹⁹⁴. Donné au fils cadet de Gadifer, il s'agit de la contraction des noms de ses deux parrains : Estonné(s) et le **Tor** :

*Quant le roy eut donné au Tors et a Estonné le don de mectre a son maisné filz tel
nom qu'il leur plaisoit, ilz s'alerent accorder que avecques le nom du Tors il avroit*

¹⁹² Voir C. Ferlampin-Acher, *Perceforest et Zéphyr : propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, op. cit., p. 186ss.

¹⁹³ Sur la géographie de *Perceforest* voir C. Ferlampin-Acher, *Perceforest et Zéphyr : proposition autour d'un récit arthurien bourguignon*, op. cit., p. 142ss. Du même auteur voir « La géographie et les progrès de la civilisation dans *Perceforest* », dans *Provinces, régions, terroirs au Moyen Âge*, éd. Bernard Guidot, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, p. 275-290 et « *Perceforest*, entre Pays-Bas et Haute Bretagne : élargissement à l'Est et *translatio imperii* », dans *Vérité poétique, vérité politique. Mythe, modèles et idéologies poétiques au Moyen Âge*, textes réunis par J.-C. Cassard, E. Gaucher, J. Kerhervé, actes du colloque du Brest 22-24 septembre 2005, Brest, CRBC, 2007, p. 147-164.

¹⁹⁴ Le nom apparaît logiquement dans les romans antiques (*Roman de Troie*, *Roman de Thèbes*, *Estoire d'Athenes*) mais il est également utilisé dans les cycles arthuriens (*Tristan en prose*, *Partonopeus de Blois*). L'étymologie présentée par *Perceforest* a dû sembler tellement surprenante à L-F. Flutre qu'il s'est senti le besoin de la souligner dans son index. Voir *Tables des noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen Âge écrits en français ou en provençal et actuellement publiés ou analysés*, op. cit. p. 145

la derraine sillebe de Estonné, dont dirent qu'il seroit nommé Nestor (l. I, t. 1, § 662).

De la même manière, Cassiporus est nommé d'après le nom de son père, Porrus, et celui de son parrain Cassiel de Badres :

« Sire cousin, il me plaist que mon maisné filz ait avec mon nom les deux premières sillebes du vostre, et pour ce est appellé Cassiporrus » (*ibid.*)

Le recours à une étymologie fantaisiste n'explique par à elle seule, le caractère comique de ces noms. La pratique est courante au Moyen Age ; le meilleur exemple en reste les *Étymologies* d'Isidore de Séville.¹⁹⁵ Dans le cas de *Perceforest*, il ne s'agit pas de donner une lecture religieuse de ces noms mais d'en réinventer les origines afin des les intégrer intimement à l'histoire du roman qui se veut Histoire des origines du monde arthurien. L'explication des noms *Nestor* et *Cassiporus* procède donc d'un effort de falsification d'autant plus amusant qui se fait au grand jour, sans que les manipulations soient masquées. Ces baptêmes sont, de plus, marqués par une forme de mécanisation qui concourt pour beaucoup à leur comique : découpages et réorganisations se font de manière systématique et répétée.

Outre le baptême, ce sont parfois les circonstances entourant la conception d'un personnage qui donnent lieu à des étymologies fantaisistes. Par exemple, le fils de Passelion et de Canifre, la *dame au chiennet*, se voit nommer Coscorihasus, ce qui signifie, selon l'auteur, *filz de la refusee*¹⁹⁶. Le sens accordé à ce nom s'explique aisément : séductrice et volage, Canifre est finalement rejetée par Passelion, son amant Matam et son mari Melyal. L'étymologie revendiquée par l'auteur est autrement problématique. Pour que Coscorihasus corresponde au sens qui lui assigné il faudrait y voir l'association des noms *coste* (« rejeton ») et *rehaignet* (« reste », « relief »), ce qui est loin d'être satisfaisant. L'explication avancée par l'auteur paraît davantage être plaquée sur un nom directement hérité de l'Antiquité. De fait, il existe un personnage nommé Cosconius dans le *Brutus* de Cicéron tandis que Coscorihasus n'est attesté dans aucun roman médiéval. Sans aller jusqu'à émettre l'idée que *Perceforest* a emprunté un nom à Cicéron, la piste d'un héritage latin semble intéressante. Coscorihasus affiche davantage que la référence, de façade, à l'Antiquité appliquée à certains noms telle que la désinence –idès dans Clamidés. De plus, l'inadéquation entre le nom et sa pseudo-

¹⁹⁵ Isidore de Séville, *Étymologies*, Paris, Les Belles Lettres, 1986-2004.

¹⁹⁶ *Fut nommé Coscorihasus, c'est-à-dire en nostre langaige filz de la refusee, pour ce qu'elle fut refusee de Passelion, de Matam, et de son mari* (l. IV, t. 2, p. 884).

étymologie inciterait à penser que celle-ci vient combler l'absence laissée par une signification oubliée. Pour l'insérer dans son roman, l'auteur confèrerait à ce nom authentique une origine s'inscrivant directement dans le fil du récit.

Le procédé s'appliquant à Norhot (Norhault) est à peu près identique. Attesté uniquement dans *Perceforest*, ce nom doit être rapproché de Morholt (Morhault) le géant oncle d'Iseut dont Norhot est l'ancêtre. Ce sont donc, en premier lieu, les impératifs généalogiques internes au roman qui dictent ce nom. Cependant, au sein du récit, celui-ci est présenté comme une référence aux circonstances entourant la conception du personnage. Petite-fille de la fée Corrose, Gaudine¹⁹⁷ vit recluse au cœur de la forêt avec sa mère devenue aveugle. Autant soucieuse de protéger sa progéniture dans un pays ravagé par les Romains que de surveiller la conduite de la demoiselle, la mère possède un cheval enchanté qui, dit-elle, l'avertirait si la vertu de sa fille était menacée. Capacité rapidement mise à l'épreuve lorsque la route de Gaudine croise celle de Passelion tout juste évadé du manoir de Morgane dont il a séduit la fille. En dépit des menaces maternelles, la jeune fille cède aux avances de l'entrepreneur garçon et le couple, trahi par le cheval, doit s'enfuir avec la bienveillante complicité du *luiton* Zéphyr. Né de ces amours, Norhot porterait un nom signifiant *accusation de cheval*¹⁹⁸. Toutefois, comme pour Coscorihassus, l'étymologie avancée par le récit coïncide difficilement avec le nom. Un rapprochement avec les termes *henier* (« henir ») ou *enhort* (« conseil », « exhortation ») explique bien mal la construction Norhot. L'auteur paraît d'ailleurs dissimuler ce manque de cohérence en faisant référence au *patois d'adont* (l. IV, t. 2, p 884) duquel serait issu le nom du personnage. A sa manière, Priant, nom donné à Estonné lors de sa métamorphose en ours, implique lui aussi une étymologie réinventée. Variante de Priam¹⁹⁹, il est, dans *Perceforest*, construit, sur le nom Priande en raison de

¹⁹⁷ Le nom Gaudine pourrait, lui aussi, être comique. D'après le Godefroy, *gaudine* désigne à la fois « une femme joyeuse, gentille et agréable », mais également « une feuillée, un bocage un bois ». (Voir *Dictionnaire de l'ancienne langue française, op. cit.*). Gaudine est assurément une agréable jeune fille, mais elle vit également dans un milieu sylvestre qui n'est pas désigné autrement que par le terme *gaudine* : « Syre, dist elle, je le sçay nommer autrement sinon que quant ma mere vult aller aucun pou a l'air, elle nous prie que nous la menons jouer par la gaudine » (l. IV, t. 2, p. 714). Cette coïncidence relève peut-être d'effort conscient : la mère aurait nommé sa fille en fonction du lieu. Mais elle est amusante parce qu'elle crée un rapprochement transgressif entre l'animé et l'inanimé. Par ailleurs, elle semble fournir matière à un jeu de mot grivois : le souhait de la mère (*jouer par la gaudine*) est, en effet, mis en pratique, de façon toute personnelle, par Passelion qui séduit rapidement la damoiselle.

¹⁹⁸ « Sire, dist elle, je l'ay nommé Norhot. (C'estoit a dire, au patois d'adont, accusation de cheval). – Comment, Gaudine, dist il, le avés de vous nommé Norhot pour ce vostre cheval hayny a nostre deduit ? – Ouil certes, sire, dist elle, car jamais n'eus si grant paour d'estre accusee. » (l. IV, t. 2, p. 884).

¹⁹⁹ Voir *Tables des noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen Age écrits en français ou en provençal et actuellement publiés ou analysés, op. cit.* p. 84.

l'affection que l'ours montre pour la jeune fille²⁰⁰. Sur la base de la manipulation historique, qui fait de Priande une princesse troyenne, un ours se trouve donc nommé, à peu de chose près, comme un roi de l'Antiquité. Cette valorisation excessive (ou ce rabaissement, selon le point de vue adopté) possède une force comique renforcée par le recours au jeu de mots (Priam/Priande/Priant) et l'artificialité ostentatoire de la falsification.

Loin de se limiter à des jeux étymologiques, l'utilisation dynamique des noms adopte également la forme de constructions complexes dont le fonctionnement ne peut être saisi que par l'étude d'un ou plusieurs épisodes. Un premier cas concerne le chevalier félon Harban qui, par ruse, dépouille Lyonnell de ses trophées afin de gagner l'amour de Blanche. Toutefois, lorsque ce nom apparaît pour la première fois, ce n'est nullement pour désigner le rival en amour du chevalier au lion. Quand Lyonnell signifie sa volonté de mener à bien la quête qui lui permettra de revoir Blanche, son écuyer, Clamidés, s'exclame : « *Que Harban, le dieu de misere et de povreté, ne nous faille !* » (I. II, t. 1, § 495). Ailleurs dans le roman, l'auteur n'hésite pas à faire invoquer des divinités païennes par ses personnages. La prière de Clamidés n'aurait donc rien de surprenant si elle ne s'adressait à certain Harban, inconnu au panthéon, plutôt qu'à des dieux connus tels que Mars et Vénus. Ce dieu de misère et de pauvreté serait donc une création, dont il convient de déterminer l'origine.

En moyen et ancien français le terme *harban* (également attesté sous les formes *herban* ou *heriban*)²⁰¹ désigne une proclamation appelant à servir dans l'armée royale ou la taxe compensant ce service. Par extension, le mot en est venu à signifier « proclamation » ou « corvée » en général. Ces acceptions ont en commun l'idée d'obligation et elles connotent toutes un certain degré de désagrément. Ce rapprochement conduirait à faire du dieu Harban une création ironique de Clamidés²⁰². Insolent pragmatique, l'écuyer s'oppose, comme de coutume, à son maître énamouré et quelque peu coupé du monde. Si le chevalier au lion se lance de bon cœur dans l'aventure, la quête du *Gueant aux Cheveux Dorez* fait à l'écuyer

²⁰⁰ *Mais sur toute rien l'ours sievoit Priande et avoit chier sa compaignie, dont tous ceulx de l'ostel l'appeloient Priant et a tel nom il venoit et non a autre.* (I. II, t. 1, § 508).

²⁰¹ Voir *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du XI^e au XV^e siècle*, op. cit. et , François-Olivier Touati, *Vocabulaire historique du Moyen Age*, Paris, La Boutique de l'Histoire, 2000.

²⁰² La création de saints comiques est un phénomène existant au Moyen Age mais aucun ne semble pouvoir être rapproché du dieu *Harban* de façon satisfaisante. Les seules formes proches sont *sant Aran* (ou *Taran*) et *saint Haran* tous deux signalés dans les Côtes d'Armor. Le premier ne serait qu'un avatar chrétien du dieu gaulois Taranis (*taran* : « tonnerre »). Quant au second, son nom serait à rapprocher d'aroun qui signifie « bruit », « tapage » à Molesnes. Voir Jacques E. Merceron, *Dictionnaire thématique et géographique des saints imaginaires, facétieux et substitués*, Paris, Seuil, 2002, p. 856.

l'effet d'une corvée qu'il entreprend à son corps défendant. Il offre donc, par cette saillie sarcastique, un contrepoint comique au service du dieu amour invoqué par un Lyonnell tout pétri d'idéal chevaleresque.

L'apparition du rival de Lyonnell, lui aussi nommé Harban, plus loin dans le récit (l. II, t. 2, § 64), constitue par conséquent un fait intrigant. Il serait possible d'avancer que, dans le monde de *Perceforest*, il existe bel et bien un dieu Harban dont le traître n'aurait fait qu'hériter le nom. Cette hypothèse paraît cependant peu solide. D'une part, parce que les autres divinités païennes invoquées dans le roman (Vénus, Mars, Minerve) sont toutes parfaitement attestées, pour ne pas dire connues. D'autre part, parce que la dimension comique du nom du rival est plus évidemment perceptible. En effet, la seule connotation négative, évoquée précédemment, suffit à disqualifier le personnage comme c'était le cas pour Verminex. Toutefois le fait que le nom du rival coïncide avec celui du dieu imaginaire peut être perçu comme autre chose qu'un simple effet de comique de répétition exploitant la portée descriptive et dépréciatrice du terme *herban*. Le surgissement d'un traître du nom d'Harban après la pique de Clamidés pourrait fort bien être une des facéties de l'auteur. Après avoir invoqué un dieu de misère imaginaire, l'écuyer se trouve exaucé malgré lui et prophétise (ou provoque), en quelque sorte, les déconvenues pénibles subies par son maître. En définitive, l'humour du personnage est relayé par une ironie tragique malicieusement et savamment orchestrée par l'auteur.

Le deuxième épisode alliant onomastique et comique ne joue pas véritablement sur l'aspect cocasse d'un nom mais repose plus exactement sur les circonstances qui entourent la révélation de celui-ci. Il s'agit de la rencontre entre Perceforest et celui qui se nomme encore Remanant de Joie. A l'instar de Perceval, le fils d'Alexandre ignore son nom et par conséquent l'identité de son père. Cependant sa mère, la féérique Sébille, lui a prédit que le premier chevalier qu'il affronterait « *[le] nommeroit par [s]on droit nom* » (l. II, t. 2, § 321). Piqué de curiosité, le roi Perceforest, qui vient d'adouber le jeune homme, se lance à sa poursuite dans l'idée d'être son premier adversaire et de connaître, lui aussi, la clé du mystère. Abattu au premier coup de lance et témoin de la défaite de Sone qui tenait à le venger, il s'exclame « *Sone, Sone c'est des coupz d'Alexandre* » (l. II, t. 2, § 327), accomplissant ainsi la prophétie maternelle. L'aspect comique de l'épisode tient notamment à la façon dont un personnage qui croit forcer le destin finit par le servir, malgré lui, et de manière inattendue. Sous le choc à la fois physique (il a été désarçonné par un coup de lance) et moral (un chevalier inconnu et novice l'a battu à plate couture), le roi s'exprime par une métaphore d'une extrême concision.

L'auteur se trouve même en devoir d'explicitier les paroles de Perceforest : *aussy qu'il voulsit dire* : «*Ce chevalier ressamble le roy Alexandre a ceste joute.*» *Et ce disoit il pour recommander le chevalier* (I II , t. 2, §327). C'est à son état et par la grâce d'un langage imagé que le roi, *tout estourdi de cheoir*, doit de divulguer son vrai nom à Alexandre. La répétition du nom de Sone en début de phrase semble même donner indirectement aux mots du roi la valeur d'une proclamation. Proche du verbe *soner* (« sonner », « faire entendre un bruit »), le nom retentit ici comme une demande d'attention ou, une annonce solennelle. La révélation repose donc sur une série d'écarts : d'abord entre ce que le roi veut dire et la phrase qu'il produit véritablement, ensuite entre ses paroles et leur portée véritable. Le comique surgit du décalage entre un *plus hault sens* prophétique et sa cause très pragmatique. En définitive, et contre toute attente, un événement empreint de ridicule (le roi impose à Sone le silence sur cette aventure) débouche sur un fait prodigieux.

Laisant volontairement de côté le domaine de la toponymie, l'auteur de *Perceforest* développe, à travers les noms de ses personnages, un comique aux réalisations variées. Les créations originales y côtoient des noms maintes fois utilisés mais redynamisés grâce au détournement de leur signification ou à une étymologie réinventée. Parallèlement, l'exploitation statique de l'onomastique, pour laquelle le nom supporte son propre effet comique, alterne avec l'utilisation dynamique des noms. Ces derniers se trouvent alors inscrits dans un réseau de références qui peut renvoyer aussi bien à la logique interne du roman (Harban, Sone, Brane) qu'à un champ littéraire plus vaste (Nestor).

3. *Perceforest* et les sentences, proverbes et autres formules gnomiques

3.1. Proverbes, sentences et autres formules gnomiques comiques

L'auteur du *Perceforest* fait preuve d'un penchant prononcé pour les proverbes et autres expressions sentencieuses comme tendent à le démontrer les relevés fournis par G. Roussineau pour chaque livre publié²⁰³. En cela il se conforme aux goûts de son temps qui a vu se multiplier les florilèges regroupant pêle-mêle proverbes populaires et sentences d'origines savantes (notamment latines)²⁰⁴. Dans une visée didactique et ludique, l'auteur multiple les formules allant jusqu'à saturer son texte de préceptes moralisateurs. Cette

²⁰³ *Perceforest*, «Proverbes et expressions sentencieuses», première partie, p. 1221-1226 ; deuxième partie, t. 1, p. 573-575, t. 2, p. 613-619 ; troisième partie, t. 1, p. 455-456, t. 2, p. 463-465, t. 3, p. 367-370 ; quatrième partie, p. 1229-1237. Voir également L.F. Flutre, « Les proverbes du roman de *Perceforest* » dans *Revue de Linguistique Romane*, t. 13, 1951, p. 386-393.

²⁰⁴ Sur le sujet voir l'introduction au *Traité de l'amour courtois* dans l'édition Klincksieck, *op. cit.*, p. 18-21

tendance est particulièrement visible dans le long discours que Perceforest adresse à ses fils à la veille de leur adoubement (l. II, t. 2, §729-742). D'un style gnomique poussé jusqu'à l'exagération, l'exposé du roi est construit comme un enchaînement de proverbes, de sentences, voire de formules qui pourraient être inventées. Dans l'extrait suivant il est ainsi possible de relever quatre expressions de ce type (toutes mises en évidence) dont l'une peut directement être rapprochée d'un proverbe relevé par Hassel²⁰⁵ :

« *Beau filz, bonne chose et de bien congnoistre le monde. Tu peulz congnoistre celluy que tu as assez veu aux œuvres que tu luy as veu faire, car trop se teindroit pour maleureux qui cuideroit que l'on commençast a luy mal faire qui ne seroit coustumier, et celluy pour trop bien eueux qui cuideroit que l'on commençast a luy bien faire qui ne seroit coutumier.* » (l. II, t. 2, § 740)

Sur les quatorze paragraphes qui la composent, cette allocution compte près d'une soixantaine d'expressions sentencieuses ou de proverbes. Le temps de ces longues recommandations aux héritiers du trône, *Perceforest* semble quitter le genre romanesque pour adopter le style d'un miroir des princes. Dans une certaine mesure, il en va de même du discours prononcé par Perceforest lors de l'instauration de l'ordre du Franc Palais (l. II, t. 2, § 484-489). Tout comme il enjoint à ses fils d'être de bons souverains, le roi exige de ses chevaliers une conduite exemplaire et il cite, pour ce faire, une série de proverbes²⁰⁶. Toutefois l'auteur ne se borne pas à un usage sérieux des formules : tirant parti de cette forme figée du langage, il développe un comique reposant notamment sur un décalage entre signifiant et signifié.

Perceforest présente différents degrés d'exploitation comique des proverbes et expressions sentencieuses. Il peut tout simplement arriver que la formule soit en elle-même plaisante et ne fasse l'objet d'aucun travail particulier. C'est le cas du proverbe *Mieulx vault amy en voie que denier en courvoie* qui est utilisé de façon récurrente dans le roman. Cité à deux reprises dans le livre II²⁰⁷, il peut être rapproché de *Amis en voie est aucunefois propice*

²⁰⁵ *Tu peulz congnoistre celluy que tu as assez veu aux œuvres que tu luy as veu faire* doit être rapproché de « A l'œuvre congnoist on l'ouvrier. » voir J.W.Hassel, *Middle french proverbs, sentences and proverbial phrases*, *op. cit.*

²⁰⁶ *Le clerc qui sieut les vices et fuyt les vertus n'est mie clerc* (l. II, t. 2, § 486) ; *plus est reprochié ung blanc drap d'une seule goutte de sang que ne seroit ung bureau s'il estoit touillé en ung fumier* (*ibid.*), *honte est au maistre qui repret autruy de ce qu'il est entenchié* (*ibid.*).

²⁰⁷ La première fois quand Lidoire apporte une aide anonyme à Thelamon et Anthenor (l. II, t. 1, §253), la seconde quand Perceforest apprend la victoire de son neveu Gadifer sur Britus (l. II, t. 2, §333).

(l. III, t. 2, p. 194) ou encore de *Mieulx vault amy en voye que tresor en huge* (l. VI, f. 99). Toute aussi expressive, la formule *celui qui ferme l'estable quant le cheval est perdu*, d'abord employée sous une forme ramassée (*Et puis me comparer a celui qui freume l'estable quant on lui a emblé son cheval* l. III, t. 2, p. 211), fait ensuite l'objet d'une amplification : « *Vous ressemblés [...] celui qui ferme l'estable quant le cheval est perdu et puis donne la charge de sa perte a celui qui n'y a coupe* » (l. IV, t. 1, p. 234). Sans qu'il y ait, à proprement parler, d'effet comique, le recours à un langage imagé apporte une touche de légèreté au récit.

Il existe, par ailleurs, une série de maximes ou de remarques à caractère misogynne dont il est possible d'imaginer qu'elles ont pu provoquer le rire d'un lecteur médiéval. Se trouvent ainsi dénoncés l'exigence des femmes (*L'on n'a pas l'amour de pucelles pour neant* et *Dames et damoiselles sont dangereuses*, l. II, t. 2, §232), leur capacité à se trouver des circonstances atténuantes (*Femmes de leur nature sont tres soubtilles en fait de trouver excusations*, l. III, t. 3, p. 213) et leur propension au commérage (*Nouvelles que femmes scevent sont tost expandues par tout*, l. I, t. 1, § 604). Toutefois il ne s'agit là que de légers travers. Dans *Perceforest* lorsque les femmes se trouvent violemment dénigrées, c'est généralement le fait de mauvais chevaliers²⁰⁸ ou encore dans le but de condamner un personnage précis²⁰⁹. Ainsi lorsque Estonné s'écrit : « *Il n'est si mauvaise beste comme c'est de mauvaise femme ne si decevable* » (l. II, t. 2, §662) ou « *Male beste a en male femme* » (t. 2, §670), c'est parce qu'il a été trompé par une femme du lignage de Darnant. Qui plus est, la portée et la valeur des paroles d'Estonné sont tempérées par le caractère colérique et impulsif du personnage. Ce qui en amplifie, parallèlement, l'effet comique : mettre de telles considérations dans la bouche d'un séducteur impénitent apporte une indéniable saveur au texte. De même, quand elle conseille à Estonné d'aller quérir l'aide de Zéphyr, Sorence lui assure que : « *Aucuneffoiz conseil de femme est bon quand il est soudain* »²¹⁰ (l. II, t. 1, §

²⁰⁸ Ainsi le proverbe « *on deveroit pendre qui croit femme* » (l. I, t. 1, § 313) est énoncé par deux chevaliers du lignage de Darnant qui croient que leurs captives se sont enfuies. Inversement Nestor décrit comme une diffamation l'adage selon lequel les femmes ne seraient pas loyales : « *maintenant est prouee la mensonge de ceulx qui dient que oncques leauté ne fut trouvé en femme* » (l. III, t. 2, p. 234).

²⁰⁹ De la sorte l'expression « *Il n'est pas tant hostile en la chambre d'un prince comme d'une femme despite et plaine de convoytise* » (l. IV, t. 1, p. 152) vise Cerse, dont *Perceforest* se méfie à raison ; tandis que les proverbes *l'omme est bien fortuné qui est sorty de mauvaise femme* (l. IV, t. 2, p. 777) et *l'omme est bien fortuné qui a mauvaise femme a espeuse* (l. IV, t. 2, p. 778) s'appliquent à la très volage Canifre dans l'épisode de *la dame au chienet*.

²¹⁰ Cet adage peut être rapproché de celui qui est énoncé par Lisane : « *Par poursieute de femme l'en parvient plus tost à son intencion que autrement* » (l. IV, t. 1, p. 361). Aucune de ces sentences n'est relevée par J. W. Hassel, J. Morawski ou E. Schulze-Busacker. Toutefois l'attitude d'Estonné semble, de façon comique, s'opposer à une autre sentence relevée par J. Morawski dans le *Ménagier de Paris* : « *trois choses qui sont contrarieuses à conseil, c'est assavoir : ire, convoitise et hastiveté* », voir *Middle French proverbs sentences and proverbial phrases, op. cit.*

302). Cette formule qui allie la rapidité à la pertinence paraît constituer un contrepoint ironique à l'impulsivité catastrophique du chevalier.

Le jeu comique sur les formules n'est d'ailleurs jamais aussi efficace que lorsqu'il repose sur une dynamique impliquant le contexte d'élocution. Par exemple, il est possible qu'un décalage s'instaure entre le ton de la formule et la situation d'énonciation. Quand Troïlus apprend que son amie Zellande a été renvoyée par son frère dans leur pays d'origine, il ne peut se résoudre à en vouloir à ce dernier. Épris de la sœur, il lui est impossible de haïr le frère, constatation qu'il exprime par le proverbe « *Qui m'aime, il ayme mon chien* » (l. II, t. 2, §714). Plus loin dans le récit, la jalousie du même personnage, qui apprend qu'un autre chevalier cherche à conquérir l'amour de Zellande, est expliquée de façon très imagée : *L'en dist communement que chien en cuisine ne demande point son compagnon* (l. III, t. 3, p. 71)²¹¹. L'irruption d'une forme de sagesse populaire (les expressions sont introduites par : *et ce dist le sage* et *l'en dist communement*) au sein d'une thématique amoureuse et courtoise génère un déplacement propre à susciter le rire, ou du moins le sourire. Par ailleurs, le chien, qui devrait dans ce contexte être symbole de fidélité, devient incarnation de la jalousie ou de l'entourage de l'être aimé.

Il semble également qu'un décalage puisse se produire entre la tonalité de ces expressions figées et le personnage qui les emploie. Ainsi, face à son époux, Lidoire, qui se montre par ailleurs subtile stratège justifie son choix de retarder le mariage de Lyonnell et Blanche par un langage très coloré. Une fois marié et comblé, le preux chevalier risque de se laisser aller au confort et de délaïsser sa vie aventureuse²¹² pour *faire ses prouesses dessoubz la cheminée* (l. III, t. 2, p. 199). Ces propos sont d'autant plus cocasses qu'ils semblent fusionner deux expressions distinctes. D'une part, *de chemine* permet, entre autres, de qualifier un chevalier qui ne fait pas ses preuves. De l'autre, *dessoubz la cheminee*, signifie « à l'aise », « à la maison », « à huis clos »²¹³. Lyonnell se voit également comparé au rossignol : « *Tant que le rossignol prie il chante melodieusement, mais quant il joÿst, il ne fait que siffler* »²¹⁴. Plus tard dans le récit, la reine reprend son fils Nestor, qui se laisse aller à

²¹¹ Le proverbe apparaît également au livre VI sous la forme *Chien en cuisine son pareil ne désire* (l. VI, f. 284 v.).

²¹² Cette crainte rappelle la *recreantise* dont se rend coupable Erec après son mariage avec Enide dans le roman de Chrétien de Troyes.

²¹³ Voir G. Di Stefano, *Dictionnaire des locutions en moyen français, op.cit.*

²¹⁴ L'image se retrouve dans le *Livre du Chevalier de la Tour Landry* : « *et puis lui dit qu'il ressemble au rossignol. Car quant le rossignol a jouÿ de ses amours, il suble. Sy vous dy bien que le chevalier n'est mie liés de la bourde, quelque chiere qe il feist.* ». Voir G. Di Stefano, *Dictionnaire des locutions en moyen français, op. cit.*

pleurer de joie, dans des termes tout aussi plaisants : « *Estes vous des sœurs de religion qui pleurent, quant leur chiennet ne veult point mengier de grasse vault ?* »²¹⁵ (l. III, t. 2, p. 369). Sa trop grande émotivité vaut d'ailleurs au jeune homme d'être renvoyé à ses quêtes chevaleresques. Déconseillant à son neveu Bethidès d'épouser la romaine Cerse, elle lui assure qu'*il ne fait pas bon estraindre estrange boiel au sien* (l. IV, t. 1, p. 70)²¹⁶. Enfin, découvrant l'identité féminine de *Cuer d'Acier* (Néronès), elle exprime ses doutes sur la conduite de la jeune fille : « *Je me doute que vous soiez cheval de deux selles* » (l. III, t. 2, p. 362). Cette expression obscure exprimerait l'idée d'un double emploi, dans le cas présent celui de valet et de maîtresse²¹⁷. Pour tous ces exemples, l'effet comique ne provient pas du fait qu'un personnage royal s'exprime par un discours gnomique. Perceforest en fait, d'ailleurs, tout autant²¹⁸. L'aspect comique repose sur le caractère fortement imagé des expressions utilisées et sur le réaménagement dont elles font parfois l'objet. Ainsi, au fil de ses besoins, Lidoire fusionne ou amplifie les expressions figées qu'elle emploie. Ces modifications, qui instaurent un décalage avec la formulation authentique, génèrent un sentiment d'approximation à l'effet cocasse. De plus, ces expressions accumulées donnent de Lidoire un portrait savoureux. Face à la pâle Ydorus, la reine d'Écosse apparaît comme une femme de caractère au franc parler ravageur.

Il arrive également qu'expressions et personnage se trouvent ironiquement liés. Par exemple il revient à Aorés, tyran qui fait croire à son peuple qu'il est un dieu, d'énoncer le proverbe : *Nul n'est prophete en son lieu* (l. III, t. 2, p. 96). De la même manière, lorsque enivré par la cervoise, Nayn, l'écuyer de Floridas, tente de convaincre une demoiselle de le préférer à son maître, celle-ci se prête malicieusement au jeu en recourant au proverbe *a petite fontaine boit on bien soeuf* (l. I, t. 1, § 393). L'effet comique provient d'abord de ce que, *via* l'idée commune de petitesse, le nain se trouve métaphoriquement désigné comme une source, association qui semble peu courante, voire incongrue. De plus, en faisant paradoxalement un avantage de la taille de l'écuyer, le proverbe génère un écart amusant qu'amplifie l'attitude

²¹⁵ Cette expression énigmatique ne se trouve dans aucun relevé.

²¹⁶ A rapprocher de « *aloier, ataichier, lier, estrange boyel au sien* ». Voir G.Di Stefano, *Dictionnaire des locutions en moyen français, op.cit.*

²¹⁷ Voir G. Roussineau, *Perceforest, quatrième partie*, t. 2, *op. cit.* p. 462. Cette interprétation est renforcée par la comparaison avec Cerse qui sous le nom de Malaquin exerce justement ces deux rôles auprès de Bethidès-Nabel.

²¹⁸ Voir *supra* p. 78. Plus généralement, le « parler par proverbe » n'était pas dévalorisé dans les cours médiévales. Jean Frappier note à quel point « le style gnomique pouvait être goûté au Moyen Age et, à en juger par *le Chevalier au Lion* et par d'autres romans de Chrétien, il n'était pas déplacé dans les conversations du grand monde », *Etude sur Yvain ou le Chevalier ou lion de Chrétien de Troyes*, Paris, Société de d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1969, p. 224.

malicieuse de la damoiselle. Avancée comme un argument favorable au nain, la sentence est un artifice qui n'a, en effet, d'autre but que d'encourager l'écuyer à poursuivre son discours divertissant. Cette absence de sincérité est soulignée par l'inadéquation flagrante entre l'expression et son contexte.

3.2. Au pied de la lettre

Un autre procédé comique repose sur une lecture décalée des expressions sentencieuses. La réception des proverbes implique un déplacement ; il s'agit d'expressions figurées dont le signifié ne correspond pas exactement à leur signifiant. Quand Lyonnell, capturé et emprisonné par le lignage de Darnant, voit qu'on lui amène un compagnon de cellule, il se réjouit et accueille le nouvel arrivant en ces termes « *Soulas est au chetif d'avoir compaignon en sa misere, et pour ce vous fay feste.* » (l. II, t. 2, §659). Les paroles de bienvenue de Lyonnell reprennent en fait une formule proverbiale, ici mise en évidence, qu'il applique à sa situation concrète. Cette mise en contexte d'une expression figée ne serait pas comique sans la réponse du second prisonnier :

« *Beau sire, dist celluy, ce poise moy que je vous fay compaignie, mais puis que ainsi est, vous poez dire que vous avez le plus maleureux compaignon et le plus meschant qui soit en la Grant Bretagne* »

A la joie, toute relative, de Lyonnell qui n'est plus seul à souffrir, répond le déplaisir du nouveau capturé qui ne voit guère de consolation dans ce compagnonnage. La dynamique comique repose ici sur l'application d'une formule imagée à une situation concrète ce qui permet, conséquemment, une lecture littérale propre à générer un effet cocasse. La scène se répète à peu de chose près au livre III. Jeté dans une fosse, Troïlus est reçu en ces termes par un homme qui s'y trouvait déjà : « *Sire, ne vous desconfortez point se vous avez compaignon en vostre maleureté.* » (l. III, t. 3, p. 216). L'auteur explique et introduit cet accueil en faisant directement référence au proverbe : *Et vous sçavez que c'est soulas a ung desolé d'avoir compaignie en sa maleureté, et pour ce dist le chevalier [...] « Sire, ne vous desconfortez point se vous avez compaignon en vostre maleureté. »*. Cependant alors que Troïlus devrait exprimer un certain réconfort, il interroge son compagnon sur son degré d'infortune : « *Comment, dist Troÿlu, s est il de aussi maleureux chevalier que moy ?* » D'abord mise en avant comme un fait avéré, l'expression sentencieuse semble ensuite démentie par la réaction de Troïlus moins soulagé de ne plus être seul que soucieux de savoir si le malheur d'un autre peut égaler le sien. Objet d'un nouveau décalage, le proverbe produit une fois de plus un effet comique.

L'exploitation comique des proverbes ne se restreint pas uniquement au domaine langagier, comme c'est le cas des exemples précédents. Il arrive également que *Perceforest* se livre à une lecture littérale des expressions figées. Ainsi, sans qu'ils soient directement cités, plusieurs proverbes font l'objet d'une illustration "au pied de la lettre". Comme tous les autres dans ce cas, le premier de ces proverbes en image met en scène Zéphyr et Estonné. Furieux après le *luiton* qui l'a fait tomber dans une mare, le chevalier s'élanche après ce qu'il croit être l'ombre du plaisantin. Finissant par tomber nez à nez avec une silhouette masculine, il lui assène de violents coups d'épée *sy longuement que la sueur luy sailloit de tous lez de ses membres* (l. III, t. 1, p. 353). Bien évidemment il ne s'agit que d'un leurre et Zéphyr, guère éloigné de là, lance : « *Estonné tu bas froit fer !* » (l. III, t. 1, p. 354) avant de disparaître, laissant le chevalier, penaud, face à la botte de paille (*grosse masse de fuerre*) qu'il voulait si énergiquement mettre en pièces. Plus tard, Passelion, fils d'Estonné, connaît la même mésaventure, à ceci près qu'il frappe en vain sur une pierre et non sur du fourrage²¹⁹. Dans les deux épisodes, la provocation du *luiton*, fait, sans le citer, clairement référence au proverbe *endementes que li fers est chaux le doit l'en battre*²²⁰. Un premier décalage amusant tient dans l'inversion que subit la formule (fer chaud / fer froid) afin de souligner la vanité des efforts de ses victimes. Cependant l'effet comique provient surtout du fait que ce qui n'est qu'une image (« battre le fer tant qu'il est chaud » signifie « entreprendre quelque chose sans attendre, en profitant de l'occasion ») se trouve illustré de façon concrète. Dans leur inutile entreprise Passelion et Estonné frappent effectivement comme des forcenés sur ce qu'ils croient être Zéphyr. L'expression est par conséquent mise en œuvre au propre comme au figuré.

Un deuxième proverbe en image se trouve dans un autre épisode réunissant Zéphyr et Estonné. Victime des mauvais tours du *luiton*, mais incapable d'y échapper ou de s'en venger, le chevalier se résigne et pardonne au plaisantin. Celui-ci se présente alors à lui sous la forme d'un homme *vestu d'une cloque de noir bureau* (l. II, t. 1, § 311). Face à cette apparition Estonné s'exclame « *Dieux, quel hermite!* », ce à quoi l'esprit répond « *L'abit le monstre, le cœur n'y a coulpe* ». En d'autres termes, le vêtement d'apparence monacale de Zéphyr ne correspond en aucun cas à sa nature véritable et Estonné ne doit pas s'y fier. La scène

²¹⁹ Le commentaire moqueur de Zéphyr est parfaitement identique : « *Passelion, dist lors l'esprit, tu batz froit fer* » (l. IV, t. 2, p. 750).

²²⁰ Attesté par Joseph Morawski, voir *Proverbes français antérieur au XV^{ème} siècle*, op. cit. n° 1449 et 1890.

constitue donc une illustration parfaite du proverbe « L'habit ne fait pas le moine »²²¹. Tout l'art du conteur consiste à suggérer la référence (par l'habit de bure)²²² sans jamais la citer explicitement. La réplique de Zéphyr rappelle la formulation classique tout autant qu'elle la contourne. Le même procédé comique se retrouve dans une autre scène impliquant le tandem formé par l'esprit et le chevalier. Après une baignade forcée, Estonné aperçoit un feu dont il ne serait pas fâché de profiter (l. II, t. 1, § 308-309). Cependant, rendu méfiant par ses précédentes déconvenues, il juge qu'il doit s'agir là d'une nouvelle illusion suscitée par le *luiton* (*pensa que c'estoit chose faincte et que ce faisoit Zephyr, ibid.*) et préfère se tenir à distance, *deust engeler*. Toutefois, le chevalier est ébranlé dans ses certitudes par la chaude fumée qui l'atteint au visage et le convainc de la réalité de la flambée :

la fumee qui du feu yssoit luy vint ferir parmy le visage toute chaulde, qui luy fist cuidier que ce n'estoit pas decevance (l. II, t. 1, § 308).

La déduction logique du chevalier est pour le moins plaisante et peut se résumer comme suit : le feu est peut-être une illusion, cependant la fumée qui s'en dégage est chaude donc réelle. Or, si la fumée n'est pas un mirage, le feu, lui aussi, doit être véritable. Cette démarche qui pourrait être qualifiée d'empirique, applique au pied de la lettre l'expression «il n'y a pas de fumée sans feu»²²³. Encore une fois, l'auteur fait appel à un proverbe qu'il met en image sans le citer explicitement.

Un troisième cas, plus complexe, sépare l'expression de l'évocation imagée. Après avoir fait son rêve prémonitoire, le roi Perceforest médite sur les revers de Fortune et résume sa pensée en une observation :

« Ne doibt trop hault chanter qui au cœur a leesse, car grant leesse aucunefois pou dure, ne pour perte prendre trop grant tristresse, car par tristeur meurt l'homme de mort moult sure. » (l. II, t. 1, § 144).

La sentence et la situation dans laquelle elle est énoncée n'ont absolument rien de comique. Bien au contraire, l'épisode du songe annonce les malheurs du souverain et précède de peu sa défaillance. Cependant, la comparaison avec une autre scène du *Perceforest* légitime une interrogation sur une éventuelle exploitation comique de cette sentence

²²¹ Le proverbe *l'habit ne fait pas le moine ne le cuverchief la beguine* est attesté dès le Moyen Age. Voir Guiseppe Di Stefano, *Dictionnaire des locutions en moyen français, op.cit.* et J. Morawski, *Proverbes français antérieur au XV^{ème} siècle, op. cit.* n° 1053.

²²² Cet habit constitue également une annonce de la fonction de Zéphyr comme chapelain de Vénus.

²²³ Proverbe lui aussi attesté au Moyen Age sous la forme *Il n'y a de feu sans fumee* ou *le feu monstre sa fumee*. Voir Guiseppe Di Stefano, *Dictionnaire des locutions en moyen français, op. cit.* et Joseph Morawski, *Proverbes français antérieur au XV^e siècle, op. cit.* n° 745, 1364, 1405.

moralisante. Le passage en question est celui où Estonné, en chemin pour retrouver son amie Sorence, exprime sa joie de façon particulièrement expansive et ne tarde pas à être victime des plaisanteries de Zéphyr. Arrivé aux alentours du château, le chevalier :

commença a estre moult lyé et par droicte gayeté prist a chanter moult lyement une chanson [...] ; il se prist a efforcer en son refrain derrain pour la joye qu'il eut au cœur (l. II, t. 1, § 280).

C'est précisément quand il a chanté la dernière note qu'il oÿt *recaner une beste moult laidement a maniere d'asne [...] bien lui fust advis qu'il le degabast*. Piqué au vif, Estonné veut absolument se venger de la bête. Il s'ensuit pour lui une série de mésaventures et de déconvenues humiliantes. Le contexte se différencie complètement de celui qui entourait la première occurrence de la sentence. Autant pour le roi Perceforest l'épisode revêtait un caractère tragique et funeste, autant pour Estonné l'atmosphère est comique, voire grivoise. Cependant, l'image métaphorique du chant dont le volume est proportionnel au bonheur éprouvé, ainsi que la mise en garde, sont illustrées presque mot à mot par l'épisode mettant en scène Estonné et son persécuteur. C'est véritablement sur le chant du chevalier que se focalise la première facétie du *luiton* ; l'enchaînement de cause à conséquence est posé de façon évidente par le texte (*Et quand il eut finee sa chanson, il oÿt recaner* l. II, t. 1, §280). La joie trop expansive (*moult, efforcé*) du jeune homme attire sur lui la vengeance de la Fortune en la personne de Zéphyr. Estonné fonctionne comme une sorte de contre-exemple ludique. Puni pour ses excès et ses débordements, il s'en tire toujours sans trop de dommages et le lecteur est, en quelque sorte, instruit par le rire. L'auteur du *Perceforest* sait nuancer et exploiter un même élément sur deux registres opposés, l'un tragique, l'autre comique. Cette technique lui permet de renforcer l'efficacité ludique et didactique de son œuvre. En effet, la plate énonciation de la formule moralisante se trouve complétée, avec la leçon cocasse reçue par Estonné, par un exemple souriant ; le propos sur les revers de Fortune en est d'autant mieux illustré.

Ce travail d'illustration n'est pas sans rappeler les proverbes-rébus tels qu'on peut en trouver dans l'art profane médiéval²²⁴. *Perceforest* s'inscrit, par conséquent, dans une tradition

²²⁴ Ces sculptures ou peintures mettent en scène des expressions figées sans pour autant les représenter de manière directe. Ainsi par l'association de deux images, et donc de deux mots, une expression entière pourra être évoquée. Ces réalisations jouent, comme les proverbes illustrés de *Perceforest*, sur l'aspect ludique du déchiffrement. Voir Claude Gaignebet, et Jean-Dominique Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Age*, Paris, PUR, 1985, p. 34ss.

comique du jeu sur le langage. Cependant, il semble pousser le processus plus loin que la simple exploitation plaisante. En effet, contrairement au rébus, il ne tire pas uniquement profit de l'approximation des signifiés, mais aussi des décalages qui existent entre ceux-ci et leurs signifiants. Ce faisant, il questionne la pertinence et les défaillances d'une langue figée chargée de décrire un monde vivant. Par ailleurs, il est étrange que tous les cas de proverbes illustrés se rattachent au couple formé par Zéphyr et Estonné. Sans doute cela tient-il à la nature particulière du *luiton* à la fois joyeux plaisantin et maître *es illusions*²²⁵. Il conviendra d'en déterminer plus précisément les raisons.

B) Le langage en action

Le comique de langage dont il a jusqu'à présent été question ne s'appliquait qu'à de brèves unités figées (lettres, noms, proverbes et sentences) et à leur insertion dans un contexte. Il est maintenant temps de s'intéresser à la mise en œuvre d'effets comiques au sein d'une production langagière dynamique, à savoir les dialogues et les discours.

1. Parole puérile : défaillance et vérité

1.1. Mots d'enfant

S'il est un type de discours où le comique de langage s'épanouit visiblement, c'est bien le langage puéril. Dans *Perceforest*, nombreux sont les enfants qui provoquent le rire par leurs paroles, que celles-ci soient ou non, transmises au lecteur. Le premier de ces locuteurs comiques est le fils d'Estonné et de Sorence, un garçonnet âgé de deux ans. Apprenant à parler, il réjouit Cleremonde, Carados et le Tor qui l'entourent, en produisant, dit l'auteur, des *merveilles de risees* (l. II, t. 2, § 1.). Aucune précision n'est apportée quant à ses « mots plaisants et enfantins »²²⁶, mais ils sont explicitement présentés comme une source de divertissement pour les trois adultes qui occupent le bambin autant qu'ils s'amusent de lui (*ilz se jouoient a ung jenne enfant*). L'intérêt de cette scène repose sur l'association entre le langage enfantin et le comique. Le fils d'Estonné fait rire parce qu'il commence tout juste à parler (*il commençoit a parler*) et produit des mots bafouillés, approximatifs voire inventés, comme tous les enfants à ce stade.

²²⁵ Sur Zéphyr et son association avec Estonné, voir *infra* p. 262.

²²⁶ Voir le lexique établi par G. Roussineau à la fin du tome 2 du livre II.

Ce que les *risees* du fils de Sorence ne font qu'évoquer de façon elliptique, la prime enfance de Passelion en donne une illustration. Enfant prodige destiné à venger son père avant l'âge d'un an, Passelion mêle traits héroïques et attitudes puérides, notamment dans sa façon de parler : c'est de cet aspect qu'il sera ici question²²⁷. Quand il ne fait pas montre d'un sens commun trop avancé pour son âge, Passelion s'exprime de manière enfantine. Ainsi Zéphyr, le *luiton* en passe de devenir le chapelain de Vénus, se trouve désigné comme *le bon homme à la capette*. Si la focalisation sur le vêtement n'a rien d'original, d'autres personnages (adultes) nomment l'esprit *l'homme à la (noire) capette*, le mot *bon homme* pourrait, sans qu'on puisse être affirmatif, être la marque d'un langage infantin. De la même manière, les phrases « *Tien, oncle* » (l. IV, t. 1, p.270), lorsque qu'il tend la lettre de Benuic à Troïlus et « *Damoiselle bailliés moi la belle chose* » (l. IV, t. 1, p. 269), lorsqu'il réclame le coffret qu'apporte une damoiselle fée, sont empruntées d'un mélange d'ingénuité et de simplicité. Outre qu'elle recourt au tutoiement la formule « *Tien, oncle* » possède une syntaxe très rudimentaire, tandis que « *belle chose* », qui exprime la convoitise de l'enfant, constitue une description naïve du coffre. Bien qu'il ne soit pas en mesure d'identifier l'objet, Passelion en perçoit la beauté, laquelle suffit à provoquer son envie. Au final, peu importe à l'enfant que la chose ait telle ou telle utilité, elle est désirable, donc il la veut.

Plus tard, Passelion, qui ne parvient pas à ouvrir le coffre, manifeste sa colère et sa frustration par l'exclamation « *Laissiez moy icy ens* » (l. IV, t. 1, p. 270). Dans ce cas l'effet comique repose sur un léger glissement. De fait, il est évident que Passelion ne cherche aucunement à entrer dans le coffre, comme le laisseraient entendre ces mots, mais seulement à le déverrouiller pour en percer les mystères. Placer dans une situation nouvelle pour laquelle concept et vocabulaire lui font défaut, l'enfant recourt inconsciemment à l'analogie pour pallier ses manques. Il se produit alors, sur la base de la combinaison serrure / ouverture, un amalgame entre l'idée de porte et celle de couvercle. L'exclamation de Passelion, qui serait pleinement valable face une issue fermée, se trouve par conséquent inadaptée au contexte ou alors, d'une façon cocasse. De fait, le tout jeune Passelion, pourrait, en raison de sa petite taille, fort bien tenir dans le coffre²²⁸. C'est ce déplacement et le sentiment d'incongruité en résultant qui produisent un effet comique. Un dernier exemple met en avant les défaillances

²²⁷ Pour une étude détaillée de la prime enfance héroïcomique de Passelion voir *infra* Sur les enfances de Passelion voir C. Ferlampin-Acher, « Passelion et les enfants terribles du *Perceforest* », dans *Enfances arthuriennes, Actes du 2e colloque arthurien de Rennes*, actes réunis par D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2006, p. 237-254.

²²⁸ La petitesse de Passelion offre d'ailleurs un contraste plaisant avec la violence du personnage.

du langage puéril en le confrontant directement à celui des adultes. Lors de son adoubement précocé, Passelion est amené devant Lyonnel qui doit lui donner la colée. Les instructions données par Troïlus à l'enfant sont relayées par la voix de l'auteur : *Il le print par la main, puis le mena devant le preu lyonnel et l'enhorta qu'il requist au gentil prince qu'il lui donnast la colee de chevalerie*. (l. IV, t. 1, p. 278). Cependant, incapable de reproduire la formulation de son oncle, Passelion prononce une demande beaucoup plus impérative : « *Francq chevalier, donnés moy la colee de chevalerie* » (*ibid.*). Réduite au strict nécessaire, la phrase ne s'encombre guère des fioritures du protocole et transforme quasiment la requête en ordre. Qu'elle soit imputable aux seules défaillances du langage puéril et à la vision simplifiée du monde qu'à l'enfant, ou qu'elle trahisse l'impétuosité du personnage, la formule est plaisante par son apparente liberté de ton.

Par ailleurs, tout au long de l'épisode du siège du *Chastel de la Guarande*, l'auteur ne cesse de souligner le paradoxe du langage enfantin à la fois déficient et subtil. Ainsi, quand Passelion échoue à répéter la requête énoncée par son oncle, le texte évoque conjointement la difficulté qu'a le garçonnet à s'exprimer (il est encore en apprentissage) et le fait qu'il sache se faire comprendre : *comme celui qui aincores ne sçavoit point trop bien proferer ses mos, comment qu'il dist assez entandamment* (l. IV, t. 1, p. 278). De la même manière, lors d'une scène, qui n'est pas sans rappeler celle qui impliquait le fils de Sorence, l'enfant est montré entouré des huit princes qui s'amuse de ses paroles :

Les huit vaillants princes [...] en leur foellie s'esbatoient a Passelion, leur jenne chevalier, qui leur faisoit maints beaux passetemps, car il les servoit de mos innocens entremeslez aucunement de substance sensitive (l. IV, t. 1, p. 284).

Encore une fois l'imperfection du langage puéril (*mos innocens*) est mentionnée de pair avec son étonnante pertinence (*substance sensitive*)²²⁹. Ce mélange en constitue l'intérêt en même temps qu'il en fait un ressort comique. Saisie au stade de l'apprentissage, la parole de Passelion oscille entre ce qui est compréhensible par les adultes, et ce qui ne l'est pas (*il encommençoit a parler et disoit plusieurs choses que on entendoit* l. III, t. 1, p. 267) au point qu'elle finit par être assimilée à une langue étrangère. De fait, décrivant l'enfant qui se parle à lui-même alors qu'il peine à ouvrir le coffre, l'auteur dit qu'*il disoit en son patois* (l. III, t. 1,

²²⁹ Ce discours sensé de Passelion pourrait être attribué à sa précocité. Toutefois chaque fois que l'enfant réalise quelque prodige le texte ne se prive pas de le décrire. Il est donc raisonnable de penser la *substance sensitive* est propre au langage puéril.

p. 270). L'enfance semble alors offrir les possibilités comiques d'un pays lointain au même titre que ses habitants : petits êtres exotiques au langage singulier.

De l'analyse de ces deux cas²³⁰, il ressort que le comique surgit d'un langage premier qui, parce qu'il est encore informe, se révèle à la fois défailant et créateur. Cette association est intimement liée aux enjeux et à la structure de *Perceforest* et il en sera de nouveau question²³¹.

1.2. La vérité sort de la bouche des enfants : Liriopé et Galotine

Si le Moyen Age semble ignorer que « la vérité sort de la bouche des enfants », il sait en revanche qu'*enfants ne se savent taire*²³². *Perceforest* ne fait pas mentir le proverbe. A plusieurs reprises, des jeunes enfants, plus particulièrement des fillettes, énoncent des faits qu'une parole adulte, consciente des convenances et des codes sociaux, aurait laissés dans l'ombre. Liriopé et Galotine illustrent toutes deux l'adage dans des scènes qu'il convient d'étudier de près.

Liriopé apparaît dans le récit au moment du siège du *Chastel de Malebranche*, elle intervient ensuite pendant le tournoi entre Sydrac et Tantalou, notamment au cours du dîner secret organisé dans la tente de Sybille. Chargée de faire le service, la jeune fille anime également la soirée par ses *bons mots*. Tout semble découler d'un simple constat. Parce que les hommes s'appliquent activement à servir leurs compagnes de table, Lidoire, dépitée, se trouve désœuvrée : « *Madame la royne, il m'est advis que je suys la quinte roe au char, car je voy ces seigneurs sy serviçables qu'il m'anoye que je suys sy oyseuse.=* » (l. I, t. 1, § 837). Outre que la remarque de Liriopé est plaisamment imagée²³³, elle sert d'amorce à une série de mots plaisants. De fait, en réaction à l'observation de la jeune fille, Lidoire lui demande (par malice ?) quelle est, d'après elle, la femme la mieux servie de la table. La réponse ne tarde

²³⁰ Il est à noter que le bambin du livre II et Passelion sont tous les deux les fils d'Estonné. Par conséquent il semble que seule la lignée de ce chevalier soit concernée par cette forme d'humour. Ce fait peut difficilement être mis sur le compte d'une plus nombreuse descendance, d'autres chevaliers ayant davantage d'héritiers qui ne bénéficient pas de l'attention qu'offre le récit aux fils d'Estonné. Plus généralement, ce lignage paraît entretenir un lien privilégié avec le comique. Voir *infra* p. 250ss et p. 262ss.

²³¹ Voir *infra* p. 347ss.

²³² *Enfans ne se savent taire* voir J. W. Hassel, *Middle french proverbs, sentences and proverbial phrases, op. cit.*, 1982, E35.

²³³ D'après G. Roussineau il s'agirait d'une des premières attestations de l'expression : être la cinquième roue du carrosse (c'est-à-dire, être de trop et par conséquent inutile). D'ailleurs, lorsque J. W. Hassel la relève, c'est précisément dans *Perceforest*. Voir *Middle French proverbs, sentences, and proverbial phrases, op. cit.*, R 84.

pas : il s'agit de Sébille pour laquelle Alexandre peine tellement *qu'il en sue d'angoisse*²³⁴ (I. I, t. 1, § 838). L'effet comique provient ici du fait que la franche naïveté de l'enfant débouche sur une description exagérée : les efforts du roi seraient, selon elle, tellement intenses qu'il en transpirerait. Lidoire pose ensuite une seconde question, enjoignant cette fois à Liriopé de désigner la personne qui est la plus mal servie. La fillette commence par lui opposer un refus, puis devant l'insistance de Lidoire qui lui ordonne de dire la vérité, elle scrute le visage de la reine pour y chercher les signes d'une colère à venir. Dès lors, Liriopé n'a plus besoin de parler. Son seul comportement suffisant à livrer la réponse, elle peut se contenter de confirmer l'hypothèse avancée par Lidoire : « *Dictes hardiement, Lyriope. Suy je celle ? – Par ma foy dame, ojl* » (I. I, t. 1, § 839). Il apparaît donc que, même lorsqu'elle communique de façon non verbale, Liriopé exprime spontanément la vérité. Sa verve est toutefois ranimée par Gadifer qui s'insurge faussement d'être condamné pour son manque de zèle et lui demande de s'expliquer. L'enfant dresse alors un portrait peu flatteur du roi d'Ecosse :

« *Je voy que vous la servez molement et ainsy que deshaitié et qu'il ne vous chaille. Il me semble que vous ayez tout gaignié avant le coup. Regardez le roy Alexandre : il ne laisseroit pas une miete de pain devant la damoiselle avecques qui il mengüe !* » (I. I, t. 1, § 838)

La description, qui associe les idées de mollesse (*molement*), de faiblesse (*deshaitié*) et de nonchalance (*il ne vous chaille*), est d'autant plus piquante qu'elle s'oppose à l'empressement excessif d'Alexandre. Par ailleurs, si les constats de Liriopé décrivent des réalités valables pour ce repas, ils expriment aussi une opinion professée maintes fois dans le récit. A savoir que le chevalier qui, en amour comme en gloire, a tout à conquérir se démène et réalise des exploits tandis que celui qui, comblé, a tout obtenu se repose sur ses lauriers²³⁵. Les sentences prononcées par Liriopé éclairent donc rétrospectivement les situations des couples formés par Gadifer, Lidoire, Sébille et Alexandre. Tandis que les premiers, du moins Gadifer, illustrent le laisser-aller induit par le mariage, les seconds, bien que déjà amants, incarnent l'enthousiasme de la conquête. Par conséquent, en énonçant une réalité superficielle, visible, Liriopé met en fait à jour des vérités plus profondes.

²³⁴ « *Par ma foy, dame, dist la pucelle, je le vous diray. Il m'est avis que celle damoiselle qui se fait appeler Sibille est la mieulx servie, car il m'est avis que le roy y met sy grant paine qu'il en sue d'angoisse.* » (I. I, t. 1, § 838).

²³⁵ Cet argument est notamment avancé par Lidoire lorsqu'elle repousse le mariage de Lyonnell et Blanche. Voir *supra* p. 81.

Sans le vouloir, la fillette va d'ailleurs révéler bien davantage sur Lidoire et Gadifer. Satisfaite de sa sentence qu'elle refuse de réviser, Liriopé se félicite d'avoir puni le roi par anticipation : « *La sentence est rendue. Et pour ce fiz je bien que je ne vous laissay la nonne dormir lez la royne* »²³⁶ (l. I, t. 1, § 839). Ce faisant, elle fournit toutefois au roi une occasion de se venger. Ses paroles éveillent en effet les souvenirs de Gadifer qui rapporte alors l'épisode évoqué, à la plus grande honte de Lidoire. Venu trouver la reine à l'heure de la sieste pour partager un moment d'intimité, le roi la trouve en compagnie de Liriopé qui refuse de quitter la chambre. Devant les pleurs de l'enfant, Lidoire cède et met son époux à la porte mais pas avant de lui avoir glissé à l'oreille l'ordre de revenir quand la fillette serait endormie. Ce bref résumé couvre uniquement le récit du roi, lequel regroupe à lui seul plusieurs éléments comiques, à commencer par la situation. La trame de ce bref épisode s'assimile en effet, toutes proportions gardées, à un conte grivois : les retrouvailles d'un couple sont contrariées par un tiers (ici un enfant) mais, grâce à une ruse de la femme, l'obstacle est contourné. De même, le comportement de chacun des personnages est empreint de comique. La reine, qui au début du récit batifole avec la fillette comme si elle était elle-même une enfant²³⁷, prétend par la suite jouer le jeu de Liriopé et éconduit son époux tout en manœuvrant pour qu'il revienne. La malice de Lidoire perce d'ailleurs dans la question qu'elle adresse à sa jeune compagne à l'arrivée de Gadifer, laquelle semble destinée à taquiner celui-ci (« *Que ferons Lyriope ? vecy le roy qui vient* » l. I, t. 1, § 841). Quant à Liriopé, elle fait montre d'une obstination comique à la fois par la contrariété qu'elle cause au roi et par l'énergie que déploie l'enfant. Voulant à tout prix faire sortir Gadifer de la chambre, elle le tire par ses vêtements et recommence avec plus de force quand il insiste (*elle sailly sus et me aherst par le pan de mon mantel [...] lors me prinst a tirer pour bouter hors de la chambre [...] Lors me prinst plus a tirer pour moy mectre hors de la chambre*, l. I, t. 1, § 842). Cet entêtement se double, qui plus est, d'un argument moral convoqué fort mal à propos. La fillette s'offusque en effet de ce que la reine veut rester seule avec un homme, fût-il son mari (« *C'est grand honte madame, qui voulez estre avecques ung homme toute seule* » (l. I, t. 1, § 843). L'ingénuité de la jeune fille semble induire par ailleurs le recours aux sous-entendus. Tout au long de l'épisode, Gadifer s'emploie à éviter toute référence explicitement sexuelle. Ainsi, il commence par justifier sa venue dans la chambre de la reine en prétendant

²³⁶ Sur ce point, Liriopé n'est peut-être pas qu'innocence. Plutôt qu'une punition par anticipation, son jugement sévère sur Gadifer ressemble à une vengeance après coup. Parce que le roi a voulu la chasser du lit de la reine, Liriopé le déprécie avec complaisance au cours du repas.

²³⁷ [Elles] *se debourdoient ensemble tout ainsy que s'elle fust aussy josne que Lyriope* (l. I, t. 1, § 841).

qu'il venait *veoir s'il luy failloit aucun chose* (l. I, t. 1, § 841). Face à Liriopé et Lidoire, il exprime d'abord le souhait de dormir avec la reine mais doit, devant le refus de l'enfant, changer de mobile et prétexte alors qu'il doit parler à sa femme. L'entêtement de Liriopé, qui lui dit de parler en sa présence puis de vider les lieux, le force enfin à invoquer le secret (« *Or alez dont ung pou la hors, ma fille, c'est un secret que j'ay a parler a elle.* » l. I, t. 1, § 842). Qu'il soit spécifiquement provoqué par la présence de l'enfant ou par un souci plus diffus de pudeur et de délicatesse, ce langage qui désigne sans nommer ajoute sa part comique au récit de Gadifer.

Il convient enfin de s'attarder sur la dynamique de l'épisode, lequel s'articule en plusieurs parties. La première présente la situation initiale du couple contrarié et se termine au moment où Gadifer marque une pause dans sa narration. Encouragé par Alexandre, le roi poursuit et dévoile les propos qui lui ont été confiés par Lidoire. La révélation du secret, qui constitue le deuxième temps de la dynamique, provoque une première vague de rire parmi l'assemblée. Le troisième et dernier temps se situe, quant à lui, hors du récit de Gadifer : c'est en effet à Liriopé qu'il revient d'administrer le coup de grâce et de déclencher de nouveau l'hilarité des convives. Apprenant comment elle a été flouée, la jeune fille conclut :

« Par ma ame, sire, dist Lyriope, je croy que vous dictes vray, car quant nous fusmes recouchees, elle et moy, elle me commença a grater mon chief pour moy plus tost endormir. Et sy trouway le lit tout deffair vers les piez a mon esveiller »
(l. I, t. 1, § 843).

Ces paroles contiennent une double divulgation comique. D'une part, elle dévoile la duplicité de Lidoire qui cajole l'enfant afin de provoquer son endormissement et retrouver plus rapidement son époux. D'autre part, *via* l'image des draps froissés, elles évoquent au plus près la relation sexuelle qui constitue, tout bien considéré, la clé de l'histoire. De fait la révélation de ce qui est, par convention, gardé secret (dans ce cas, la sexualité) représente un ressort comique. Or nul n'est mieux placé pour énoncer les choses cachées qu'un enfant qui ne sait pas se taire.

Plus tard, Liriopé, provoque, pour des raisons similaires, un rire général parmi l'assemblée réunie autour de Gadifer. Après avoir parcouru son royaume une année durant, celui-ci est de retour au *Chastel du Chief* où il est accueilli par sa cour et ses proches. Parmi ceux-ci, se trouve la petite Liriopé, pour laquelle il éprouve visiblement beaucoup d'affection. Saluant la petite fille et s'enquérant de sa santé, il entame un dialogue qui va prendre une tournure aussi réjouissante qu'inattendue. La joie éprouvée par Liriopé à voir revenir son

souverain sain et sauf repose sur une raison assez particulière : la reine, avec laquelle elle dormait, ne cessait de souhaiter le retour de son époux (« *Je suy moult lye quant je vous voy revenu sain et haitié. Car madame la royne a eu tousjours depuis sy grant soing de vous, et en especial par nuyt, car j'ay toujours depuis jeu avecques elle et elle ne faisoit fors vous toujours souhaidier* » l. II, t. 1, §37). A l'exaspération comique qui pointe sous la formulation de la jeune fille (« *elle ne faisoit fors vous toujours souhaidier* »), s'ajoute une dimension grivoise. L'insistance sur la nuit (« *et en especial par nuyt* ») est sur ce point significative. La franchise de Liriopé l'amène à dévoiler des secrets d'alcôve et, en l'occurrence, le désir sensuel de la reine. L'exposition sur la place publique de choses concernant le domaine privé est d'autant plus comique qu'elle est faite en toute innocence par une enfant qui n'y voit pas à mal. Cet écart produit un effet comique qui se répercute au cœur même du récit : le roi et sa cour sont pris de fou rire²³⁸. Le phénomène va en s'amplifiant au cours de l'entretien. Quand Gadifer questionne Liriopé sur sa réaction face au souhait répété de la Lidoire, il obtient une réponse toute enfantine : « *Par ma foy, sire, il avoit grant debat entre elle et moy, car je respondoie tousjours que j'avoie plus chier que vous fussiez par jour ceans que par nuyt.* »²³⁹. De même, quand il lui demande la raison de cette préférence, la justification de Liriopé s'avère pour le moins pragmatique et ingénue. En effet, le retour du roi signifie pour elle qu'elle devra désormais dormir dans un autre lit (« *Pour ce, sire, dist la pucelle, que je sçay bien que vous y fussiez par nuyt, qu'il me convenist lever de delez elle et aller jesir ailleurs, et c'est une chose que je fay enviz* » (l. II, t. 1, §38). Le comique se nourrit par ailleurs d'une forme d'égoïsme infantile paradoxalement perceptible dans ce qui se présente comme un geste de générosité²⁴⁰. Malgré son manque évident d'enthousiasme à quitter le lit qu'elle partage avec la reine, Liriopé lui accorderait néanmoins une nuit par semaine avec son époux : « *Par ma foy, Liriopé, vostre compaignie n'est pas bonne! – Par ma foy, madame, mais bonne, dist Lyriopé, car quoy que je die, je vouldisse qu'il eus testé une fois la sepmaine* » l. II, t. 1, § 39.

Au-delà de ses paroles, Liriopé est un personnage globalement comique. L'enfant manifeste en effet par le langage une série de comportements puérils propres à susciter le rire : égoïsme, propension à tout dire, assurance, etc. Toutefois l'interaction comique de ce personnage avec le langage reste sa principale caractéristique²⁴¹. Liriopé est d'ailleurs

²³⁸ Sur cette scène d'hilarité générale, voir *supra* p. 40.

²³⁹ Il est par ailleurs possible de voir dans cette réplique une allusion aux débats et aux jugements d'amour.

²⁴⁰ La scène de la sieste trahissait déjà une forme de possessivité.

²⁴¹ Un des autres traits marquants de Liriopé est sa ruse, qu'elle exerce notamment par la parole pendant le siège du *Chastel de Malebranche*. Voir *infra* p. 232ss.

présentée comme une bavarde impénitente²⁴². Ce trait de personnalité est en premier lieu suggéré quand Liriopé, chargée d'enseigner le langage et le filage à Priande, dit préférer largement une de ces deux activités, ce dont le roi ne s'étonne guère :

« Sire, dist elle, c'est une pucelle que royne ma dame m'a commandé que je tiengne compaignie affin que je luy apprenne a parler et a filer. – Voire, damoiselle, dist le roy, vous sçavez vous aidier de ces .II. choses ? – Oïl, sire dist elle, mais je fay l'un plus volontiers que l'autre. – Bien vous en croy, pucelle, dist le roy » (I. II, t. 1, § 39).

Puis son défaut est explicitement souligné quand elle avoue qu'elle parle trop au goût de certains (« nous parlons aucuneffoiz moy et luy, quant nous sommes en nostre requoy, plus que l'en ne voulsist » I. II, t. 1, § 39). Le « on » (*en*) pudiquement évoqué par Liriopé se réfère probablement à la reine, laquelle est présentée comme un personnage fort soucieux de l'éducation des enfants confiés à sa garde, qu'ils soient, ou non, de son sang²⁴³.

Au final l'enfant Liriopé apparaît comme un personnage à la parole libérée. Quand, fait exceptionnel, elle se tait, cela n'est pas par souci des convenances mais par peur du châtement. Parce que cela est dans sa nature, Liriopé, lorsqu'elle est sollicitée, dit toujours la vérité et l'adulte qui la questionne aura souvent à s'en repentir²⁴⁴. Toutefois, lors de la scène du repas, c'est précisément cette franchise, associée au risque qu'elle constitue, qui semble divertir les adultes, lesquels encouragent l'enfant dans ses facéties. Trop jeune pour en comprendre les implications, elle ne mesure pas, la plupart du temps, l'impact de ses révélations²⁴⁵. Il arrive par ailleurs que ses constats ingénus touchent à des réalités plus profondes comme l'opposition entre les statuts de mari et de soupirant. Elle devient ainsi doublement le héraut de la vérité. Enfin, même lorsqu'il ne lui revient pas en propre de faire des divulgations (c'est Gadifer qui trahit la ruse de Lidoire), Liriopé reste la personne capable de les provoquer (involontairement) et de les compléter.

²⁴² Au Moyen Age le bavardage est considéré comme un défaut typiquement féminin. Voir *infra* p. 368.

²⁴³ Ailleurs elle stigmatise cet autre défaut qu'est la paresse tandis que Liriopé se montre, à son habitude, comme un personnage au franc parler n'hésitant pas à répondre à sa souveraine et presque mère « *Quelles damoiselles ! A quelle heure vous levez vous ! – Dya, dame, dist Lyriope, si plus tempre nous eussions esveilliees, plus tempre nous fussions levees, mais telle est nostre adventure.* » (I. II, t. 1, § 577). Sur *Perceforest* comme roman d'apprentissage voir *infra* p. 414ss.

²⁴⁴ C'est le cas de Lidoire qui, pour avoir encouragé Liriopé à dire la vérité, se trouve prise à son propre piège : « *Dames, dist la pucelle, vous m'avez deffendu que je ne mente pas* » (I. I, t. 1 § 844).

²⁴⁵ Au Moyen Age il est de coutume de dormir à plusieurs dans le même lit. Par conséquent, Liriopé interprète le souhait du roi en termes de sommeil et non de sexualité.

Si Liriopé incarne une forme d'effronterie enfantine, Galotine est, quant à elle, une parfaite ingénue. Liriopé, toute jeune quelle est, paraît avoir conscience de l'effet de ses paroles et apprécier cet accueil, voire jouer avec. Par ailleurs, adulte, la protégée de Lidoire conserve la liberté de langage qui la caractérisait enfant et passe, de ce fait, d'une insolence innocente à un humour assumé. Galotine n'a pas ce genre d'intelligence ou d'instinct. Jeune géante, elle n'appartient pas au monde de la courtoisie et semble ignorer jusqu'aux codes de conduite les plus élémentaires. Le sens de la pudeur lui fait défaut et c'est sans complexe qu'elle se découvre devant Lyonnell et son écuyer²⁴⁶.

L'épisode de sa « séduction » par Clamidés²⁴⁷ repose sur la même ignorance. Toutefois la dimension comique du personnage repose pour une grande part sur la parole puérile et sans frein du personnage. Aptitude que l'auteur justifie en ces termes : « *L'enfant, qui ne sçavoit dire fors ce que mieulx luy plaisoit et qui luy venoit au devant* »²⁴⁸. Cette parole au gré de la volonté et des pensées de Galotine, le géant est le premier à en faire les frais. Ainsi, quand son père, qui nourrit des projets incestueux, lui dit : « *Galotine, belle fille, vous serez ma mie quand vous serez grande* », sa fille lui répond tout de suite : « *Sire, je ne vueil plus estre vostre amie, car j'en ay touvé ung plus bel et plus petit que vous.* ». Intrigué par ses paroles le géant la questionne et en apprend davantage : « *Ainsi est il, sire, j'en ay ung en ma chambre que j'ayme mieulx que vous* » (l. II, t. 1, §635). Le caractère comique de ces paroles repose sur plusieurs faits. Il y a d'abord le rejet soudain et catégorique de la jeune géante qui repousse son père, non pour des raisons de morale, mais comme un enfant repousse un vieux jouet quand il en a trouvé un plus beau. Qui plus est la mention de la petitesse évoque la différence de taille comique entre l'écuyer (le petit mari) et la géante qui sera son épouse. Enfin, Galotine avoue en toute franchise où se trouve son bel ami, trahissant de ce fait Clamidès et Lyonnell, à cet instant réfugiés dans sa chambre.

Le Géant aux Crins Dorés n'est pas le seul à faire les frais de l'honnêteté de Galotine : Lyonnell est à deux reprises rabroué par la jeune fille. La première fois, elle repousse l'idée de l'épouser : « *Par ma foy, je ne vueil avoir mary fors le beau et jone varlet qu'il [Lyonnell] qu'il*

²⁴⁶ *Lors le mena en une garde robe, ou la jenne pucelle gisoit toute nue en son lit. Adont regarde Lyonnell la pucelle qui estoit venue a la grandeur de femme commune et si estoit tresbelle, mais moult estoit innocente et enfans de sens car quant sa mere dist : « Qu'est ce cy, Galentine, ne leveras tu pas? », elle s'ala découvrir jusques a la fourcelle pardevant Lyonnell et Clamidés son escuier et dist : « Madame, je me leveray quant mon pere sera venu. »* (l. II, t. 1, § 630).

²⁴⁷ Pour une étude détaillée voir *infra* p. 299ss et p. 373ss.

²⁴⁸ La justesse de l'observation augmente le potentiel comique de la scène et suggère la familiarité de l'auteur avec le monde de l'enfance, proximité qui est d'ailleurs confirmée par bien des aspects de *Perceforest*. Voir C. Ferlampin-Acher, « Les enfants terribles de *Perceforest* », art. cit.

a amené » (l. II, t. 1, §654). La seconde, elle refuse de lui "prêter" Clamidés, son nouvel époux, pour qu'il l'escorte jusqu'à son pays :

« Madame, je m'en voiz a vostre congié, sy vous prie que vous veuillez prester Clamidés vostre mary tant que je seray en mon paÿs. - Par ma foy, sire, dist elle, non feray, mais alez vous ent quant il vous plaira » (l. II, t. 1, § 660).

A cette occasion, l'effet comique provoqué par le refus catégorique de Galotine se trouve amplifié par la façon dont elle rebondit, avec impolitesse, sur les paroles du chevalier. Alors que Lyonnell prend congé d'elle le plus civilement du monde (« Madame, je m'en voiz a vostre congié »), elle reprend ses paroles pour le congédier sèchement (« alez vous ent quant il vous plaira »). Au final, Galotine apparaît comme un être puéril et capricieux (elle refuse de se lever, d'épouser Lyonnell, de laisser partir Clamidés), dont la parole n'est soumise à aucune règle si ce n'est à son bon vouloir et à son humeur du moment. Liberté fort propice à la dimension comique.

Étymologiquement, l'enfant (*infans*) est celui qui ne parle pas et par extension celui qui maîtrise mal la parole. Les deux spécificités du langage puéril sont liées à son caractère imparfait et à ses manques. La première est une capacité créatrice générée par les lacunes ou les erreurs d'un langage en construction. Tel mot sera déformé, telle réalité sera désignée à l'aide d'un signifiant forgé par l'enfant lui-même. Fantaisiste ou contrefaite, la parole infantile entretient un rapport certain avec le comique. La seconde spécificité du langage puéril consiste en sa capacité à énoncer la vérité, qu'elle soit bonne à dire ou non. Cette autre facette résulte, elle aussi, de la défaillance d'une parole en élaboration. La parole du jeune enfant ignore encore l'inhibition et pose tous les faits comme appartenant au domaine de l'énonçable. C'est une parole qui ignore avec superbe les vertus du silence, surtout, et avec un malin plaisir, dans les cas où il aurait été préférable. Le verbe puéril constitue par conséquent un outil extrêmement efficace et commode pour un auteur désireux de contourner les règles sociales et les convenances. De la sorte, l'auteur du *Perceforest* parvient à introduire des propos insultants et à exposer des réalités crues alors que leur jeunesse et leur innocence dédouanent toujours les locuteurs. C'est paradoxalement l'âge tendre qui sert d'alibi à un comique grivois.

2. Les discours détournés

Dans *Perceforest*, les enfants n'ont pas le privilège de la parole comique et les personnages adultes se voient également attribuer des énoncés cocasses destinés à susciter le rire. Toutefois, les procédés mis en œuvre diffèrent. Si le caractère comique du langage puéril tient à sa transparence, son pendant adulte repose sur une dynamique du détournement. Parler de parodie serait incorrecte dans la mesure où *Perceforest* ne semble pas, dans ces cas, s'inspirer de textes précis mais paraît s'attacher plus généralement à un type de discours ou à un mode de pensées. La notion de pastiche serait, par conséquent, plus appropriée²⁴⁹. Parmi les modèles qu'il détourne, le roman s'intéresse plus précisément au discours amoureux mais aborde aussi les thématiques de la quête et de l'énigme.

2.1. Amour malmené

Dans son travail de détournement, *Perceforest* ne s'intéresse pas à un seul mais à plusieurs types de discours amoureux. Sous forme de monologue ou de dialogue, le récit adopte, tour à tour, le ton d'une condamnation des vanités de l'amour, celui d'un jugement devant départager deux amants ou encore celui d'un éloge.

Grand séducteur, Estonné fournit l'occasion à l'un de ces détournements. Pris d'une envie soudaine de voir Sorence, le chevalier prend congé du comte de Pedrac et se rend, guilleret, vers le château de son amie. Malheureusement pour lui, le *luiton* Zéphyr ne l'entend pas de cette oreille et lui fait subir une série de farces plus ou moins humiliantes (moquerie, chute dans la boue, rabaissement symbolique, insulte, etc.). Estonné finit par perdre patience et se répand alors en plaintes. Il en résulte un monologue comique (l. II, t. 1, §286) au cours duquel différents types de discours sur l'amour sont successivement copiés et détournés.

La première des influences mises en œuvre est celle du discours lyrique amoureux. Le choix du monologue est, à lui seul, révélateur. Présent dans les productions épiques à travers des exemples de déploration²⁵⁰, il s'est, dans les romans, développé en corrélation avec la thématique amoureuse permettant l'émergence d'une certaine intériorité des personnages. Les

²⁴⁹ Sur le pastiche voir Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, éd. Seuil, 1992 ; *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, études réunies par P. Aron, éd. Nota Bene, 2004 et Annick Bouillaguet, *L'Écriture imitative : Pastiche, Parodie, Collage*, Paris, Nathan, 1996. La transposition de cette notion dans la littérature du Moyen Âge pose problème est mériterait des études approfondies.

²⁵⁰ Ainsi dans le *Cycle de Guillaume d'Orange*, Guillaume pleure longtemps son neveu Vivien. Voir *Le cycle de Guillaume d'Orange*, Livre de Poche, Paris 1996 plus précisément « Mort de Vivien » dans *Aliscans* p. 336-346 v 693-868.

qualificatifs *doulant, maleureux, chetif* et *meschant chetif*, qui ouvrent les lamentations d'Estonné, sont caractéristiques et orientent la lecture vers le registre de la plainte amoureuse. Lyonnell, figure archétypale de l'amant dans *Perceforest*, est à plusieurs reprises qualifié par ces termes, que ce soit par lui-même ou par les personnages qui l'entourent. Enfin, les interrogations « *Dont vient ce que tu l'aimes ? Qui te meut ?* » achèvent de donner le ton.

Le monologue d'Estonné prend ensuite l'allure d'un discours moralisateur. Pesant le pour et le contre, le chevalier commence par mettre en balance les maux et les plaisirs engendrés par l'amour :

« Meschant chetif, se tu t'advisoiez et remiroiez les paines et les travaulx, les soingz et les cuitures qui sont en amours et en sievir dams, et puis rapportassez a l'encontre les deduitz et les soulas qu'on en reçoit au bien venir, et puis considerassez comment courte duree les deduitz ont jamais ne te mectroiez en aventure de telle paine souffrir ».

Puis à cette comparaison il ajoute une considération sur le caractère éphémère des délices amoureux (« *et puis considerrassez comment courte duree les deduitz ont* ») et semble sur le point de renoncer à l'amour (« *jamais ne te mectroiez en aventurez de telle paine souffrir pour telle chose gaignier* »). Cependant, alors qu'Estonné a emprunté les arguments et le cheminement d'un discours sur les vanités, il parvient à une conclusion autrement plus triviale : « *ainçois actendroiez qu'elle venist a toy en ton hostel!* ». Le comique de la phrase provient de sa construction déceptive. Le raisonnement amorcé en début de proposition annonce une direction à laquelle le texte ne se tient finalement pas, déjouant ainsi les anticipations du lecteur et détournant un modèle sérieux. L'écart qui se creuse est d'autant plus cocasse que le personnage d'Estonné est un séducteur impénitent dans la bouche duquel un discours moralisateur serait un comble. L'effet est identique quand, dupé par Zéphyr, Estonné manque d'embrasser une affreuse vieille et se plaint de la beauté passagère et trompeuse des femmes : « *Non obstant bien me deusse estre chastoïé d'amours de femme et moy garder de leur doulx appeaulx, qui sont mauvais et traÿtres au bien regarder!* » (I. II, t. 1, § 285).

Plus généralement, les valeurs d'Estonné semblent s'inscrire à l'opposé du modèle courtois. Pour le chevalier séducteur la vraie *recreantise* serait de renoncer à voir Sorence :

Il se pensa que moult recreant seroit s'il se departit du lieu devant qu'il avroit parlé a la damoiselle qui tant belle estoit et que a grant recreantise luy seroit tourné quant on le sçaroit (I. II, t. 1, § 287).

Son monologue joue également sur la thématique de la *fin' amor* dont il détourne allègrement les codes et les conventions, en particulier ceux des débats amoureux. Cette exploitation est plus flagrante quand elle est mise en regard avec les propos tenus par le personnage de Lyonnell, véritable parangon de la courtoisie. Les deux chevaliers sont confrontés à une même interrogation portant sur le lien entre leur apparence physique et l'amour que leur porte leur amie. En quête du *Gueant aux Cheveux Dorez*, Lyonnell est amené à faire une éprouvante traversée du royaume dévasté de l'*Estrange Marche* ; son état s'en ressent au point que *le poil qui yssoit de sa char par povreté luy passoit parmy les mailles du haubergon* (l. II, t. 1, § 505). Devant ce spectacle Clamidés, son écuyer, laisse entendre que si Blanche le voyait, repoussée par son aspect, elle ne lui accorderait pas son amour. Lyonnell rejette aussitôt cette éventualité en avançant que, au contraire, la belle pour laquelle il se démène de la sorte ne l'en priserait que plus :

« Sire, or me poise que la pucelle pour qui vous avez travaillié sy long temps ne vous voit en tel point. – Clamidés, dist Lyonnell, se la pucelle m'amoit autant que que je fay elle, ja pour ce ne me hairroit » (l. II, t. 1, § 505).

Se voyant couvert de boue, Estonné est taraudé par la même question et s'inquiète de la réaction qu'aurait Sorence s'il se présentait à elle dans cet état (« *Eusses Sorence trouvee que tu aimes, maintenant que deist elle ? Que pensast elle ?* » l. II, t. t. 1, § 286). Toutefois, il n'affiche pas, contrairement à Lyonnell, un optimisme aveugle quant au pouvoir de l'amour. Pour lui la preuve de ses efforts témoignerait en sa défaveur, donnant de lui l'image d'un homme sans mesure et sans raison :

« Par ma foy, s'elle t'amoit autant que oncques fist femme homme et elle te trouvoit en tel point que tu es, mais qu'elle sceut qu'il te fust advenu pour l'amour de luy, jamais tant d'amour, tant d'honneur, tant de cremeur vers toy n'avroit, ainçois te tiendroit pour fol et subget a elle trop amer ! » (ibid.)

Cette exclamation peut être rapprochée de la réponse que fait Lyonnell aux reproches de son écuyer : « *Fol ne suy pas, dist Lyonnell, en ceste besogne, car en mectre paine de veoir la beaulté de telle pucelles ne puet homme estre blasmé et tenu pour fol* » (l. t. 1, § 338). Au final, le monologue d'Estonné constitue bien plus que le simple détournement comique d'un discours, il permet de caractériser son auteur comme un anti-modèle de l'idéal courtois. Au cours de ses réflexions, Estonné exprime une vision personnelle de l'amour où tous les principes de l'amour courtois sont disqualifiés. La *fin' amor* présente l'amour de la dame comme proportionnel aux efforts déployés par l'amant, logique à laquelle répond le

comportement de Lyonnel mais dont se démarquent l'opinion et la conduite d'Estonné. Selon son opinion, les femmes ne prisent guère qu'un homme se démène pour elles et, si le monde était bien fait, ce sont elles qui viendraient au devant des chevaliers et non l'inverse. Par ailleurs, la singularité comique d'Estonné s'illustre également dans les épreuves auxquelles il est confronté. Il se plaint d'être soumis à des tourments pour l'amour de sa dame ; cependant ce qu'il subit n'est en rien comparable avec, par exemple, le franchissement du pont de l'épée. De plus, s'il est humilié, sali et berné, ce n'est pas en entreprenant un quelconque exploit, mais en voulant rendre visite à une dame par ailleurs séduite avec une facilité et une rapidité déconcertantes. Estonné n'agit pas pour l'honneur de sa mie, il est uniquement motivé par sa propre sensualité. D'où les multiples interventions de Zéphyr qui se fait un devoir de canaliser les ardeurs du bouillant chevalier. Par conséquent, il apparaît de manière évidente qu'Estonné n'est, par nature, pas qualifié pour tenir un discours courtois sur l'amour si ce n'est dans une optique comique.

Un deuxième détournement prend la forme d'un dialogue entre Lyonnel et un mystérieux vieillard. Ayant surpris Blanche au bain, le chevalier en est tombé éperdument amoureux et n'a plus qu'une idée fixe : la revoir à tout prix. Alors qu'il est lancé à la poursuite de la jeune fille, un étrange individu, surgi parmi les broussailles, l'interpelle. Le nommant *chetif*, le vieil homme met Lyonnel en garde contre les souffrances qui l'attendent s'il persiste à suivre Blanche et sa suite :

« Chetif, ou vas ? Chetif, que quiers ?[...] Je sçay, dist il, tant que sy tu sieuz longuement ces damoiselles qui cy passent, tu entreras en tel amour dont et tiendras pour chetif. [...] Pour les paines et les travaux et les mescheances qu'il t'en convendra souffrir » (l. II, t. 1, § 339-§ 340).

Puis, questionné sur sa présence en cet endroit insolite, il explique au chevalier qu'il est entré dans les buissons épineux pour acheter son salut par la pénitence :

Lyonnel [...] demanda s'il estoit entré en cest espinoy pour ce luy dire. Et il luy dist : « Non pas pour toy, mais pour mon ame saulver. [...] Pour ce, dist le preudhomme, que es citez sont les delictz et es forestz les aspretez et les duretez pour tenir les corps en humilité et obediense, car c'est sy grant chose de la beaulté de paradiz que l'ame n'y puet venir se le corps ne l'achate par penitance » (l. II, t. 1, § 341).

Cet échange marque le début du décalage comique généré par le heurt entre la vision pragmatique de Lyonnell et les considérations spirituelles du vieillard. Terre-à-terre, le chevalier cherche à comprendre ce que peut bien faire cet homme au milieu des ronces. Il avance ainsi l'explication la plus probable à ses yeux : le vieil homme est entré dans le buisson pour lui parler. A cette hypothèse incongrue (et nombriliste) s'oppose la raison véritable : il s'agit d'une démarche spirituelle.

Cependant le discours du vieillard n'a pas l'effet escompté. Au lieu de se convertir à l'idée exprimée, Lyonnell se met à décliner le principe de mortification selon un tout autre registre. Transposant les propos de l'homme vers la thématique amoureuse, il réplique :

« – Par ma foy, dist Lyonnell, dont m'avez-vous a tort appellé chetif, car tout en telle maniere que la beaulté de paradiz ne puet estre veue se l'on ne l'achate, en telle maniere la tresgrant beaulté qui est en la pucelle que je quier a veoir ne doit estre veue de moy se je ne l'achate par paine et par travail, et pour ce en recevray liement l'amer pour le doulx ensievant avoir » (l. I, t. 1, § 341).

Dans la dynamique amoureuse ainsi exposée, se reconnaît une expression de l'idéal courtois. L'origine religieuse du discours élève la dame (en l'occurrence Blanche) au statut de divinité dont l'amant ne peut obtenir l'amour qu'à force de services et de souffrances. La figure de l'amoureux s'apparente à celle d'un croyant et d'un pénitent, plus enclin à goûter au paradis terrestre qu'à pratiquer la mortification pour le salut éternel. Les deux interlocuteurs accordent chacun le plus grand sérieux à leurs propos et l'aspect comique de la scène ne provient pas tant de leurs propos individuels que de la convergence des thématiques profanes et religieuses. De plus, l'effet plaisant qui réside dans le détournement du discours moralisateur et religieux est d'autant plus visible que les deux versions se succèdent dans un enchaînement de questions à réponses. La transposition des paroles renforce l'idée que le lecteur assiste à un dialogue de sourds dans lequel les deux partis, aussi exaltés l'un que l'autre, resteront fermement sur leur position. Par conséquent, le lecteur rit d'un exercice de style appréciable et d'une situation comique classique où l'incompréhension mutuelle frôle le *quiproquo*.

Toutefois, le caractère comique de la scène ne tient pas uniquement au détournement du discours moralisateur par Lyonnell. Le personnage du vieillard constitue, lui aussi, un élément cocasse. Si ses propos permettent de le classer parmi ces ermites que rencontrent parfois les chevaliers, son apparence et sa conduite remettent en cause le sérieux du

personnage et impose la nécessité d'un autre jugement. Pour commencer, le vieillard possède un physique pittoresque :

La teste avoit une barbe longue et noire et houchue et la chevelure grande et mal pignie si qu'il n'apparoit de son viaire fors les yeulx et le nez et pou du front et des mascelles (l. II, t. 1, § 339).

La laideur du personnage est manifeste dans ce portrait où dominent les images de noirceur et l'aspect hirsute. Qui plus est, il n'apparaît pas grand-chose de cet homme, uniquement la tête, laquelle est presque totalement envahie par la broussaille de la barbe et des cheveux. Or le morcellement va à l'encontre du principe esthétique médiéval d'*integritas*. Il y a, par conséquent, quelque chose, à la fois, d'inquiétant et de saugrenu dans ce chef qui semble indépendant de tout corps mais n'en n'a pas moins la langue bien pendue. Le prestige potentiel du vieil homme aux buissons se trouve donc sérieusement entamé. D'aspect repoussant et dans une position incongrue, il se démarque beaucoup des ermites et des moines²⁵¹ dont les bons conseils enrichissent les chevaliers errants. Par ailleurs, surgi de nulle part pour mettre en garde un chevalier et l'exhorter à la repentance, il aurait pu être un de ces prophètes surnaturels qui apparaissent sur la route des héros puis s'évanouissent sitôt leur message délivré. Son apparence hirsute et les conditions de son apparition (cadre sylvestre et rapidité) l'apparentent aux hommes sauvages dont Merlin²⁵² n'est pas le moins connu. Malheureusement, le vieil homme des buissons ne possède pas non plus l'autorité requise et son intervention inspire plus le rire que le respect. Aux premières questions que lui pose Lyonnell, il est aisé de comprendre que le malheureux prédicateur ne sera pas entendu et encore moins écouté. Alors que le vieil homme vient de lui adresser un sinistre avertissement, le chevalier trouve opportun de demander au *preudhomme* *s'il estoit entré en cest espinoy pour ce luy dire* (l. II, t. 1, § 341). L'interrogation polie et pragmatique de Lyonnell annule toute la charge mystérieuse que la scène aurait pu avoir. Les apparitions merveilleuses ne font pas d'ordinaire l'objet d'interrogations aussi directes et pragmatiques. Au contraire, un certain mystère les environne que les protagonistes viennent étoffer par leurs doutes et non dégonfler avec leur pourquoi et leur comment. Le vieux aux buissons ne bénéficie ni de la reconnaissance immédiate dont les prophètes font normalement l'objet, ni du flou respectueux

²⁵¹ Sur les moines et les ermites, voir Paul Bretel, *Moines et ermites dans la littérature du Moyen Age*, Paris, Champion, 1995.

²⁵² Voir C. Ferlampin-Acher, *Perceforest et Zéphir : propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, op. cit., p. 275ss.

qui les entoure habituellement. Morcelé, exposé et ridiculisé, il n'est qu'une figure grotesque appelée à jouer une courte scène comique.

Les discours des ermites de bon conseil ne sont pas les seuls détournés par l'auteur. Celui-ci reprend également à son compte la tradition des cours d'amour. Calquées sur l'organisation judiciaire, ces institutions, réelles ou fictives, s'attachaient à régler des querelles entre amants ou à statuer sur des questions d'ordre général²⁵³. Sur ce modèle, *Perceforest* met en scène un différent opposant un chevalier et son écuyer qui veulent, chacun, convaincre une jeune femme qu'elle aurait tout avantage à le choisir au détriment de l'autre. Au coin du feu, un petit groupe composé d'Alexandre, Floridas, Laurine et deux écuyers devisent joyeusement. Prié de chanter, Nayn, l'écuyer de Floridas accepte, à condition que les deux chevaliers l'aident à obtenir la main de Laurine. Son maître s'oppose toutefois à sa demande et le nain demande alors à la jeune fille de faire son choix sous l'arbitrage d'Alexandre.

La question en elle-même n'est pas inédite : certains jugements d'amour s'appliquaient, par exemple, à définir qui du clerc ou du chevalier, du riche ou du pauvre, faisait un meilleur amant. Toutefois le caractère sérieux du débat est entamé par les circonstances ainsi que par la nature et le comportement de l'écuyer. De fait, les protagonistes s'étant abondamment abreuvés à deux fûts de cervoise trouvés parmi les possessions d'un ennemi, l'épisode s'inscrit dans une ambiance alcoolisée. L'ivresse n'est cependant pas évoquée de manière explicite mais par la juxtaposition concise de deux propositions : *beurent de la cervoise tout a leur volonté. Adont furent plus liez que devant* (l. I, t. 1, § 392)²⁵⁴. Présentée comme la conséquence de l'absorption d'alcool, la mention de la joie constitue un plaisant euphémisme à l'ébriété. Peu habitué à ce type de boisson, le nain est enivré plus que les autres²⁵⁵ et se trouve, de plus, étourdi par la chaleur des flammes (*l'escuier de Floridas se prints a enyvrer de la cervoise qu'il n'avoit pas aprinse et du feu qui luy fery en la teste*). C'est donc dans état second, désinhibé par l'alcool, que le personnage évoque ses projets matrimoniaux. Son franc-parler nouvellement acquis l'amène aussi à dévoiler la rancœur qu'il

²⁵³ Populaire dès le XII^e siècle, elles sont encore attestées au XV^e avec les *Arrests d'Amour* de Martial d'Auvergne. Dans son *Traité de l'amour courtois*, André le Chapelain propose divers jugements d'amour. Voir *Traité de l'amour courtois*, op. cit., p. 165ss. Au livre VI, *Perceforest* présente à travers l'épisode du *notable plaidoie en amour* un autre exemple, traité sans dérision cette fois, de jugement d'amour.

²⁵⁴ *Perceforest* offre ici une version très terre-à-terre de la joie courtoise.

²⁵⁵ Détail amusant, son ivresse se manifeste, entre autres choses, par le fait qu'il hausse la voix : *sy commença a parler plus hault que les autres* (l. I, t. 1, § 392).

nourrit à l'égard de son maître, lequel a déjà séduit plusieurs dames dont son écuyer s'était épris. Ces reproches du nain alimentent la dimension comique de plusieurs façons. D'abord, ils donnent de l'écuyer l'image d'un rancunier que l'alcool fait s'exprimer imprudemment. Ensuite, ils laissent deviner une situation conflictuelle et durable que l'épisode se contente de cristalliser. D'un côté se trouve un chevalier qui multiplie apparemment les conquêtes, et de l'autre écuyer malheureux en amour car désavantagé par son rang, son physique et un maître trop séducteur. A moins que l'échec du personnage ne soit imputable à ses ambitions démesurées : par ses visées matrimoniales, l'écuyer souhaite concurrencer son maître et s'élever au-dessus de son rang. La lutte opposant le chevalier et le serviteur constitue, au même titre que l'ivresse du nain, l'un des ressorts comiques de la scène. C'est en effet à cause de son attitude passée que Nayn ne fait pas confiance à Floridas pour qu'il l'aide à convaincre Laurine. Les événements lui donnent raison puisque le chevalier se pose bientôt en rival et fait prévaloir son rang. L'écuyer en appelle alors à Alexandre pour qu'il les départage mais le roi avance que Laurine seule doit choisir. Chacun des partis entreprend alors de décrire ce qu'il pourrait offrir à la jeune fille. Sans surprise, Floridas évoque ses titres et ses possessions tandis que son écuyer se lance dans une cour pour le moins originale. Après avoir reproché à son maître de vouloir épouser une femme sans même connaître son nom, Nayn s'enquiert de l'identité de Laurine.

« Damoiselle, or pouez vous bien veoir que mon maistre scet pou de bien, qui tantost vous voeult avoir a femme ne encore ne vous a demandé vostre nom. Mais je sçay tout, car au commencement je voeul sçavoir vostre nom afin que se je vous perdoie, que je vous sceusse huchier » (I. I, t. 1, § 393).

Requête et critique seraient pleinement recevables si l'écuyer n'assortissait sa demande d'un motif aussi basement prosaïque. La rusticité de Nayn, qu'illustre déjà son opiniâtre résistance face à Floridas²⁵⁶, s'exprime de nouveau lorsqu'il évoque les avantages que Laurine aurait à faire de lui son mari. Mettant dos à dos la condition de chevalier et la sienne, il commence par décrire les premiers comme *les plus gens qui soient au siecle* (I. I, t. 1, § 394) qui, au lieu de goûter à la douceur de leur foyer, sont perpétuellement en quête de combats à mener, malgré ce qu'il leur en coûte²⁵⁷. Par opposition, il fait valoir que l'épouser serait un

²⁵⁶ « Sire, dist le nayn, mon maistre dira ce qu'il luy plaira, mais je puis prendre en amours voeul devant, voeul derriere. Ja n'y partira, s'il me fait tort ainsy que autrefois a fait. » (I. I, t. 1, § 393).

²⁵⁷ « Laurine, dist le nayn, se vous me vouliez croire, vous me prendriez devant mon maistre combien qu'il soit riche et chevalier, car ce me semblent les plus sotes gens qui soient au siecle, car ilz ne sont oncques lyez tant qu'ilz soient a leur hostel ne ja ne seront lyez tant qu'ilz soient en paix, ains quierent tous les jours a qui ilz se puissent combatre. Je voy que mon maistre est aucunefois tant batu et defroissié et navré qu'il n'a membre dont

gage de tranquillité et confort (« *Sy loeroie je mieulx que vous me prinssiez que luy pour vostre paix et pour vostre aise* »). Toutefois, si les préoccupations exclusivement terre-à-terre de l'écuyer sont comiques, celui-ci n'en trace pas moins un portrait plaisant du comportement des chevaliers qui, toute trace d'idéal étant ici gommée, apparaissent comme des êtres déraisonnables courant volontairement à leur perte alors que le bon sens voudrait qu'ils profitent de ce que leur rang leur a acquis²⁵⁸.

Le caractère comique de l'épisode est également lié à son inscription dans le récit. Nayn dévoile ses sentiments uniquement parce qu'Alexandre l'a sollicité en lui demandant de chanter. Or, cette requête semble motivée par l'ébriété de l'écuyer dont le roi a aisément perçu les signes (*Quant le roi se perçoit qu'il estoit eschauffé de la cervoise, il le nomma par son nom et dist : « Nayn beau sire, [...] je vous vouldroie prier que vous voulsissiez chantez tandiz que nous sommes cy aises* » l. I, t. 1, § 392). Par conséquent, et bien que cela ne soit pas mentionné de façon explicite, il semble qu'Alexandre n'a d'autre but que de se divertir aux dépens de l'écuyer. De fait, le débat qui s'ensuit n'est sérieux qu'aux yeux de ce personnage. Pour les autres, il ne constitue qu'une vaste plaisanterie comme paraît l'indiquer l'attitude de Laurine. La jeune femme qui utilise plaisamment un proverbe pour encourager Nayn²⁵⁹, clôt ensuite ironiquement le débat quand elle constate qu'il s'est endormi : « *Sire, nous pouons bien cesser de parler de mariage huy mais, car nostre mary est endormy !* » (l. I, t. 1, § 394). Ces paroles sont comiques parce qu'elles ne désignent pas la réalité mais prolongent le discours tenu par l'écuyer. Ce que le nain énonce avec sérieux, Laurine le reprend à son compte mais comme un jeu. Par ailleurs, la désinhibition provoquée par l'alcool s'accompagne d'une amnésie qui relègue définitivement l'épisode au rang d'intermède comique. Isolement narratif favorisé par l'attitude des autres personnages qui choisissent (par tact ?), de ne plus évoquer l'événement²⁶⁰.

Outre le détournement de modèles génériques (jugement d'amour, discours sur les vanités, etc.), ces trois exemples illustrent le système de renvois internes qui existe dans

il ne se puist aidier, et toutevoies ne se voeult il refraindre qu'il ne trace tousjours ou il puist trouver a qui combatre » (l. I, t. 1, § 394).

²⁵⁸ Ce comportement se caractérise par une démesure anti-courtoise. Esquissé par le couple Floridas-Nayn, l'opposition entre un écuyer pragmatique, attaché à son confort, et un chevalier aussi inconscient qu'idéaliste est pleinement illustré par le duo formé par Lyonnel et Clamidés. Voir *infra* p. 300.

²⁵⁹ Voir *supra* p. 78.

²⁶⁰ « *Maitres, levez sus, je contremande de la treve de voz nopces. Vous en souviendrait il ?* » *Quant le nayn entendy son maistre, il sailly sus tout estourdy et dist : « Sire, que vous plaist ? – Je voeuil, dist Floridas, que tu voisies mectre noz selles, car il est temps de chevauchier* » (l. I, t. 1, § 395).

*Perceforest*²⁶¹. Ainsi, l'épisode impliquant Nayn contraste avec le *plaidoie* du livre VI²⁶², tandis que les monologues de Lyonnel et d'Estonné semblent se répondre. Toutefois, dans la mesure où ces derniers incarnent chacun une vision spécifique de l'amour, il est possible que l'opposition de ces discours résulte davantage du contraste entre les personnages que d'un jeu d'écho précisément travaillé. L'idéalisme courtois de Lyonnel ne peut qu'être contredit par la conduite donjuanesque d'Estonné. Cet antagonisme entre archétypes n'invalide pas pour autant l'interaction plaisante que l'auteur instaure entre ces différentes scènes.

2.2. Bouleversement de la syntaxe des quêtes

Le discours amoureux n'est pas seul à subir des détournements comiques : la quête se trouve elle aussi affectée. Plus ou moins superficielles, plus ou moins élaborées, ces atteintes s'accompagnent d'un bouleversement dans la syntaxe narrative de l'épreuve, soit qu'elles provoquent ce changement, soit qu'elles en découlent.

Perceforest offre deux exemples de quêtes pouvant être qualifiées de licencieuses²⁶³. Assez proches dans leurs enjeux, elles impliquent des femmes désireuses de concevoir un héritier avec un chevalier précis ou issu d'un lignage particulier. Instaurées par elles, ces épreuves singulières n'ont d'autre but que d'attirer le candidat dans leur lit pour le faire succomber à la tentation. Ces épisodes, qui pervertissent le principe de la quête, recourent à un discours qui alterne entre dynamique de contournement et dynamique de détournement.

Nommé *dieu des desiriers* car il s'est donné pour mission d'exaucer les vœux des dames et des damoiselles, le Chevalier au Dauphin est appelé à Nerves afin d'y mener une étrange mission²⁶⁴. Dans la cité, se trouve une jeune femme gravement malade qui mourra, lui dit-on, s'il ne peut lui donner *ce que oncques n'eut ne avoir ne pouoit*²⁶⁵. Conduit dans la chambre de la « malade », qui feint de dormir, il finit par se glisser dans son lit et par coucher

²⁶¹ Voir *infra* p. 339.

²⁶² Pour étude détaillée de cet épisode, voir *infra* p. 315.

²⁶³ Il apparaîtra certainement que ces épisodes dépassent le cadre du comique de langage (notamment par leur caractère parodique). Néanmoins du fait que ces détournements et l'essentiel de l'action sont précisément opérés par le langage sa place au sein de cette section a paru tout à fait justifiée. Abordé chaque trait comique de cet épisode dans une section spécifique aurait gravement nui à la compréhension de sa dynamique. Comme cela a été dit précédemment (*infra* p. 55), c'est la rançon du travail sur le comique. Une typologie, même établie avec le plus de précautions possibles ne peut rendre compte sans recoupement du phénomène protéiforme qu'est le comique.

²⁶⁴ Cet épisode a également été étudié par Sylvia Huot. Voir *Postcolonial Fictions in the "Roman de Perceforest": Cultural Identities and Hybridities*, *op. cit.*, p. 106-109.

²⁶⁵ « Syre chevalier, faites tant que ceste pucelle ait de vous ce que oncques n'eustes ne avoir n'y poués, ou elle morra » l. IV, t. 1, p. 467.

avec elle. Il accomplit ainsi, sans le savoir, ce pour quoi il a été appelé. Le caractère comique de l'épisode repose, en grande partie, sur le recours à un langage implicite. Tout au long du récit, le moyen de sauver la prétendue mourante (lui faire un enfant) n'est jamais désigné autrement que par une périphrase énigmatique. Énoncée, une première fois, par la servante qui vient solliciter le chevalier (« *il convient, en ceste nuit, ou elle mourra, qu'elle ait de vous ce que oncques n'eustes ne avoir ne poués* » l. IV, t. 1, p. 464), la formulation apparaît sur le parchemin posé sur la poitrine de la dormeuse²⁶⁶, puis elle est de nouveau employée par la servante qui fait sortir le chevalier de la chambre au petit matin²⁶⁷. Reprise à son compte par l'auteur lorsqu'il évoque le comportement du Dauphin (*la damoysele eut de lui puis ce qu'il n'eut oncques ne avoir ne pouoit* l. IV, t. 1, p. 468), elle est enfin utilisée par le roi Gadifer qui questionne le chevalier de retour au palais : *le noble roy [...] demanda au chevalier en quelle maniere il peut finer de ce que oncques n'eut ne avoir ne pouoit* (l. IV, t. 1, p. 471). Répétée, comme une formule rituelle, la périphrase est comique parce qu'elle solennise une réalité des plus prosaïque

Ce discours périphrasique, qui dit sans jamais nommer, est comique pour plusieurs raisons. Tout d'abord, associé à une narration elliptique, il permet d'introduire dans le texte un récit licencieux²⁶⁸. De fait, l'auteur, qui suspend la narration au moment où le chevalier se glisse dans le lit, feint d'ignorer ce qui est advenu par la suite. Le recours à la périphrase lui permet alors d'affirmer, sans avoir à être explicite, que le chevalier a mené à bien la guérison miraculeuse : *puis sa coucha avecq la pucelle. Ne sçay du surplus, fors que le baceler fit tant que la damoysele eut de lui puis ce qu'il n'eut oncques ne avoir ne pouoit, dont la damoiselle fut guerrie* (l. IV, t. 1, p. 468). L'énigme confère, de plus, à cet épisode de séduction le vernis d'une épreuve mystérieuse ; elle opère, ce faisant, un décalage plaisant. L'épreuve à laquelle est soumise le Dauphin pourrait même renvoyer, sur un mode parodique, au *Conte du Graal*. Le chevalier doit accomplir une guérison miraculeuse qui n'a rien de commun avec celle opérée par Graal. De plus, le discours périphrastique induit, chez le chevalier une incompréhension comique qui perdure par delà l'accomplissement de la guérison. Introduit dans la chambre de la jeune femme, le Dauphin, qui n'a pas saisi ce que l'on attend de lui,

²⁶⁶ *Adont il trouva par dessus sa poitrine et au dessus du couvertoir une peau de parchemin en laquelle avoit mots escrips qui disoient en telle manière : « Syre chevalier, faites tant que ceste pucelle ait de vous ce que oncques n'eustes ne avoir n'y poués, ou elle morra »* l. IV, t. 1, p. 467.

²⁶⁷ « *Sire chevalier, appareilliés vous et partés de ceste chambre, car se n'avés delivré a ma dame ce que oncques n'eustez ne jamais ne avrez ne a tamps n'y vendrez* » l. IV, t. 1, p. 468.

²⁶⁸ C'est le même procédé qui est à l'œuvre lorsque Gadifer narre l'épisode de la sieste de Lidoire au livre I. Voir *supra* p. 88.

tente vainement de la réveiller pour obtenir quelques renseignements : « *Damoyselle, esvilliés vous et dittez plus clerement que j'ay a faire, car a mon advis ceste demande m'est impossible* » (l. IV, t. 1, p.467). Revenu à la cour, face à Gadifer qui lui demande comment il a rempli les conditions de l'énigme, le chevalier avoue n'en rien savoir : *le noble roy [...] demanda au chevalier en quelle maniere il peut finer de ce que oncques n'eut ne avoir ne pouoit*. « *Sire, respondy le chevalier, je ne sçay se j'en fus en sa grace, mais fis mon pouoir de l'acquerre* » (l. IV, t. 1, p.471). La même ignorance perce dans la réponse que lui fait alors le roi : « *Certes; sire dist le roy, plus ne vous pouoit on demander, mais je ne sçay de quelle chose je parle* ». Cette naïveté persitante pourrait faire écho à l'attitude de Perceval dans le château du Graal. Le *nice* comme le Dauphin sont confrontés à une épreuve qu'ils ne comprennent et qui implique une certaine maîtrise du langage. Perceval ne pose pas les bonnes questions tandis que le Dauphin ne comprend pas la périphrase.

L'utilisation redondante de la périphrase génère donc, conjointement au silence de l'auteur et de la jeune femme²⁶⁹, une altération du discours qui va de pair avec une situation renversée. En effet, plus chausse-trappe qu'épreuve véritable, l'épisode met en scène une femme rusée et comédienne²⁷⁰ face à un chevalier benêt qui, du début à la fin, agit sans jamais comprendre de quoi il retourne. Le Dauphin se passe d'ailleurs assez légèrement de résoudre l'énigme pour se laisser séduire par la patiente. Le fait que le mystère ne soit toujours pas résolu quand il la quitte ne semble pas le troubler outre mesure puisque, *moult joyeux de sa bonne aventure* (l. IV, t. 1, p.469), il se satisfait, une fois rentré chez lui, de rattraper son sommeil en retard (*lors se coucha dormir, car mestier en avoit*). La vérité est que la damoiselle n'a nulle nécessité, voire nulle envie, que le chevalier comprenne son rôle : l'essentiel est qu'il se laisse manipuler. Pour ce qui est exigé de lui, point n'est besoin d'avoir inventé l'eau chaude. Au sein d'un épisode licencieux, finalement bien peu bien chevaleresque, le discours contournant permet, par l'ignorance et le non-dit, de ménager de commodes zones d'ombres²⁷¹.

²⁶⁹ *Comment qu'en toute la nuit ne voutl parler au chevalier* (l. IV, t. 1, p. 468).

²⁷⁰ Non contente de se prétendre mourante, la jeune femme fait également semblant de dormir et ne répond aux questions du Dauphin que par un soupir : *la damoiselle, qui point ne dormoit combien qu'elle s'en faïndist, ne respondy mot, ainçois souspira ainsi comme en dormant* (l. IV, t. 1, p. 467).

²⁷¹ Voir *infra* p. 383.

Les enjeux de l'aventure de l'*Espee Vermeille*²⁷² sont similaires à ceux de l'épisode de la pucelle de Nerves. Parce qu'elles ont appris qu'un grand roi devait un jour naître de la lignée de Gadifer²⁷³, quatre sœurs, nommées Cerfora, Capraise, Canones et Cahan, ont entrepris, par le truchement d'une quête, d'attirer ses descendants sur leurs terres, puis dans leur lit, afin de concevoir un héritier²⁷⁴. Tour à tour, trois chevaliers du sang de Gadifer se présentent dans la Forêt Vermeille et réussissent à décrocher l'épée du pilier où elle était suspendue²⁷⁵. Chacun se voit ensuite offrir l'hospitalité chez l'une des sœurs, puis il se retrouve dans la chambre d'une belle endormie où il succombe à la tentation. Le lendemain l'épée devenue *noire comme mure* leur est enlevée par un vieil homme qui leur apprend qu'ils ont échoué. La belle mécanique fonctionne sans accroc et trois des sœurs sont déjà enceintes des œuvres des précédents candidats lorsque se présente Gallafur, censé combler les attentes de la quatrième et dernière sœur, Capraise. Averties par le hennissement d'un destrier qu'un chevalier se trouve dans la forêt, elles dépêchent une servante pour en apprendre davantage sur cette proie potentielle²⁷⁶. La messagère se réjouit de voir que Gallafur est bien porteur de l'*Espee Vermeille* (signe qu'il est du sang de Gadifer) mais elle déchanté rapidement lorsqu'elle le trouve fermement épris. Afin de savoir si la loyauté du jeune homme envers son amie est aussi entière qu'il le dit, elle lui fait valoir que les chevaliers errants, perpétuellement confrontés au changement et la nouveauté, ne peuvent être parfaitement fidèles²⁷⁷. Le jeune homme lui oppose alors les exemples de Lyonnell, Gadifer et quelques autres qui, pour être en quête d'exploits à accomplir, n'en étaient pas moins constants.

Dès lors, confronté au rétif Gallafur, les sœurs et leurs complices sont amenées à déployer des trésors de rhétorique. Jusqu'alors, le discours accompagnant l'aventure de l'épée vermeille adoptait globalement une dynamique de contournement. Tout comme pour le

²⁷² Sur cet épisode voir Sylvia Huot « Amorous Performances : The Adventure de l'*espee vermeille* in *Perceforest* », dans *Cultural Performances in Medieval France. Essays in Honor of N. Freeman Regalado*, Cambridge, D.S. Brewer, 2007, p. 91-98.

²⁷³ Il s'agit d'Arthur qui retirera l'épée du perron merveilleux.

²⁷⁴ La machination est révélée par le chevalier que Gallafur affronte au terme de l'épreuve : « *Car femme sceurent par leur conjuration que du lignaige au bon roy d'Escoce descendra un hoir de sy haulte renom qu'il sera parlé loing et pres et affin que elles en eussent l'onneur establirent elles l'aventure de l'espee vermeille pour attraire ceulx de ce lignaige dont les trois ainees en sont ja enchaintes et la moindre le cuidoit bien estre a ceste fois* » (l. V, f. 158).

²⁷⁵ En réalité l'épée est enchantée de telle façon qu'elle ne peut être emportée que par un descendant de Gadifer.

²⁷⁶ La notion de prédation est très présente au cours de cet épisode qui fait intervenir des termes directement empruntés au vocabulaire de la chasse : *tendans a autres proie que volille* (l. V, f. 129), *la deesse Vénus tendoie ses laz alentour de lui* (l. V, f. 127 v.), *laz et aguet* (l. V, f. 131 v.).

²⁷⁷ « *Sont les amours de chevalier errant comparees à l'aronde qui prend sa proie en vollant dont a un lez dont a l'autre* » (l. V, f. 124).

chevalier au Dauphin, le comportement des chevaliers dans la chambre des jeunes femmes était partiellement passé sous silence et, une fois l'épée perdue, les personnages restaient vagues sur les raisons de leur échec. L'attitude de Gallafur bouleverse la donne : d'évasif, elliptique, le discours se fait surabondant et délaisse le principe de contournement pour adopter une dynamique de détournement. La suite du récit voit se succéder une série de conversations, démonstrations et discours qui, en pervertissant les valeurs chevaleresques et courtoises, visent à faire succomber le chevalier. Passée la prime intervention de la messagère venue sonder le terrain, se met en place un schéma dans lequel alternent discours et tentations physiques²⁷⁸. D'abord témoin du bain de la jeune Capraise²⁷⁹, Gallafur est ensuite accueilli, trois soirs de suite, dans des demeures appelées *deduis de Venus* car la déesse, prétendent les sœurs, y vient parfois se divertir. Chaque fois, le chevalier est introduit dans une chambre où se trouve couchée Capraise, laquelle feint de dormir²⁸⁰ les deux premiers soirs puis joue le rôle de la Pucelle aux Deux Dragons le dernier. Avant la scène de la baignade, puis avant chaque séjour dans un des trois *deduis*, Gallafur est abordé par la même messagère. Pareillement, la fausse Vénus, incarnée par Capraise puis par Cerfora, s'entretient avec le chevalier chacun des trois soirs que dure l'épreuve. A ces interventions fixes s'ajoutent des discours prononcés de façon ponctuelle. Ainsi, une des sœurs parle à Gallafur après le bain de Capraise, une autre l'entretient à proximité du premier manoir, une autre encore converse avec lui lors du premier dîner avant l'irruption de la pseudo-Vénus. De la même façon, la servante qui conduit Gallafur à sa chambre s'adresse brièvement à lui.

Ce flot de paroles est d'abord comique du fait qu'il pervertit le discours habituel de la courtoisie et de la quête pour prôner des valeurs paradoxales. Ainsi, plusieurs fois mise à mal, la fidélité est, de façon imagée, présentée comme une habitude malsaine et nuisible : « *trop a souvent le corps las et travaillié qui continuellement ce gist sur un coste* » (l. V, f. 127). Ce proverbe, forgé pour convaincre le chevalier, est comique parce qu'il s'agit d'une falsification. Ailleurs, la constance de Gallafur vis-à-vis de la Pucelle aux Deux Dragons est assimilée à de l'étroitesse d'esprit, attitude qui pourrait gravement lui nuire dans la mesure où

²⁷⁸ La tonalité éminemment sensuelle de l'aventure est perceptible dès le début de l'épisode. Si Gallafur décide de se reposer un instant près de la coudraie qui abrite les trois sœurs, c'est *pour recevoir la douce odeur des flourette qui s'espandoit par illecq* (l. V, f. 122), parfum amplifié par une récente averse. L'insistance du texte sur cette nature voluptueuse et séductrice ne fait que préfigurer les tentations plus charnelles auxquelles sera soumis le chevalier.

²⁷⁹ Sur cet épisode et ses échos avec le bain de Blanche voir *infra* p. 385ss.

²⁸⁰ Le détail du sommeil simulé se trouvait déjà dans l'aventure de la Pucelle de Nerves. Il s'agit d'une astuce assez répandue parmi les personnages féminins dans *Perceforest*. Sur les fausses dormeuses et leur rapport à Zellande la belle endormie voir *infra* p. 383ss.

ce sont les femmes qui font la réputation des chevaliers. Être peu entreprenant à leur égard, explique la messagère, c'est risquer de passer pour un lâche et de voir sa carrière entravée :

« Ilz sont plusieurs amans, par fort amer sy aneantis, qu'ilz cuident d'honneur que ce soit honte et emprennent a avoir les consciences sy estroites qu'ilz en sont aucunefois deceu tellement qu'ilz perdent le plus pour le moins. Et pour ce, il fait a la fois bon estre tempre et moien, car l'en voit souvent advenir que ung chevalier de bel affaire, preu et hardy, prend en amours sy austere vie que, quand il s'embarque entre dames et damoiselles, il en est tenu pour lasche et couard. Et qui faut a la grâce d'elles, fort lui est de monter en pris pour chose qu'il saiche faire. Car tout l'onneur et la proese, que tous chevalier premierement acquiere par les corps, sont couronnées par loz des dames et damoiselles. Et qui sont ceulx qui a l'encontre de leur gre montent en honneur ? Par ma foy, il n'y en a pas ung, car chacun pour soy exaulcer tient vers elles le chief enchu » (l. V, f. 126 et 126 v.).

A l'inverse, selon le principe *qui sert une damoiselle a son gré, il sert toutes les autres* (l. V, f. 145), l'inconstance finit par être érigée en vertu. Dans un tout autre contexte la formule pourrait sembler parfaitement conforme à l'éthique courtoise. Cependant, l'idée de service, qui devrait se limiter à des notions d'aide et de respect, s'étend ici, implicitement, à des attentions plus soutenues. Le détournement mené avec subtilité aboutit à un plaisant paradoxe : être volage devient le moyen de rendre véritablement hommage aux femmes.

Dans la continuité de cette assertion, le travail de sappe morale entrepris par les sœurs se poursuit par un mélange de promesses et de menaces toutes inscrites sous le signe d'un pouvoir féminin. Dans le monde tel que leurs discours le décrit, le devenir d'un chevalier dépend du bon vouloir des femmes. D'abord présentée comme un fait généralisé, cette conception s'incarne ensuite en la personne de Vénus, *tresoriere* de l'aventure de *l'Espee Vermeille* (l. V, f. 129), à laquelle aucun chevalier ne doit déplaire s'il veut achever l'épreuve. Sous l'égide de la fausse déesse, les vellétés de résistance du chevalier sont réprimées de deux façons. Les réserves qu'il exprime sont systématiquement interprétées comme une médisance, comportement qui ne peut que lui valoir l'aversion de la déesse et donc le conduire à l'échec. En retournant le soupçon contre lui, les sœurs paralysent les objections du chevalier en même temps qu'elles procèdent à une inversion des valeurs. Accusé d'être un calomniateur, Gallafur voit son comportement taxé d'immoralité tandis que Vénus devient paradoxalement garante de vertu. Clé de voûte de la manipulation, ce renversement a une double propriété car il permet de réprover Gallafur tout en le berçant de douces perspectives.

La déesse, les sœurs le lui promettent, lève tous les obstacles sur la route du plaisir et garantit le secret au point que les égarements passagers semblent n'avoir jamais eu lieu :

« Car en achever soulas et delis avecques telle dame homme ne peut avoir reproche ne destourbance en amours (...) pour ce qu'ilz sont tant celez en son hostel que se oncques ne fussent advenus » (l. V, f. 138)

« Elle sur ce meffait digne de pardon jecteroit son manteau et ordonneroit de ceste chose comme non advenue » (l. V, f. 144).

Pouvoir plus merveilleux encore, pourvu qu'ils agissent en son nom, Vénus prend sur elle la faute des amants volages (« *elle prend le mesfait sur elle* » l. V, f. 130 v.). D'une perversion comique, le détournement fait de Vénus un saint intercesseur capable d'apporter à ses fidèles aide, protection, absolution et d'opérer la plus complète inversion de la morale : « *Et lors est ce quy pourroit estre enfreinte de loy, parfaite charité digne de loenge* » (l. V, f. 130 v.)²⁸¹.

La tentative de corruption du chevalier repose, qui plus est, sur une présentation déséquilibrée. De fait, les sœurs n'expriment jamais clairement ce qu'elles attendent de Gallafur. Certes leurs discours successifs font l'apologie des plaisirs et lui enjoignent de plaire à Vénus mais ils le font sur le mode de la généralité. A l'inverse, destinés à mieux frapper son imagination, les châtiments promis au chevalier s'il contrarie la déesse sont d'une cruelle précision :

« [Vénus] vous renvoiera hors de ceste forest atout l'espee noir comme mort dehirité et dechasse de la creature au monde que vous amez le mieulz sy comme il vous est desja promis, et après ce en vendra un autre qui joyra de ces biens en votre presence qui vous sera dur a porter » (l. V, f. 134 v.).

« [je] laisse les meschans seuls et defaillant de tous bien querrans par bois et forest secours et ayde qu'ilz ne peuvent trouver. Et moy qui suis resfroidit de leur aide me tappis en moy esjouissant de leur mesaventure en telle maniere que par droite deserte je leur hoste a tousjours la creature au monde qu'ilz aiment le mieulx et je l'assane ailleurs devant leurs yeulx pour leur baillier plus de douleur. » (l. V, f. 137 v.).

Loin d'être anodine, ou de relever exclusivement du plaisir sadique que les sœurs éprouveraient à malmener le héros, la différence de traitement participe pleinement à la

²⁸¹ L'assimilation de la déesse à une sainte passe aussi par les allusions au *mantel*, dont la déesse est censée couvrir les amants, les protégeant ainsi des regards et des jugements : « *Et se ainsi advenoit s'est amour lui mesme tant courtois qu'il mettroit au devant son mantel pourquoy l'onneur y est tousjours garde* » (l. V, f. 126 v.)

manipulation. User de menaces et de promesses envers Gallafur revient à manier la carotte et le bâton. Dans le cas présent, la situation se complique du fait que le personnage est supposé agir à l'encontre de sa morale. La récompense ne peut donc faire l'objet d'une description détaillée à l'inverse des peines encourues. Toutefois, la disparité dans l'évocation renforce l'efficacité de la technique. Placé entre un malheur presque palpable et une faute aussi agréable à commettre que diluée, Gallafur est, sans qu'il en soit conscient, orienté avec fermeté.

Par ailleurs, les menaces des sœurs, qui brossent avec réalisme le tableau d'une déchéance à portée de main, ont d'autant plus d'impact qu'elles font intervenir l'ombre de la Pucelle aux deux Dragons. L'épreuve de *l'Espee Vermeille* s'inscrit, cela a été dit, dans un monde régi par les femmes. Or, si Vénus exerce son autorité sur la quête, Alexandre fin de Liesse règne quant à elle sur le cœur de Gallafur. Invoquer son nom, c'est donc s'assurer de plier le chevalier à sa guise. Afin de le motiver, les sœurs et leurs complices commencent par lui démontrer que son succès dans l'épreuve de *l'Espee Vermeille* ferait le bonheur d'Alexandre. De fait, en achevant cette quête il acquerrait une gloire qui rejaillirait aussitôt sur son amie. C'est la raison pour laquelle, selon elles, maintes femmes soucieuses d'accroître leur renommée ont ainsi sollicité leurs amants :

« Et pour parvenir a ceste haulte recommandacion et renomme et a sy grant honneur ont maintes pucelles amans par amour requis a leurs amis qu'ilz meissent paine de achever ceste aventure pour en acquere l'honneur et la renomme qui s'ensuiuet » (l. Vf 129 et 129 v.).

Puis, se faisant plus pressantes, elles évoquent explicitement la Pucelle aux deux Dragons qu'elles présentent comme la protégée de Vénus. Désireuse de faire le bonheur de la jeune fille, la déesse se serait personnellement entretenue avec elle et lui aurait conseillé, si elle avait un ami, de l'envoyer accomplir l'épreuve :

« Sire chevalier, je scay bien a parler de vos amours car j'ay esté cause de l'enjoincte a vous faite par la pucelle car plus hault honneur ne pourriez venir a achever comme d'avoir accomply ceste adventure ne pucelle ne pourroit estre assenee plus hautement que au chevalier qui ceste besogne achevera. Et pour ce que j'aime la pucelle et que plus de bien lui voudroit que a une autre, lui fis sçavoir ceste aventure et s'elle avoit aucun amy qu'elle voulsist avoir qu'elle lui feist sçavoir. » (l. V, f. 137).

L'efficacité de la fiction établie par les sœurs provient de ce qu'elle mêle subtilement vérité et mensonge. Alexandre a bien demandé à Gallafur de lui rapporter *l'Espee Vermeille* ; en revanche, le chevalier ne connaît rien des motivations de la jeune femme. Les sœurs s'empressent d'investir cette lacune pour leurs propres bénéfices et, pour ferrer plus sûrement Gallafur, elles reconstituent de toutes pièces un passé qui répond à ses désirs. En entendant le récit qui lui est fait, le jeune homme ne peut qu'aboutir à la conclusion énoncée par la pseudo-Vénus : la demande émise par Alexandre est une preuve de son amour (« *Or m'est il advis qu'elle le vous fist sçavoir qui seigniffie qu'elle vous aime de bonne amour* » l. V, f. 137). Ressort majeur de la manipulation, la présence de la Pucelle aux Deux dragons s'intensifie à mesure que les sœurs discourent et que le chevalier résiste. Évoquée, invoquée, Alexandre est finalement incarnée par Capraise qui endosse l'identité rivale²⁸² puis engage Gallafur dans un faux mariage qui n'aura pas, à son grand désarroi, l'issue escomptée.

En lien étroit avec le comportement de Gallafur, la modification constante du piège tendu par les quatre sœurs constitue un autre pan comique de l'épisode. Afin de mieux tromper le héros, elles glanent des renseignements et exploitent les secrets de son esprit. Ainsi son amour pour Alexandre fin de Liesse, dont une messagère a appris le détail, fournit à la fois matière à effrayer et à motiver le chevalier : échouer signifie perdre la jeune fille tandis qu'accomplir l'épreuve revient à exaucer ses vœux. Les enquêtes ainsi menées permettent également d'alimenter la crédulité de Gallafur. Parce que Capraise (puis Cerfora) semble tout connaître de ses sentiments et de son histoire, il croit fermement qu'elle est la déesse Vénus (*Et quant le chevalier entendy qu'elle monstroït a sçavoir tant de ses secrez sans ce qu'a elle s'en fust descouvert, d'autant adjousta il plus grant foy que c'estoit la deesse Venus*. l. V, f. 136 v.). La naïveté du chevalier transparaît également de façon plaisante au premier soir de l'épreuve. Tout comme le Dauphin à Nerves, Gallafur ne comprend pas ce qu'on attend réellement de lui. Au point que, lorsque la fausse déesse se retire, il regrette de ne pas lui avoir demandé plus d'indications sur l'épreuve (*Par ma foy belle, il me poise moult que je n'ay demandé a la desse quelle chose il me faut faire touchant ma queste*, l V, f. 139). L'une des sœurs entreprend alors de le renseigner :

²⁸² Cependant il n'est question ni de métamorphose, ni de déguisement. Parce que sa perception a été altérée par des torches enchantées, Gallafur croit reconnaître la Pucelle aux Deux Dragons en Capraise dont l'apparence est restée inchangée. Le choix des torches comme objet magique dans un épisode où il est beaucoup question de Vénus n'est peut-être pas anodin : il est possible d'y voir un rapport avec le brandon tenu par la déesse au livre III. Sur le travestissement voir C. Ferlampin-Acher, « *Perceforest* ou quand les diables font du théâtre dans un roman », *Mélanges Michel Rousse*, sous la direction de M. Boulaïk-Gironès, D. Hüe, J. Koopmans et D. Smith, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, à paraître.

« *Et celle s'embat en votre compagnie par aucune aventure en ceste nuit ou ainsi comme celle qui va et vient invisiblement a son vouloir es lieux secrets et elle vous semonde d'aucune chose, faites son plaisir et par ainsi vous ne pouvez faillir a vostre queste. Et se faillez en ce par couardise vostre emprinse est rompue* » (l. V, f. 139 et v.)

L'échange, qui illustre plaisamment la naïveté de Gallafur, est également comique du fait qu'il recourt au langage périphrasique. Le piège des sœurs consiste à mettre, pour ainsi dire, le héros au pied du mur. Pour que le stratagème fonctionne, il faut que le chevalier, dûment conditionné, cède impulsivement à la tentation. Il serait donc contre-productif de lui livrer les détails de l'épreuve. La sœur ne peut donc qu'évoquer, à demi-mot, la suite des événements et espérer que le jeune homme en tirera lui-même les conclusions nécessaires. Seul le châtiment, brandi comme une menace, est mentionné avec précision. La situation délicate permet à l'auteur de traiter un épisode grivois sans pour autant verser dans le graveleux²⁸³. Il en va de même lorsque Gallafur interroge la servante qui le mène à sa chambre :

« – *Sire, or vous couchiez en ce lit car je vous promés que se achevez ce qu'il appartient au lit pou au devant vous restera que ne mettiez l'aventure a fin de l'espee vermeille. – Certes damoiselle, dist Gallafur, c'est mon greigneur desirier mais dittes moy, par courtoisie, qu'il m'est expediement de faire. – Sire, dist elle, je ne scay s'en vous a hardement et proese selon le lieu dont vous estes extrait, mais moult me samblez souspesconneux combien que scavoir devez que le lit est lieu de repos et de soulas et la doit estre tenu comme asseur et eust les ennemis alentour du lieu. Et au surplus je ne cuide pas que Nature ne vous ait donné a scavoir qu'il est de faire en tel cas veu que les bestes mues et sans raisons sçavent, et pour ce couchiez vous a la bonne santé et l'ouvraige vous enseignera* » (l. V, f. 139 v. et 140.)

Encore une fois, la question du personnage provoque accusation et discours à demi-mot. La servante, qui insiste sur le lit et en réfère à l'instinct animal, se montre toutefois plus directe que sa maîtresse²⁸⁴. L'allusion aux *bestes mues*, en même temps qu'elle introduit l'idée de sexualité, souligne de façon comique la situation de Gallafur. Vaguement dépréciative, la remarque de la servante, qui compare homme et animal, implique que l'épreuve ne fait

²⁸³ Discours à demi-mot et langage imagé sont partagés par le comique et la grivoiserie. Sur « l'humour rose » voir *infra* p. 383.

²⁸⁴ Toutefois, leur piège ayant connu un premier échec, les sœurs finissent par se montrer plus explicites. Ainsi l'une d'elle confie au chevalier que la déesse Vénus est *moult trouble* du *pucelaige* (l. V, f. 134) de Capraise car elle a appris qu'un prestigieux lignage devait naître de l'union des sœurs avec les descendants de Gadifer.

nullement appel à l'intelligence du héros. Au contraire, crédule et volontairement maintenu dans l'ignorance, le chevalier doit agir et ne surtout pas réfléchir. Nécessaire, sa naïveté s'avère toutefois problématique puisque, abreuvé d'informations parcellaires, Gallafur semble incapable comprendre et de se comporter comme prévu.

Un autre problème est posé par la droiture du personnage qui, sans le savoir, contrecarre de façon répétée les plans établis par les sœurs. Gadifer est visiblement influencé par les discours qui lui sont servis. A plusieurs reprises dans le récit, ses actes et ses décisions sont directement mis en rapport avec le souvenir des paroles prononcées soit par une des sœurs, soit par la messagère :

Il luy souvint que celle a qui il avoit dernièrement parlé lui avoit conseillé que se en ce voyage estoit requis d'aucune personne d'honneur de demeurer une nuit en son hostel qu'il ne le refusast pas (l. V, f. 132).

Nature l'en sermonnoit en ramenteunant les parolles que la damoiselle messagiere lui avoit dictes ce propre jour (l. V, f. 134).

Toutefois, le chevalier reste constant dans son amour pour Alexandre et sa fidélité maintes fois exprimée (« *sauf tousjours l'onneur de celle a qui j'ay mon amour donne* » f. 129 v., 132, 134 v., 137), provoque chaque fois chez les sœurs un élan de colère et de dépit. Le caractère comique de l'objection repose à la fois sur sa répétition et sur le fait qu'elle illustre comment un naïf déjoue en toute innocence le piège tramé contre lui. Outre qu'il représente un divertissant leitmotiv, le refrain de Gallafur contraint également les sœurs à s'adapter. C'est le cas, par exemple, après l'échec du premier *deduis*. Introduit dans la chambre de Capraise et près de céder à la tentation, Gallafur a une vision (*fantaisie*) dans laquelle la Pucelle aux deux Dragons se plaint amèrement de son inconstance (l. V, f. 141). Il se ressaisit alors et reste loin du lit. Aussitôt il entend une voix qui le traite de lâche puis il est jeté sans ménagement au milieu de la campagne. Au matin, Gallafur repense aux événements de la nuit, et en vient à conclure qu'il a bien agi et que l'épreuve de l'*Espee Vermeille* devrait être rebaptisée *aventure des vrais amans* (f. 143). La messagère, toujours aux aguets²⁸⁵, s'empare immédiatement de ces réflexions pour les intégrer à son discours, les détourner et ainsi tromper le chevalier. Sa réactivité vaut à la servante d'être comparée au diable qui, *quant il veoit une personne en bonnes œuvres sy ferme que oster ne l'en peust par contraire enhortement, lors par son malice il s'adonne a lui loer ses bonnes operacions en lui donnant*

²⁸⁵ Sur ordre de ses maîtresses elle suit Gallafur *pour savoir se de sa bouche isteroit chose dont elle se peust mieux adviser pour le decevoir* (l. V, f. 143 v.).

bonne graces et l'enorte a faire plus de penitance afin que le bien fait lui tourne a deplaisir ou a vaine gloire (l. V, f. 143). Pareillement, la messagère abonde dans le sens de Gallafur et le loue pour mieux le perdre. Elle commence par conforter le chevalier dans son opinion en affirmant que l'aventure est *par son droit nom nommee l'espreuve des vrais amants* (f. 143 v.), puis elle le félicite pour la clairvoyance et la droiture grâce auxquelles il a résisté à la tentation. Cependant ce faisant, elle glisse subrepticement de la louange à un nouveau piège :

« Car je voy tant de biens apparans en vous que deceu n'en poez estre, ains en isterez pur et net a haultaine gloire. Et je tiens venus a sy courtoise et honneste et a tant de compassion a nature que se un chevaler en resistant faisoit bien son devoir et en la fin il fust deceu par oultrageuse chaleur qu'elle sur ce meffait digne de pardon jecteroit son manteau et ordonneroit de ceste chose comme non advenue et tellement que lui ne l'autre au departir n'en avroit souvenance » (l. V, f. 144).

Dans son discours la servante ne se contente pas de reprendre les arguments qui ont déjà été avancés. Certes, l'absolution offerte par Vénus a déjà été évoquée, mais, en place d'être présentée comme la grâce dont bénéficient les amants volages, elle devient le pardon donné au chevalier loyal qui succombe malgré lui. Le raisonnement se révèle pervers en ce qu'il exprime l'idée que seule la loyauté de principe compte : si le chevalier vient à fauter mais qu'il est d'un naturel fidèle, comme Gallafur, alors son erreur est nulle et non avenue. En d'autres termes, le péché n'est pas dans l'acte mais dans l'intention. Bien que séduisante et orthodoxe, la religion prêchée par la servante n'y change rien, Gallafur ne cède pas plus à la tentation le deuxième soir que le premier. Les sœurs sont donc contraintes de modifier une fois de plus leur approche et décident de faire endosser le rôle d'Alexandre à leur benjamine. Il s'ensuit un faux mariage qui, en exauçant les souhaits de Gallafur, devrait combler également les attentes de Capraise désireuse de concevoir un héritier. Malheureusement pour les sœurs leur supercherie se retourne contre elles. Au pied du lit, le chevalier réalise combien la situation est aberrante. Non seulement il se trouve récompensé au-delà de ses espérances²⁸⁶ alors qu'il n'a pas achevé l'épreuve mais il a, par ailleurs, bénéficié d'une sorte de passe-droit octroyé par la déesse Vénus. Contraires à l'idéal chevaleresque, ces éléments perturbent également la logique de la quête. D'ordinaire, un chevalier multiplie les exploits avant d'obtenir ne serait-ce qu'un aveu ou un signe d'amour de la part de son amie. Parce qu'il s'agit d'un faux, l'épreuve de l'épée déroge au déroulement attendu et frustre le récit de

²⁸⁶ La récompense promise à Gallafur est en réalité très mince : s'il lui rapporte l'épée vermeille, il connaîtra l'identité de la Pucelle aux Deux Dragons.

plusieurs épisodes comme l'achèvement de la quête. Des aveux amoureux ou de véritables noces par exemple. Alors que Gallafur n'avait pas, jusqu'à présent, rejeté les discours des sœurs, il se rebelle lorsque la vision du monde qu'elles ont façonné pour arriver à leurs fins se concrétise. Le jeune homme ne goûte guère le raccourci qu'elles lui font emprunter et refuse de réussir *par prieres de femmes et non par proesse* (l. V, f. 154), ce qui constituerait pour lui un déshonneur. Par conséquent, afin de ne nuire ni à son honneur, ni à celui de la Pucelle aux deux Dragons, il décide de ne pas consommer le mariage tant qu'il n'aura pas accompli l'épreuve dans les règles de l'art.

Le choix du chevalier possède les mêmes qualités comiques que son objection répétée. D'une part, le personnage échappe, une fois de plus, en toute innocence, au piège qui lui est tendu. De fait, si la situation paraît suspecte à Gallafur, notamment l'attitude de la fausse Pucelle aux Dragons, il ne soupçonne en rien qu'il s'agit d'une supercherie. Presque fortuite, la dérobade du chevalier en est d'autant plus plaisante. D'autre part, son comportement provoque chez Capraise, une colère comique parce qu'elle est mal réprimée. Ainsi, la jeune fille, qui désespère de le voir la rejoindre au lit, lui répond sèchement lorsqu'il lui fait part de ses conclusions. Dans sa hâte, Capraise ne parvient plus à jouer la comédie et expédie les doutes de Gallafur au diable vauvert :

Elle ne peust celer qu'elle ne declarast partie de ce que sur le cuer avoit qu'elle avoit enflée et plain d'impatience. Sy respondy et dist : « Sire chevalier, je suis pas venue premierement ici pour répondre a vos arguments et aussi l'eure ne le doit pas car elle est ordonnee a faire deduis et prendre repos. Tout a temps vendrez vous le matin a avoir sur ce conseil, sy vous deportez a tant car toutes choses doivent attendre leur saison et, certes, ceste ne l'est pas » (l. V, f. 156).

Dans un retournement de situation ironique, le chevalier s'empare alors des paroles de Capraise pour les interpréter à sa guise : « *Damoiselle, dist le chevalier, qui nota ces parlers en plusieurs sens, [...] vous me avez bien conseillé et pour ce je asseray de vostre conseil, car, ne vous deplaise, ains que je procede plus avant en ceste besogne, j'auvray mis premierement mis a fin ceste aventure par force d'armes* » (l. V, f. 156.) Quant il apparaît que son « époux » ne changera pas d'opinion, la jeune fille, presque folle, crie pour avertir la maisonnée. Le chevalier est alors jeté dehors avec force menaces²⁸⁷. Le lendemain, il est

²⁸⁷ *Et quant la pucelle eut entendu le chevalier, elle devint tant doulante que a pou qu'elle ne yssoit du sens et comme dervée print a crier sy hault que bien fut oïe : « Prenez le recreant chevalier et ostez lui l'espee vermeille car il n'est digne d'achevier l'aventure. » Adont fut le chevalier assalli de tous lez et bouté hors de la chambre et*

assailli par trois chevaliers envoyés par les sœurs pour lui reprendre l'*Espee Vermeille*. Gallafur les défait tous et apprend le fin mot de l'histoire de la bouche de l'un d'entre eux. Les menaces, les combats et les révélations qui lui sont faites provoquent chez le héros un soulagement comique qui contraste avec la détresse exprimée plusieurs fois au cours de l'épisode :

Il fust joyeux a merveille car or dist il bien a soy mesme qu'il deffendra l'espee vermeille jusqu'a la mort ains qu'il ne la emporte pour ce qu'il a plus chier a la conquere par force d'armes en gardant son honneur et celui de sa dame que par requeste de femme decevant. (l. V, f. 156).

Le sentiment éprouvé par le chevalier répond au rétablissement de la bonne marche du monde. L'aventure de l'*Espee Vermeille* ne se limite pas, en effet, à l'utilisation de discours trompeurs et biaisés : ce sont les fondements même de la quête qui sont pervertis. Ainsi, l'épreuve a été établie par les sœurs sur la foi d'une prophétie qui ne les concerne nullement. Certes, Gallafur est effectivement l'ancêtre d'Arthur, mais il doit fonder cette dynastie avec Alexandre Fin de Liesse et aucune autre. L'entreprise des sœurs équivaut donc, si ce jeu de mots est permis, à une captation d'héritier. De la même façon, l'aventure de la Forêt Vermeille n'est qu'un ample détournement comme l'illustrent les fonctions attribuées à l'épée²⁸⁸. Habituellement associée aux épreuves qualifiantes, qui permettent aux chevaliers de prouver leur valeur, elle devient un appât destiné à attirer et sélectionner les candidats sur leur seule ascendance, afin qu'ils servent comme reproducteur. Quant au changement de couleur provoqué par la séduction, il semble être exploité comme le moyen de réamorcer le piège pour ferrer une nouvelle proie. Enlevée à celui qui est déjà passé par le lit d'une des sœurs, l'arme est à nouveau suspendue à son pilier dans l'attente d'un nouveau venu. Parce qu'il ne joue pas le jeu et qu'il résiste envers et contre tout, il revient à Gallafur de rétablir la bonne marche du monde. En restant intègre, il restaure l'intégrité perdue de l'épreuve. Grâce à lui, l'aventure redevient ce qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être, ce que, dans le fond, elle a toujours été : une épreuve qualifiante qui permet de progresser en amour et en vaillance. Associée à l'*Escu à l'Estrange Signe*, l'épée servira à combattre les mauvais esprits de la forêt Darnant ; remise à Alexandre, elle lui vaudra son amour. En conclusion, il apparaît que cet

mené en la forest villainement en disant : « Recreant chevalier et desnaturel, or te garde bien, ains que tu soiez hors de la forest, l'espee vermeille te sera ostee contre ton gre et volenté. » (l. V, f.156 et v.)

²⁸⁸ Sur la symbolique rattachée aux épées, voir Hélène Bouget, « L'épée brisée : métaphore et clef de l'énigme dans les *Continuations de Perceval* », *Les Clefs des textes médiévaux. Pouvoir, savoir et interprétation*, sous la direction de Fabienne Pomel, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 193-212.

épisode complexe superpose deux réalités, chacune comique à sa façon. D'un côté, le lecteur se divertit du piège établi par les sœurs, des discours détournés qu'elles emploient et de la naïveté du chevalier berné à son insu. D'un autre côté, les constantes dérobades du chevalier puis son évasion finale (il se soustrait non seulement à un piège mais surtout à un système pervers) constituent des ressorts comiques d'autant plus plaisants qu'ils s'exercent au détriment des menteuses prises à leur propre jeu. L'épreuve de l'*Espee Vermeille* possède, en réalité, la double vertu comique de l'histoire de l'arroseur arrosé.

Dans *Perceforest*, le comique de langage regroupe des réalisations nombreuses et variées. Les différences entre ces éléments portent sur leur ampleur, leur tonalité, ou encore, les ressorts qui les animent. Ainsi l'auteur démontre sa capacité à exploiter aussi bien de petites unités de langage (par exemple les lettres) que des ensembles étendus (dialogues et monologues). De la même façon, il recourt à des registres allant du grotesque (la tête dans les buissons) au grivois (la sieste de Lidoire par exemple). Pour ce qui est des moyens mis en œuvre, il ne semble pas qu'il existe de « manière » comique à proprement parler, dans le sens où il n'est pas possible de dégager des figures de styles ou des techniques spécifiquement comiques. Par exemple, périphrase et anagramme sont exploitées plaisamment dans certains épisodes, mais cela relève d'un usage particulier, contextuel, et non d'une qualité intrinsèque. Il est toutefois permis d'établir des distinctions basées sur la complexité et la dynamique de chaque construction. De la sorte, le jeu sur l'onomastique présente des cas simples, pour lesquels le nom supporte seul l'effet comique, et des cas complexes dans lesquels le caractère comique du nom provient, pour partie, d'une mise en scène ou d'une interaction avec le contexte narratif. De la même façon, les discours plaisants adoptent deux dynamiques complémentaires, soit en contournant soit en détournant leur sujet. Globalement le comique de langage paraît reposer essentiellement sur le principe d'un décalage par rapport un horizon d'attente, que celui-ci soit constitué par un modèle littéraire, des expressions figées du langage ou d'autres épisodes de *Perceforest*. Il convient, par ailleurs, de ne pas négliger l'importance du locuteur, car c'est, en partie, de lui que dépend le crédit accordé à un discours. Par exemple, il est évident qu'Estonné, qui est un grand séducteur, peut difficilement pontifier sur la vanité de l'amour. Par conséquent, mettre des propos moralisateurs dans la bouche d'un tel personnage revient déjà à opérer un détournement et signale que ces paroles ne doivent pas être prises au sérieux. En d'autres termes, l'identité du locuteur participe du caractère comique de l'épisode.

Les éléments comiques qui viennent d'être étudiés participent d'un questionnement sur le rapport entre le langage et le monde, avec, comme pivot, la notion de vérité. D'un côté, le langage peut révéler des choses cachées. Ainsi, les noms comiques exhibent les vices et les vertus des personnages tandis que la parole des enfants expose les secrets des adultes. Toutefois, là où les noms signifiants donnent à voir le monde de manière lisible, le langage puéril démontre que toute vérité n'est pas bonne à dire, voire qu'elle ne vaut pas mieux que le mensonge lorsqu'elle est dévoilée à mauvais escient. Le langage peut également être associé à un système corrompu soit parce qu'il se fait le signe extérieur de cette perversion, soit parce qu'il la provoque, les deux possibilités étant complémentaires. L'idée qui semble sous-tendre cette interaction est que les mots possèdent un véritable impact sur le monde et qu'ils sont capables d'influer sur la réalité. Le concept a d'autant plus de force, au sein d'un roman, que tout y est langage et que la nature, l'essence, des choses peut donc y être modifiée par une seule variation du vocable. Dans la continuité de ce constat, certains épisodes, comme l'Ecu aux Neuf Lettres et l'aventure de l'Epée Vermeille tendent à montrer que le monde est instable et la vérité incertaine. Ainsi, l'inscription sur le bouclier de Troilus reçoit deux interprétations contradictoires, chacune pertinente à sa façon ; tandis que l'aventure dans la Forêt Vermeille, qui fonctionne simultanément sur deux plans, se trouve être à la fois une tromperie et une épreuve qualifiante. Enfin, il apparaît que le langage peut être en inadéquation avec le monde. La parole puérile, par exemple, se révèle parfois impuissante à décrire des faits ou des notions. Quant aux expressions figées et imagées, une fois mises en scène de manière concrète, elles révèlent leur absurdité. Elles trahissent, de ce fait, l'écart qui existe entre le langage et la réalité dont il doit rendre compte.

L'exploitation comique du langage en souligne donc la faillibilité. En raison d'une inadéquation fondamentale, d'une corruption ou d'une utilisation inappropriée, la parole s'avère souvent inapte à décrire le monde. Paradoxalement, c'est ce même échec qui lui confère toute sa valeur. D'abord parce que, en bien ou en mal, le langage semble capable de contraindre les faits à sa volonté. Et surtout l'écart entre la parole et son objet constitue un formidable espace de créativité et de vie, comme l'illustre la richesse de son exploitation comique.

II] Comique et comportement

Tout comme le comique de langage était adapté du « comique de mots » de Bergson, cette deuxième partie de la typologie s'inspire, de façon lointaine, du « comique de caractère » du même auteur. Chez Bergson, la définition du comique de caractère va de pair avec l'élaboration d'une théorie du rire comme geste social. L'hilarité viserait à sanctionner les individus coupables de ce que Bergson nomme « inattention à la vie, à soi ou à autrui » et qui désigne toute conduite contraire aux normes générales de la société. Dans cette lecture sociale, si ce n'est morale, du rire, la notion de comique de caractère occupe une position cruciale et son élaboration représente le couronnement du raisonnement de Bergson. Pour lui, les comiques de mots ou de situation ne sont que l'expression d'un caractère, d'une individualité qui doit, si elle déroge aux règles, être réprimée par le rire. Le comique de caractère constituerait donc l'essence même du comique.

Tel n'est pas, dans cette étude, le sens du comique de comportement. Encore une fois, il n'est pas question de s'appuyer strictement sur les travaux de Bergson, mais d'en tirer une catégorie susceptible de fournir un cadre à la suite du relevé. Contrairement au comique de caractère, le comique de comportement ne constitue qu'un jalon de la typologie. Le propos de cette catégorie est de permettre l'étude d'un type donné d'éléments comiques et non d'élaborer une théorie. Par ailleurs, là où la notion bergsonienne se focalise sur les traits de personnalité, le comique de comportement englobe trois objets : anormalité, sentiments et caractère. Présente chez Bergson à travers la notion de norme, l'anormalité concernera ici des personnages particulièrement présents dans la matière de Bretagne tels que les êtres enchantés ou merveilleux et les fous. Les sentiments, quant eux, peuvent provoquer des comportements amusants, mais ils ne sont pas directement imputables à la personnalité d'un individu. Les accès de colère, par exemple, ne sont pas réservés aux irascibles. Les sentiments échappaient, de ce fait, à la notion de caractère alors qu'ils constituent une part importante du matériel comique²⁸⁹. Le concept de comique de comportement permet de les intégrer à la recherche. Enfin, ce qui, dans cette typologie, pourrait se nommer comique de caractère concerne les personnages chez lesquels une qualité (ou un défaut) se manifeste de façon prononcée donnant lieu à une exploitation plaisante plus ou moins prolongée.

²⁸⁹ De la même façon, folie et enchantements peuvent provoquer des comportements inhabituels et éphémères qui ne sont pas relatifs au caractère du personnage. Par conséquent, ils auraient également été ignorés par la catégorie bergsonienne.

A) Anormalité

Les idées de déplacement et de décalage s'inscrivent au cœur même de la notion de comique. Or, qu'est-ce que « l'anormalité » sinon le franchissement des normes et le bouleversement des catégories ? En termes de comportement, cela se traduit par des attitudes qui vont à l'encontre du fonctionnement habituel de la société et de la vision qu'elle a d'elle-même. Dans le cadre d'un roman, le concept d'anormalité peut également s'appliquer aux comportements qui ne répondent pas aux schémas établis du domaine littéraire. L'interaction entre le comique et les conduites s'écartant de la norme pourrait rejoindre ce que dit Bergson sur le rire comme sanction. Toutefois (au moins dans *Perceforest*), si le rire souligne effectivement des déviances, il n'est pas certain qu'il les sanctionne. De fait au Moyen Age, les marginaux possèdent un statut ambivalent : c'est notamment vrai en ce qui concerne le fou. Son comportement suscite la crainte, le rire et le mépris ; lui-même est un être à la fois béni et maudit dont la tonsure constitue aussi bien une marque infâmante qu'un signe d'humilité et de proximité avec Dieu²⁹⁰. Par ailleurs, il convient de ne pas se méprendre sur ce type d'éléments comiques. La stigmatisation de telles différences seraient aujourd'hui perçue comme cruelle et aussitôt condamnée. Or, non seulement ces réalisations plaisantes ne sont pas entièrement exemptes de compassion, mais surtout, elles relèvent de l'altérité du Moyen Age. Certains sujets qui étaient alors risibles sont maintenant bannis du domaine comique ou relégués à la sphère du « politiquement incorrect ». Il serait donc à la fois stérile et erroné de vouloir appréhender ces données en termes de morale moderne.

1. Les animaux

Les animaux fabuleux sont nombreux dans la littérature médiévale ; bestiaires et encyclopédies décrivent une faune extraordinaire dont le roman n'hésite pas à s'emparer, exploitant, à l'occasion, le potentiel comique plus ou moins important de ces créatures. Pourtant, *Perceforest* ne fait pas la part belle aux monstres dans le sens où on l'entend d'ordinaire²⁹¹. De fait, mis à part la *Beste Glatissante*, qui trouve entre ses pages une forme

²⁹⁰ « La signification de la tonsure est donc double : là, elle signe d'infamie et d'humiliation ; ici, d'élection, d'humilité volontaire et de sagesse », Jean-Marie Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Age (XII^{ème} et XIII^{ème} siècles)*, Paris, PUF, 1992, p. 41. Voir aussi Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

²⁹¹ Sur les monstres, voir C. Ferlampin-Acher, « Le monstre dans les romans des XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles », dans *Écritures et modes de pensée au Moyen Age*, études rassemblées par D. Boutet et L. Harf-Lancner, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993.

inédite²⁹², et les poissons-chevaliers combattus par Bethidès²⁹³, son bestiaire reste des plus ordinaires. Les animaux rencontrés au fil du récit n'ont rien de chimères et regroupent des espèces connues (ours, lion), voire très communes (mule, cerf, cheval). Néanmoins, malgré leur apparente banalité, ces spécimens se révèlent hors normes et leurs caractéristiques permettent l'élaboration d'un comique complexe et nuancé, à mi-chemin entre le réel divertissement et l'inquiétude sourde.

1.1. Les apprivoisements

Le processus d'apprivoisement ne constitue pas une merveille à proprement parler. Cependant, en faisant cohabiter le sauvage et le domestique, l'humain et l'animal, il repose sur une perturbation des catégories qui sera d'autant plus importante que le sujet domestiqué était sauvage à l'origine. Plus la bête sera considérée comme dangereuse, plus sa familiarité avec l'humain paraîtra extraordinaire. Ce qui, d'une part suscitera l'étonnement mais sera aussi susceptible d'autre part, d'engendrer un effet comique basé sur le décalage. En plus de cette transgression constitutive, certains des apprivoisements présentés dans *Perceforest* se distinguent par le degré d'attachement qui lie une bête et un homme. Au-delà de la simple domestication, c'est parfois une véritable association qui se crée et brouille les frontières entre l'humain et l'animal, comme dans le cas de Lyonnell et de son lion.

Dans la réalité, toutes les espèces ne se prêtent pas avec une égale facilité à l'apprivoisement. Le roman intègre en partie ce fait et varie les modalités de domestication en fonction de l'animal concerné. Pour les animaux domestiques ou communs (cheval, cerf, etc.), le processus décrit est réaliste tandis que pour les espèces féroces, il relève presque du prodige. Par sa simplicité, le cas du cerf blanc peut servir d'exemple²⁹⁴. En même temps que

²⁹² Dans *Perceforest*, la *Beste* apparaît sous la forme d'un croisement entre la *leucrote* (animal hybride au cri singulier) et le *scytalis* (une sorte de dragon). Elle fascine ses proies par les jeux de lumière et de couleurs créés par la réverbération du soleil sur son cou, puis elle se jette sur elles en poussant le cri (*glat*) qui lui vaut son nom. Pour les chevaliers qui croisent sa route, elle se fait espace de projection de leurs désirs et leur offre des visions qui suscitent une fascination souvent fatale. Sur la *Beste*, voir Christine Ferlampin-Acher, *Fées, bestes et luitons, croyances et merveilles*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002, p. 317ss. Sur son pouvoir de réflexion mortifère, voir du même auteur « *Perceforest et ses miroirs aux alouettes* », art. cit.

²⁹³ Il est intéressant de constater que des deux seuls animaux fantastiques de *Perceforest* l'un provient du *Roman d'Alexandre* (le poisson-chevalier), l'autre du cycle arthurien (la *Beste Glatissante*). Ces emprunts contribuent donc à inscrire le récit entre les deux pôles qui constituent son passé et son futur.

²⁹⁴ Si, dans les romans arthuriens, le cerf est plus volontiers chassé que domestiqué, les hagiographies présentent, quant à elles, plusieurs cas de cervidés apprivoisés. Ainsi Saint-Edern et Saint-Thégonnec auraient tous deux apprivoisé un cerf. Quant à Saint-Gilles, reclus dans son ermitage, il se nourrit du lait d'une biche qui vient le trouver tous les jours et il est parfois représenté en compagnie d'un cerf. Sur Saint-Gilles voir Jacques de Voragine, *La Légende Dorée*, Champion, Paris, 1997, p. 420. Dans *Perceforest*, il n'est pas improbable que le motif du cerf apprivoisé soit à mettre en rapport avec le personnage de Pergamon dont le caractère religieux et

Péléon, les douze petites-filles de Pergamon recueillent le cerf qu'il poursuivait. Si le chevalier fou s'avère incontrôlable et finit par s'enfuir, il en va autrement du vieux cerf qu'elles arrivent à s'attacher à force d'attentions. La domestication nécessite un certain laps de temps mais semble se produire sans heurt. C'est tout naturellement que l'animal, par ailleurs paisible, est apprivoisé par les damoiselles : *sy sachiez que dedens ce terme elles avoient le cerf sy aprivoisié et sy adomesty qu'il les sievoit par tout ainsi que ce fust ung mouton* (I.II, t. 1, § 62). La transgression des genres sur laquelle repose le comique est, dans ce cas, prise en charge par la comparaison entre le cerf et le mouton. De la même manière, le poulain Morel s'attache à la main qui le nourrit. Ayant grand intérêt à ce qu'il devienne rapidement un cheval robuste, Sara entoure l'animal de soins attentifs et constants au point que celui-ci ne la quitte plus et paraît la considérer comme sa mère : *adont emprist Sarra a froter son poulain et a luy donner a mengier et a mectre si fort sa cure et a le nourrir que le poulain le sievoit par tout ou elle aloit* (I. II, t. 1, § 439). Pour le cerf comme pour le cheval, non seulement l'apprivoisement appartient au domaine du possible, mais surtout, la façon dont il se réalise, en accordant un rôle fondamental au temps et à la nourriture, paraît vraisemblable. La dimension comique est alors, quoique restreinte, vraisemblable. En effet, l'attachement d'un animal, surtout s'il est indéfectible comme c'est le cas avec le cerf et le cheval qui suivent leurs maîtresses pas à pas, constitue un motif plaisant. En effet, il est possible de voir, dans ce mouvement d'accompagnement perpétuel, la trace d'une conduite mécanique, donc comique. De plus, cette fidélité hors norme tend à transgresser les barrières entre les différentes espèces animales (d'ordinaire ce sont les chiens qui suivent leurs maîtres)²⁹⁵, voire même entre l'homme et la bête (par sa présence continuelle l'animal se fond dans les activités humaines).

Les cas de l'ours et du lion génèrent un effet comique plus puissant. Même si le lecteur a été familiarisé avec leurs versions domestiquées, grâce aux dresseurs en ce qui concerne l'ours et par le biais de la littérature (notamment avec Chrétien de Troyes²⁹⁶) pour le lion, ces animaux n'en demeurent pas moins sauvages et leur apprivoisement reste

sylvestre n'est pas à mettre en doute. Initialement rattaché à l'ermite, l'animal aurait subi un déplacement pour être finalement associé aux petites-filles du saint homme.

²⁹⁵ La transgression est d'autant plus comique qu'elle s'accompagne d'un décalage. Comparés au chien, le cerf et le cheval sont des animaux de grande taille.

²⁹⁶ Depuis le *Chevalier au lion*, l'association entre un chevalier et un compagnon léonin n'est plus guère étonnante et semble même être devenue un motif classique comme le démontre la multiplication de duos similaires. Sur le sujet, voir Emmanuelle Baumgartner, « Le Lion et sa peau : ou les aventures d'Yvain dans le *Lancelot en prose* », dans *Prisma*, n° 3/2, 1987, p. 93-102 et C. Ferlampin-Acher, « *Perceforest* et Chrétien de Troyes », *De Sens rassis : essay in honor of Rupert T. Pickens*, éd. K. Busby, G. Guidot, L. E. Whalen, Amsterdam, New York, Rodopi, 2005, p. 201-217.

problématique²⁹⁷. Dans *Perceforest*, l'anormalité de telles domestications est renforcée par la simplicité et la rapidité plus ou moins grande, avec laquelle elles s'effectuent. Ainsi, il suffit de quelques caresses pour que Lyonnel gagne l'affection du lionceau : *Lyonnel [...] s'ala asseoir de pitié et emprist a froter les oreilles au lyoncel et a couchier en son escours si longuement que le lyoncel fut tout a luy aprivoisé* (l. II, t. 1, § 514). Pareillement, l'ours se montre instantanément sociable, à la plus grande surprise des damoiselles que sa présence avait effrayées :

Sy tost qu'il veyt les damoiselle, il se prist merveilleusement a humilier et a mugier en monstrant tresgrande obediace, dont les damoiselles commencerent avoir pitié et dirent qu'elle avoient grant merveille dont telle beste venoit a estre sy privee (l. II, t. 1, § 578).

L'effort de rationalisation dont ces éléments font l'objet ne contribue qu'à en amplifier l'étrangeté. Par exemple, l'auteur insiste sur le contact physique prolongé qui s'établit entre le lion et le chevalier et le présente comme la cause de l'apprivoisement. Toutefois, si *longuement* que Lyonnel ait caressé l'animal, le dressage se produit néanmoins de façon accélérée. Cette rapidité s'explique par le fait que le rapprochement entre les deux repose avant tout sur une affinité symbolique. Quant à l'ours, il s'agit en réalité du chevalier Estonné métamorphosé par Lidoire. Or, cette dernière agit par vengeance : il est donc probable, qu'en plus de provoquer la *muance*, ses sortilèges lui assurent le total dévouement de sa victime. Par conséquent, les indices supposés justifier la rapidité de ces apprivoisements les rendent plus curieux encore. Cette concentration de l'action, en même temps qu'elle exacerbe l'étrangeté de ces scènes, accroît leur dimension comique. L'aspect cocasse de l'apprivoisement des fauves tient précisément dans la surprise qu'il y a à voir un être sauvage et dangereux se montrer soudain doux comme un agneau. Parallèlement, cet effet comique vaut aussi pour les humains qui apprivoisent. Lidoire et Lyonnel sont tous deux de fortes personnalités parfois proches de la sauvagerie. La reine inquiète par sa nature féérique tandis que le chevalier se montre extrêmement violent dans ses combats et régresse, momentanément, vers une forme d'animalité²⁹⁸. Par conséquent, l'échange paraît réciproque et le processus, qui permet la conversion d'un fauve en compagnon de jeux, adoucit également le membre humain du duo.

²⁹⁷ Sur les animaux sauvages dans les romans médiévaux voir Christine Ferlampin Acher, *Fées, bestes et luiton : croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIII^e- XIV^e siècles)*, op. cit., p. 263ss.

²⁹⁸ Durant leur traversée du royaume dévasté de l'*Estrange Marche*, Lyonnel et son écuyer en sont réduits à *envelopper leurs piez et leurs jambes de peaulx de cerf* (l. II, t. 1, § 505) ; l'auteur précise également que le chevalier fut tellement mené que le poil qui yssoit de sa char par povreté lui passoit parmy les mailles du haubergon. Velu et couvert de peaux de bêtes, Lyonnel se fait lui-même animal.

Alors que, malgré l'avis de son écuyer, il était bien décidé à en finir avec tous les lions de l'*Estrange Marche* et qu'il avait déjà tué un des petits, Lyonnell se laisse fléchir par le second lionceau. A ce moment du récit, l'attitude de soumission du jeune fauve (*il eut sy grant paour qu'il ala tourner ses jambes dessus, et puis commença a plourer sy tendrement selon sa nature* l. II, t. 1, §514) va de pair avec l'attendrissement du héros (*Lyonnell en eut pitié et dist que, s'il le vouloit sievir, il n'avoit garde. Lors baissa l'espee qu'il avoit drecee pour le ocirre et fiert la main a son genouil et le prist a huchier*). A l'arrivée, le chevalier, qui était déterminé et inflexible en s'engageant dans la caverne, est surpris par son écuyer alors qu'il cajole le petit lion comme s'il était un chiot : [il] *veyt son maistre qui se jouoit au lyoncel, qui en escours gisoit ses jambes dessus et luy delechoit les mains et le mordoit par feste ainsi que ung jenne chien* (l. II, t. 1, § 515).

De même, Lidoire paraît moins sévère quand elle prodigue ses soins à l'ours Priant allant jusqu'à lui gratter les oreilles (*Adont luy prist la royne a froter les oreilles et l'ours commença a suchier les mains par humilité*. l. II, t. 1, § 579), geste auquel Lyonnell se livre aussi avec son lionceau (*Lyonnell [...] emprist a froter les oreilles au lyoncel* l. II, t. 1, § 514). Le héros donne alors plus l'image d'un jeune homme jouant avec un chien que celle d'un chevalier héroïque²⁹⁹.

1.2 Les comportements hors norme

La domestication n'est pas le seul élément potentiellement comique du bestiaire du *Perceforest*. Qu'il s'agisse de capacités décuplées ou de comportements empruntés à d'autres espèces, voire aux hommes, les animaux présents dans le récit affichent des traits qui ne leur sont en rien naturels.

L'inversion comique la plus courante consiste à convertir le doux et le féroce. Un premier exemple se trouve dans la scène où un cerf vient agresser le lion de Lyonnell pour l'éloigner de son maître et le capturer (*Lors s'en vint le cerf sur luy et va ferir son lyon du pié dextre sur le dos ung merveilleux coup et puis passe oultre, tout bruyant, a parmy la forest*. l. II t. 2, § 57). Ce comportement est d'autant plus inhabituel et comique qu'il inverse la répartition entre les proies herbivores et les prédateurs carnivores. L'attitude provocatrice du cervidé est si extraordinaire et contre nature que le lion s'en trouve surpris et surtout irrité

²⁹⁹ Sur le parallèle entre ces scènes voir *infra* p. 345. Sur le goût pour les animaux familiers au Moyen Age, voir Jean Bichon, *L'animal dans la littérature française au XII^e et XIII^e siècles*, Université Lille III, Lille, 1976.

(*Quant le lyon se senty ainsi feru d'une beste mue, il prist en grant desdaing. Sy lança après le cerf de quanques il peult courir, qui s'en aloit parmi la forest bruyant.*). En assimilant le coup de patte du cerf à un affront et en prêtant au lion une réaction humaine, l'auteur crée un effet comique qui joue à la fois sur l'anthropomorphisme et la transgression d'un ordre hiérarchique. Qui plus est, l'expression *beste mue*³⁰⁰ tend à dévaloriser le cerf et à amplifier le préjudice subi par le lion. Celui-ci semble comiquement ignorer son propre statut de *beste mue* pour devenir un être auquel il ne manque que la parole.

L'autre cas de rébellion d'un herbivore concerne la mule blanche. Lasse d'être pourchassée mais, surtout, refusant d'appartenir à un autre maître que le Chevalier au Griffon, elle se rebiffe énergiquement quand Péléon tente de l'attraper :

Mais la mule, devenue fiere et orgueilleuse et d'autre merveilleuse condicion qu'elle n'avoit oncques esté devant, regiboit des piez de derriere a merveilles fort et roid, sy que le chevalier, qui prendre la vouloit, ne se sçavoit auquel lez tourner pour la prendre, car tousjours la mule luy tournoit les rains et regiboit si grans coupz qu'a merveilles (l. II, t. 1, § 734).

La bête se défend si bien qu'elle finit par blesser la monture du chevalier fou d'un vigoureux coup de sabot : *car a la fin elle actainst le cheval du chevalier au front et luy fist une merveilleuse et horrible playe si parfont que a merveilles* (l. II, t. 1, § 734). L'effet comique redouble alors puisque, à la stupeur de Péléon, s'ajoute celle de son destrier guère accoutumé à rencontrer des spécimens aussi agressifs : *tant que le cheval tousjours depuis resoigna moult d'approchier la mule qui si vigouusement se deffendoit des piez de derriere encontre luy, dont il en estoit moult fort esmerveillié* (*ibid.*). La prudence du cheval introduit un trait anthropomorphique d'autant plus plaisant qu'il contraste avec l'attitude du chevalier, pour l'heure moins sensé que sa monture³⁰¹.

Le phénomène inverse, qui voit un animal féroce devenir aussi doux qu'un agneau, suscite un effet comique similaire basé sur l'incongru. Deux animaux sauvages, qui jouent un rôle majeur au livre II, connaissent ainsi un destin identique : de dangereux prédateurs qu'ils sont censés être, ils se muent en compagnons de jeux pour tendres jeunes filles. C'est ainsi

³⁰⁰ *Beste mue* : bête muette, bête (privée de langage par sa nature). Voir *Perceforest*, deuxième partie, G. Roussineau, *op. cit.*, Glossaire, t. 2, p. 728.

³⁰¹ Sur la folie de Péléon voir *infra* p. 155ss. Le cheval de Péléon n'est pas le seul animal à devenir méfiant à la suite d'une mauvaise expérience. La *Beste Glatissant* chassée par le Chevalier Doré développe ainsi une phobie des êtres humains : *Mais il la chassa a tel point qu'elle ne fist oncques puis mal a homme n'a femme, ains, quant elle sentoit qu'on l'aprouchoit, elle se metoit a la fuite, tellement que oncques puis homme ne femme ne vey son col* (l. III, t. 2, p. 221).

que le lion, descendant des terribles monstres de l'*Estrange Marche*, joue à la balle avec Blanche qui manipule et chahute sans crainte ni danger cet imposant animal qui joue *ainsi que ung jenne levrier* :

Le lyon, qui tresgrant et trespuissant estoit, combien qu'il fust jenne, se jouoit a une pucelle [...], et elle a luy, aussi comme d'une pelote que la pucelle jectoit par le theatre et le lyon couroit après et la prenoit entre ses dents, sy le jectoit aucuneffois amont et se drechoit tout droit sur ses piez, et la pucelle luy couroit sus et l'aherdoit par le col, qu'il avoit si gros et si chargé de poil qu'elle ne le pouoit acoler. Mais le lyon, qui estoit debonnaire, se laissoit cheoir et la pucelle luy boutoit sa main, qu'elle avoit tendre et blanche, dedens la gueule et sy tiroit hors la pelote (l. II, t. 2, § 135).

La scène est d'autant plus plaisante et comique que le fauve conserve par ailleurs toute sa férocité. Il le prouve en mettant à mort les intrus qui pénètrent dans le Temple de la Franche Garde ou, encore, en réservant un accueil mitigé aux chevaliers aux douze vœux (*quant le lion veyt la chevalerie (...), il se prist tout a enorgueillir l. II, t. 2, § 144*). A cette occasion, la crainte du petit groupe face à l'attitude menaçante du lion ajoute à la dimension comique du motif (*les chevaliers a redoubter son contentement comme ceulx qui ne sçavoient qu'il leur estoit advenu*). Dans le cas de l'ours Priant, sa *débonnairété* est d'autant plus comique qu'elle fait mentir la réputation sulfureuse de l'ours (auquel le Moyen Age attribue une libido débordante et l'habitude de kidnapper des femmes³⁰²) tout en prolongeant le caractère de l'homme : Estonné et grand amateur de damoiselles. Si, sous sa forme ursine, le chevalier apprécie toujours la gente féminine (*les III pucelles [...] le commencerent a aplanier. Sy en estoit la beste lie a merveille, l. II, t. 1, § 579*), il a perdu de sa brutalité et ses pulsions originelles sont calmées. Ainsi, il adopte une attitude de totale soumission (*l'ours luy commença a suchier les mains par humilité*), allant jusqu'à se laisser *froter les oreilles*. Le détournement est d'autant plus radical que, du statut de ravisseur de femmes, l'animal devient le protecteur des demoiselles, et combat les chevaliers du lignage de Darnant qui incarnent le chaos et la violence d'un monde primitif dans lequel le rapt est monnaie courante. Il y a, de plus, quelque chose d'un bateleur chez l'ours Priant. Sans qu'il soit besoin de référer précisément à la tradition des montreurs d'ours, le personnage est indubitablement lié au divertissement. Présenté par la reine comme un cadeau qu'on lui a envoyé (*Adont faignit la*

³⁰² Voir Michel Pastoureau, *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2007.

royne que l'on luy avoit le jour de devant envoyee l. II, t. 1, § 579), Priant intègre la maisonnée dont il devient le divertissement principal :

et tous ceulx et toutes celles de l'ostel l'avoient moult chier, car a luy avoient plusieurs deduitz (l. II, t. 1, § 580) ;

Liriope et Priande et Blancete les suivoient de loing tout en jouant a Priant leurs ours qui moult deduitz leur faisoit (l. II, t. 1, § 582) ;

l'ours si aloit jouant a lung et a l'autre (l. II, t. 1, §586).

En quelque sorte dévirilisé, l'ours Priant pourrait renvoyer au modèle de la licorne qui, à l'origine féroce, se laisse apprivoiser et capturer uniquement par une vierge.

La douceur de ces animaux sauvages se traduit, par ailleurs, par l'attachement sentimental qui les lie à de jeunes filles. L'ours et le lion entretiennent un lien privilégié respectivement avec Priande³⁰³ et Blanche. Ces préférences, loin d'être innocentes, résultent d'un transfert. Privé de son maître Lyonnell, le lion reporte tout naturellement son affection sur l'amie de celui-ci. Quant à l'ours Priant, il ne fait qu'exprimer les sentiments qu'il éprouvait quand il était un homme du nom d'Estonné. Ces sensibilités exacerbées dépassent la simple inclination unissant la bête à son maître pour se muer en une loyauté (à soi-même dans le cas de Priant/Estonné) totale.

Dans *Perceforest*, l'exemple le plus fort de fidélité animale est celui qui est offert par la mule blanche qui cherche son maître par monts et par vaux. Si la bête n'a pas été évoquée quand il était question d'apprivoisement, c'est que son comportement se distingue précisément par l'absence totale de domestication. Son attachement au chevalier qui l'a conquise est aussi indéfectible que spontané. Lorsque Ydorus raconte l'histoire de la mule à ses invités, elle précise bien que l'animal a su reconnaître d'instinct celui qui l'avait méritée par ses prouesses au tournoi :

Oncques [le chevalier] ne vould congnoistre qu'il l'eust desservy, ançois convint mectre la mule emmy le champ sans frain et sans selle a sa requeste, et puis s'en alast de son gré a celui qui mieulx l'avoit desservy. Dont l'aventure fut telle car ainsi que le chevalier s'en aloit vers la forest quanques son cheval pouoit courir

³⁰³ « Mais sur toute riens l'ours sievoit Priande et avoit chiere sa compaignie, dont tous ceulx de l'ostel l'appelloient Praint et a tel nom il venoit et non par autre. Et la pucelle Priande luy faisoit tant de bien comme elle pouoit, car elle et tous ceulx de l'ostel l'avoit moult chier, car a luy avoient plusieurs deduitz et l'ours se gardoit moult bien de faire aucune chose dont il fust aucunement hay, l. II, t. 1, § 580.

comme celui qui a l'honneur pas ne tendoit, la mule le sievy de son bon gré aussy fort que s'on le poingnist pour tuer et se fery en la forest après luy (l. II, t. 1, § 45).

Par ses apparitions sporadiques dans le texte et son retour régulier au Neuf Chastel (*et sy vueil bien que vous sachiez que une fois l'an s'est apparu puis .XVIII. ans sans faillir* l. II, t. 1, § 703 mais aussi § 46-48) la mule ponctue le récit de son entêtement et donne lieu à un effet de répétition comique. Cette obstination comique, qui se traduit par une recherche inlassable, se trouve doublée par la fuite en avant de l'animal, impitoyablement traqué par Péléon³⁰⁴. Le point sur lequel il convient d'insister ici est l'hybridation étrange à laquelle aboutit la loyauté de mule. Cas extrême de fidélité, elle finit par s'apparenter au chien dont elle adopte parfois les attitudes. Ainsi, il est donné à plusieurs personnages de la voir flairer une trace, museau au sol, suivant la piste de son maître comme un limier :

Elle s'en aloit la teste en terre ainsi qu'elle flairast aucune chose qui bien luy pleust et fronchoit des narines a merveilles (l. II, t. 1, § 734) ;

La mule, a qui de ce rien n'estoit, aloit par la place flairant la terre et fronchant des narines a merveilles fort [...] la mule, qui avoit trouvee la trace aussi comme d'une creature qui par la eust passé qui fust de sa nature (l. II, t. 1, § 735)

Une fois son maître retrouvé et reconnu grâce à l'odeur, elle lui fait fête, comme un chien, en se dressant sur ses pattes arrières et courant autour de lui :

Quant elle le senty, elle dreça la teste et s'en vint du tout sur luy, sy le prist a flairier. Dont l'on peust veoir grant merveille, car la mule commença a faire au chevalier la greigneure feste du monde, car elle se dreçoit sur les piez de devant et hochoit le teste et couroit autour du chevalier (l. II, t. 1, § 754).

Il paraît, assez clairement, que ce comportement peu commun, ne serait-ce qu'en raison de sa taille, pour un animal tel qu'une mule, s'inspire d'une attitude canine³⁰⁵. Le comportement de la mule, à la fois excessif, extraordinaire et incompris (son maître, enchanté par des breuvages, ne se souvient de rien) a tout pour susciter le rire.

³⁰⁴ Il sera question de ce jeu de pistes multiples dans l'étude consacrée au chevalier fou. Voir *infra* p. 155ss.

³⁰⁵ L'hybridation comportementale incongrue entre la mule et le chien n'est pas sans rappeler la fable d'Ésope sur l'âne et le chien. Las de subir des mauvais traitements tandis que le chien de la maison est sans cesse cajolé, l'âne décide de se comporter comme lui pour en tirer les mêmes avantages. Malheureusement pour lui, ces démonstrations d'affection ne lui valent que des coups supplémentaires. Les fables d'Ésope étaient connues dans le milieu bourguignon par l'entremise de Marie de France. Par conséquent l'hypothèse d'une influence, voire n'est pas à exclure. Voir Marie de France, *Les fables*, Paris-Louvain, Peeters, 1998, p. 1ss. En tout état de cause, ce rapprochement permet d'illustrer le fait que le bouleversement des espèces constitue un ressort comique fréquent.

Tous les cas de loyauté animale n'aboutissent pas à des démonstrations de joie aussi expansives. Un motif récurrent de *Perceforest*, et dans les romans médiévaux en général, montre de fidèles compagnons animaux assurant la protection de leur maître³⁰⁶. Par exemple, le cheval Morel et le lion de Lyonnell sont amenés, dans des circonstances similaires, à sauver la vie de ceux qu'ils accompagnent. Chaque fois, le héros endormi est menacé par un traquenard sournoisement ourdi et ne doit sa survie qu'à l'intervention efficace de l'animal. Ainsi, Morel attaque les membres du lignage de Darnant qui voulaient assassiner Perceforest pendant son sommeil :

Mais or oyez de la bonne beste qu'elle fist. Vous devez sçavoir que si tost que le cheval, qui estoit hardy, aspre et desdaigneux, veyt les chevaulx approchier vers son seignuer, il s'en va lancier entre eulx ainsi que tout esragié sy soudainement qu'ilz n'eurent loisir de tirer leurs espee et va ferir des piez de derriere le cheval a ung des chevaliers si angoisseusement qu'il va crever le cheval et rompre la jambe du chevalier et verser tout en ung mont. Et sachiez que le coup rendy aussy grant son comme se ce fust foudre qui cheist de la montaigne (l.II, t. 1, § 463)

De même, Lyonnell est sauvé d'une mort certaine par son lion qui se jette sur les agresseurs (l. II, t. 2, §53 et ss.). Dans ces deux cas, la loyauté des animaux se résout plus en scènes épiques que comiques. Toutefois, l'attachement qui lie Lyonnell à son lion aboutit également à des épisodes plus légers. Quand Harban, qui désirait usurper l'identité du chevalier au lion, est démasqué par Lidoire, le fauve, bien qu'enchanté, emboîte instinctivement le pas à ceux qui emportent les trophées dérobés pour les mettre à l'abri. Sa réaction spontanée, parce qu'elle désavoue davantage le traître déjà fort dépité, réjouit la reine, et le lecteur (*Et sachiez que le lyon sievyt tantost celluy qui les emportoit, combien qu'il fust enchanté. Adont dist la royne au chevalier : «Il m'est advis que le lyon congnoist mieulx le chief et l'escu que vous»* l. II, t. 2, § 85). La loyauté sans faille de ces compagnons animaux est donc traitée aussi bien sur un mode épique que comique sans que cela soit, pour autant contradictoire.

Une autre façon d'enfreindre la norme tout en produisant un effet comique est de conférer aux animaux des capacités extraordinaires. Morel, le cheval élevé par Sara puis offert à Perceforest, possède toutes les caractéristiques d'une monture surnaturelle. La noirceur de sa robe, l'étoile dont il est marqué au front (*plus noir que meure fors tant qu'il avoit une estoille*

³⁰⁶ C'est par exemple le cas d'Yvain et de son lion.

blanche ou front, l. II, t. 1, §439), sa vélocité et son endurance hors du commun le désignent comme appartenant au monde de la féerie ou de la *diabolie*³⁰⁷. Qui plus est, le fait que, en dehors du roi, il ne puisse être monté et dressé que par un écuyer nommé Passevent est lui aussi révélateur³⁰⁸. A l'instar du destrier dont il a la charge, le valet ne semble pas être une créature ordinaire. Son nom, qui évoque la vitesse, fait écho à des capacités d'endurance telles qu'elles pourraient être surnaturelles. Le garçon *qui avoit aussi chier de courir que aller au pas* (l. II, t. 1, § 456) parvient en effet à suivre le roi et son cheval quelle que soit la distance parcourue et le train adopté, restant toujours *pou arriere de [son] esperon*³⁰⁹. Par ailleurs, à l'instar de Bucéphale³¹⁰, Morel n'a pas le régime classique d'un herbivore mais si le premier se nourrissait de chair humaine, le second se contente de viande de cerf. Toutefois, la transgression, bien qu'amoindrie, demeure et l'animal élevé par Sara se révèle aussi inquiétant que le destrier d'Alexandre. Dernier trait, Morel constitue un moyen d'élection royal, au même titre que l'épée du perron pour Arthur. Longtemps défaillant Perceforest nécessite, au moment de son retour triomphal, un signe légitimant sa détention du pouvoir. Le fait que l'étalon se soumette à sa volonté constitue cette preuve. Morel se distingue donc nettement de ses congénères, passives montures au rôle purement utilitaire³¹¹. Cette singularité, si elle suscite une crainte sourde, génère aussi sa part de comique. Par exemple, le destrier paraît avoir une conscience aiguë de sa valeur et n'apprécie guère son nouveau fardeau, fût-il royal :

Quand il vint a la plaine champaigne, le cheval sur quoy le roy estoit monté, qui estoit fort, fier et orgueilleux et de grant cœur, ne daignoit aller ne trot ne pas ne

³⁰⁷ Morel signifie « cheval noir » mais on y entend aussi « mort » ou encore « Maure ». Monture de l'au-delà ou cheval venu de terres exotiques et inquiétantes, Morel est clairement rattaché à l'idée de danger.

³⁰⁸ « *Il n'est vivant chevalier que le cheval souffrist monter sur luy fors celluy a qui ma damoiselle l'envoye* » (l. II, t. 1, § 448).

³⁰⁹ Le duo formé par Passevent et Morel mêle éléments réalistes et fantastiques. Ainsi, la fonction d'écuyer devait requérir une certaine endurance mais les capacités athlétiques de Passevent semblent proprement hors normes. Il en va de même de l'attachement qui lie le jeune homme à l'animal. Lorsque Perceforest envisage de laisser Passevent à Neuf Chastel, celui-ci insiste pour rester à son service car il refuse d'être séparé de Morel :

« *Sire, dist, Passevent, j'ay aidé a nourrir le cheval avecques ma dame des son enfance, car nous avons mengié, luy et moy, mainte cuisse de cerf. Sy ne me donnez pas congé, car je ne sçaroie vivre sans luy* » (l. II, t. 1, § 451). Le lien entre le garçon et l'animal est sans conteste affectif mais il possède également un caractère merveilleux. Le partage de la nourriture et les caractéristiques communes de l'homme et l'animal paraissent en faire des frères, si ce n'est les deux facettes d'une même entité.

³¹⁰ Le premier geste de Perceforest (*le print par la frain et dist au cheval : « Regarde ma personne. »*) (l. II, t. 1, § 451) semble, par ailleurs, faire écho à l'attitude d'Alexandre qui dirige la tête de Bucéphale vers le soleil. La référence n'est pas sans importance car Alexandre est lui-même un personnage de *Perceforest*. Qui plus est Perceforest dompte moral en sortant de la léthargie dans laquelle l'avait plongé la nouvelle de la mort d'Alexandre. Son geste semble donc faire de lui le successeur du macédonien.

³¹¹ La jument Liene constitue un cas à part. Le rapprochement n'est pas illégitime, dans la mesure où *Perceforest* est une suite de le geste alexandrine.

ambleur par la radeur de luy, ançois aloit poursaillant la champaigne, car peu prisoit le faiz qui dessus luy estoit. Adont dist le roy : « - Passevent, qu'a se cheval qui ne daigne se mettre en aucun trayn ?- Sire , dist il, ce n'est pas merveille. Le cheval et rade et puissant et plain de grant leesse, sy pou de vous et de vostre faiz et merveille a que tant l'avez tenu sur sy noble tiree » (I. II, t. 1, § 454)

Monture rétive et exceptionnelle, Morel demeure toutefois plus inquiétant que comique. Il en va de même du cheval élevé par la mère de Gaudine. Enchanté, l'animal a la faculté de hennir lorsqu'un chevalier tente de séduire la jeune fille. Toutefois, dans ce cas, l'effet plaisant ne repose pas spécifiquement sur le cheval mais sur les réactions qu'il provoque et le doute qui plane sur ses supposés pouvoirs³¹².

La plus efficace des transgressions comiques consiste, non pas à conférer aux animaux des capacités surnaturelles, mais à leur attribuer des comportements humains. Le lion, l'ours et le singe offrent, dans *Perceforest*, des exemples très différents de l'exploitation de l'anthropomorphisme. Ainsi, la noble nature du lion le pousse à demander pardon au chevalier à la Blanche Mule pour le mal fait, par ses parents, au royaume de l'*Estrange Marche*³¹³. La motivation psychologique de l'animal, ainsi que son attitude physique, correspondent entièrement à un comportement humain. Tout comme un homme, le lion se met à genoux pour faire amende honorable (*il s'en ala tantost mettre a genoulx perdevant luy si humblement et si piteusement que tous ceux et toutes celles qui la estoient en avoient pitié et merveilles* I. II, t. 2, §144). Une fois le pardon accordé, il exprime sa gratitude :

Aprés ce que le chevalier eut dit ces parolles, il advint du lyon une grant merveille. Car sy tost que le chevalier eut levé le lyon et dit les parolles que vous avez oÿes, le lyon commença a luy faire merveilleuse feste et a lechier ses mains en signe d'amistié. (I. II, t. 2, § 146)

Merveilleux et inhabituel, le comportement du lion semble constituer une reprise légèrement parodique du Chevalier au Lion. Cependant, l'humanisation du fauve permet surtout de mettre en relief sa noblesse et son intelligence dans une scène à la tonalité relativement grave. Il en va tout autrement de l'anthropomorphisme de l'ours Priant. Le statut de ce dernier est compliqué du fait qu'il est le produit de la métamorphose d'Estonné par la reine Lidoire. Le cas de Priant pourrait, par conséquent, soulever un curieux questionnement :

³¹² Pour une étude détaillée de la scène voir *infra* p. 378.

³¹³ Lidoire explique ainsi le comportement du lion : « *Car la franchise et la noblesse du lyon si est telle qu'il sent en luy par nature le dommaige et l'exil que son pere et sa mere firent en vostre royaulme, sy vous en prie le mercy et le pardon* » I. II, t. 2, §144.

est-ce un homme qui agit comme une bête ou une bête qui agit comme un homme ? Fort heureusement, si l'auteur laisse planer l'incertitude pendant le temps que dure la *muance*, la scène de combat semble introduite de façon à n'offrir qu'une lecture possible, basée sur le comportement anthropomorphique d'un animal. En effet, à ce moment du récit, Estonné, transformé et rebaptisé, a complètement cédé le pas à l'ours Priant. Quand il combat pour défendre les jeunes filles, il n'est jamais désigné autrement que comme « l'ours » ou « Priant ». Les témoins de ses exploits ne le voit pas autrement que comme un animal (*Ainsi que le roy parloit de l'ours* l. II, t. 1, § 585 ; *Adont s'arresterent le roy et la royne et commencerent a regarder leur ours* l. II, t. 1, § 584), et il en va de même pour le lecteur. Par conséquent, l'effet comique de la scène repose entièrement sur un anthropomorphisme d'inspiration carnavalesque³¹⁴. Lors de certaines célébrations populaires, des hommes grimés en ours se livraient à des simulacres de combats³¹⁵. Pratiques dont l'épisode paraît se faire l'écho. Le principe d'imitation se trouve, de plus, relayé jusque dans le texte puisque, alors que Priant se bat comme le plus preux des chevaliers, la narration mime le genre épique et aligne les expressions topiques des combats. L'affrontement se déroule selon des phases précises. Le héros (dans le cas présent l'ours) entre d'abord dans une colère terrible, proche de la folie, qui stimule son ardeur au combat (*Quant Priant l'ours veyt le chevalier qui avoit saisye Priande pour mectre sur le col de son cheval, il fut si courroucié que a pou qu'il n'yssoit du sens*. l. II, t. 1, § 583). Puis, ses adversaires mis à mort, celles qu'il a délivrées le couvrent de louanges et de remerciements, comme n'importe quel chevalier (« *Priant, beau sire, vous nous avez rescousses par vostre proesse des mains de deux des filz de Darnant l'enchanteur, sy vous en devons sçavoir grant gré.* » l. II, t. 1, § 585). Enfin, il se voit prodiguer les soins pour ses blessures reçues à la bataille (*Lyriopé ala regarder les playes de Priant l'ours, sy trouva qu'il n'avoit garde. Sy mist sus ce qu'elle sceut que bon fut tant qu'elle l'eut tout net gary*. l. II, t. 1, § 586). Lors de l'affrontement proprement dit, Priant fait montre d'une parfaite maîtrise des gestes techniques. Armé comme il se doit en *tenant l'escu en sa senestre pate et l'espee en la dextre* (l. II, t. 1, § 583), il sait aussi bien parer les coups que les donner :

³¹⁴ A ce propos voir *infra* p. 436.

³¹⁵ Claude Gaignebet et Jean Dominique Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Age*, Paris, PUR, 1985.

Et non obstant fut il sy courroucié (...) qu'il commença a courir sus a l'ours de toute sa force, et l'ours a soy deffendre et a soy couvrir si sagement de l'escu que oncques n'y receut playe dont on ne doive parler (I. II, t. 1, § 584) ;

Commencerent a regarder leur ours qui couru sus au chevalier et le fiert de l'espee ung sy grant coup par-dessus son escu qu'il le fendy une grant piece (ibid.) ;

Il ala jeter l'ecu aussy gentment que le plus preux chevalier d'Escoce (I. II, t. 1, § 585).

Ce dernier exemple amplifie de manière singulière l'effet plaisant attaché à l'attitude de l'ours. De fait, sous couvert d'une comparaison (*comme le plus preux chevalier d'Escoce*), c'est la vraie nature de Priant qui est désignée : Estonné est, en effet, le plus vaillant des chevaliers écossais. La phrase constitue donc un rappel du fait que ce qui est perçu comme une conduite anthropomorphique, relève, en réalité, d'un comportement purement humain mais dissimulé sous la peau d'un animal. Il se produit par conséquent un double effet comique. D'une part, dans une lecture au premier degré, l'épisode montre un ours qui mime l'attitude d'un chevalier. D'autre part, quelques indices renvoient, sous la surface des choses, à ce que présente véritablement la scène, à savoir un homme devenu ours qui agit comme un homme. Ces décalages successifs, en même temps qu'ils sèment un trouble plaisant, suscitent un effet comique généré à la fois par le caractère anthropomorphique de la scène mais aussi par le double-jeu qui la fonde et dont le lecteur est complice³¹⁶.

Priant n'est pas le seul à exercer ses talents de bretteur. Au livre III (t. 2, p. 273-285), les poissons-chevaliers, rencontrés par Bethidès, se montrent aussi vaillants combattants que l'ours. Toutefois, si les attitudes anthropomorphiques qu'ils adoptent semblent, *a priori*, similaires (ils combattent comme de vrais chevaliers), leur description ne vise pas à produire un effet comique. Certes, ces créatures merveilleuses copient le comportement humain mais elles ne le rabaisent ou ne le déforment en aucun cas. Au contraire, leur conduite exemplaire illustre ce que la chevalerie a de plus noble et constitue une exaltation des valeurs courtoises. Ainsi, les poissons n'attaquent ni en surnombre, ni dans le dos, et ils ont le goût des tournois. Quant à leur roi, il se montre à la fois bon combattant et noble de cœur. Emprunté au *Roman d'Alexandre*, l'épisode des poissons-chevaliers ne fait l'objet d'aucun détournement ; largement développé, il se trouve, par ailleurs enrichi d'une symbolique eucharistique³¹⁷.

³¹⁶ La *muance* d'Estonné est un épisode extrêmement riche, il en sera plusieurs fois question voir *infra* p. 393ss et p. 421ss.

³¹⁷ Sur l'épisode des poissons-chevaliers dans *Perceforest* voir C. Ferlampin-Acher, *Fées, bestes et luitons, croyances et merveilles*, op. cit., p. 299 et ss. et Karin Ueltschi, « Automates, mimésis et animation : des

Le singe semble, plus que tout autre animal, prédisposé à un anthropomorphisme comique. D'une part son apparence le rapproche de l'être humain, d'autre part il a souvent, dans son comportement, tendance à imiter l'homme, à le « singer ». Par deux fois, *Perceforest* met en scène des primates, la première dans l'épisode de *l'Isle aux Singesses*³¹⁸, la seconde lors d'une scène de cour au livre VI. L'histoire de *l'Isle aux Singesses* forme un diptyque avec le séjour de Bethidès chez les poissons-chevaliers. Cependant, là où l'attitude des poissons constitue une leçon pour le jeune prince, la conduite des singes est un intermède comique qui se plaît à brouiller, sur le mode grotesque, les frontières entre l'homme et l'animal. Emporté par des mauvais esprits, le Bossu de Suave est abandonné par eux sur une île peuplée uniquement de singes. Confronté à cette population hostile, le chevalier ne doit la vie sauve qu'à l'intervention d'une femelle plus grande que les autres qui le prend sous sa protection. Le Bossu vit en sa compagnie, dans une caverne, jusqu'à ce que des marins, déviés de leur route par une tempête, le prennent à leur bord et le ramènent en Angleterre, au grand désespoir de la *singesse*.

L'épisode accumule les comportements comiques mêlant, à différents degrés, humanité et animalité. Ainsi les singes font preuve d'une agressivité proprement bestiale en griffant et en mordant le chevalier (« *quant ilz me perceurent (...) vindrent envers moy comme tous foursené [...] il venoient sans nombre pour moy deschirer aux ongles* » l. VI, t. 1, p. 64 ; *ilz m'avoient mors en plusieurs lieux jusques au sang ibid.*). Il en va de même, lorsqu'ils cherchent à l'intimider³¹⁹. Ils multiplient alors les *moues* et les *grimaces*, grognent (ou découvrent les dents ?) et, dans une attitude de défi, montrent *leurs bulles* (testicules) au Bossu. Comique parce que vulgaire, ce dernier geste souligne la nature animale des opposants au chevalier, pour lesquels la pudeur n'existe pas.

Toutefois, la charge comique de l'épisode repose essentiellement sur une dynamique croisée avec, d'un côté, une *singesse* qui s'humanise et, de l'autre, le Bossu qui s'animalise. La femelle qui sauve le Bossu semble d'abord se présenter comme un monstre. Elle se distingue par sa taille, sa laideur (*une merveilleuse singesse, grande et laide sans comparaison*, l. IV, t. 1, p. 65) et par l'autorité qu'elle semble exercer sur ses congénères. Parodie des lions

chevaliers et des poissons » dans *Actes du 22e congrès de la Société Internationale Arthurienne*, actes en ligne <http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/pdf/ueltschi.pdf> (10/01/2010).

³¹⁸ Cet épisode a également été étudié par Sylvia Huot voir *Postcolonial Fictions in the Roman de Perceforest : cultural identities and hybridities*, op. cit., p. 63-69.

³¹⁹ « *Et eulx ainsi retrais, me prindrent a regarder faisans maintes fieres contenances, car en plus de cent lieux ilz me firent la moue et tant d'autres grimaces que je ne le sçavroie dire en barbetant des dentz ; et aucuns en y avoit qui me monstroient leurs bulles.* » (l. IV, t. 1, p. 64).

de *l'Estrange Marche*, elle a, comme eux, vidé un pays de ses habitants par la crainte qu'elle inspire (*pour elle n'osoit homme ne femme habiter en la montaigne* l. IV, t. 1, p. 63). Cependant, confrontée au Bossu, son comportement se fait presque humain, notamment dans sa façon de communiquer. Ainsi, comme le lion de Lyonnell, elle adopte une attitude de soumission pour signifier qu'elle n'est pas menaçante : « *Celle singesse qui me fist tres grant humilité et reverence. Et je vey qu'elle me monstroist signe d'amour* » (l. IV, t. 1, p. 66). Surtout, le verbe *barbeter* (« grommeler », « marmotter »), qui apparaît plusieurs fois au cours de l'épisode (« *en barbetant des dentz* » l. IV, t. 1, p. 64 ; « *La singe commença lors a barbeter menu et souvent sus moy.* » l. IV, t. 1, p. 65 ; « *Commenca illecq a barbeter* » l. IV, t. 1, p. 66) véhicule l'idée de parole³²⁰. Cette impression est corroborée par le nom *patois* (« *Ils faisoient contenance en leur patois de moy mettre a mort* » l. IV, t. 1, p. 65) et par le fait que les postures de la *singesse* sont interprétées en terme de langage. C'est par exemple le cas lorsque la femelle montre sa caverne au Bossu (« *comme s'elle vousist dire : " Vecy ma demeure "* » l. VI, t. 1, p. 66) ou encore quand elle le voit s'en aller (« *sambloit qu'elle vouloit dire* » l. IV, t. 1, p. 68). L'effet comique tient notamment au fait que cette copie du comportement et de la communication humaine reste imparfaite. L'expression *faire son personnage* (« faire sa comédie, des simagrées, des grimaces ») qui décrit l'attitude de la *singesse* lorsqu'elle se présente devant le Bossu, entretient ainsi l'idée d'imitation. Tel un comédien, l'animal semble imiter l'homme et produire un verbiage soutenu (« *commença a barbeter et menu et souvent sus moy* » l. IV, t. 1, p. 66). De la sorte, la *singesse* offre un reflet grotesque, car à la fois dépourvu de sens et déformé, du comportement humain.

Le caractère théâtral de qui caractérise l'attitude, très démonstrative, de la bête semble également pouvoir être perçue à la fin de l'épisode. Au désespoir de voir partir le Bossu, la *singesse* se précipite sur le bord de mer et lui montre l'un des *singos* qu'elle a conçu avec lui, comme pour le retenir (« *elle prinst l'un des quatre singos entre ses bras et l'eslevant le me monstroït* » l. IV, t. 1, p. 68). Voyant que le chevalier s'en va, elle tue le petit qu'elle brandissait et le jette dans l'eau avant de fuir dans la forêt³²¹. Ce geste semble étrangement rappeler celui de Médée³²² qui, abandonnée par Jason, tue les enfants qu'elle a eu de lui avant

³²⁰ Ce terme contribue d'autant plus à humaniser les singes qu'il ne semble pas s'appliquer spécifiquement au règne animal.

³²¹ « *Et voyant ce la singesse, elle tua le singot qu'elle tenoit et le jecta en la mer après moy. Ce fait, elle s'en fui criant et breant en la forest.* » l. IV, t. 1, p. 68.

³²² Ce rapprochement est également fait par Sylvia Huot qui dresse aussi un parallèle entre le comportement de la *singesse* et celui de Didon abandonnée par Enée. Voir *Postcolonial Fictions in the Roman de Perceforest : cultural identities and hybridities*, op. cit., p. 67-69.

de partir sur un char tiré par des dragons. La façon dont le Bossu traduit en parole la gestuelle de la femelle possède également une lointaine ressemblance avec l'histoire de la colchidienne qui aida Jason et la préserva de la mort : « *Haa ! Faulz homme, comment puez tu laissiez celle qu'y t'a fais tant de biens comme de toy avoir préservé de mort ?* » (*ibid.*). Il est impossible, et il serait d'ailleurs risqué, d'émettre l'hypothèse d'un lien entre cette scène de *Perceforest* et le mythe antique. Il est en revanche indéniable que, dans ses attitudes et les plaintes que lui prête le Bossu, la *singesse* constitue une parodie d'héroïne tragique antique.

A l'inverse, le Bossu glisse, de façon comique, vers le monde animal. Il est d'abord pris en charge par la *singesse* qui lui fournit abri, protection et nourriture (« *elle me gardoit des autres singes. Et illecq me pourvey de petites nois et autres fruis dont je me vivoie* » l. IV, t. 1, p. 66). Puis la passion que la femelle conçoit pour lui débouche sur la naissance de quatre *singos* hybrides. Cette union contre nature est d'abord comique parce qu'elle fait appel à la réputation de lubricité attachée aux singes au Moyen Age. De plus, elle contribue à ancrer davantage le Bossu dans la bestialité. De fait, le chevalier se décrit comme la victime non consentante d'une femelle concupiscente et dit ne pas savoir comment les petits ont été conçus. Cependant l'apparence de deux des *singos* trahit leurs origines et dénonce la relation qui existe entre le Bossu et la *singesse*. Créatures grotesques, au sens pictural du terme, ils associent la nature animale de leur mère au physique contrefait de leur père :

Encoires fut mon aventure plus merveilleuse, car tant repairay autour de celles singesse que, par la convoitise charnelle qu'elle avoit en ma personne tant seullement, elle engendra ne sçay par quel moien quatre petitz singos dont les deux, après ce qu'elle les eut mis sus terre, me ressamboyent assés bien ; et amoit trop mieulx ces deux que les autres deux qui bien les poutraioyent (l. IV, t. 1, p. 66).

Le franchissement de la frontière entre l'homme et l'animal est ici favorisé, voire provoqué, par le physique du personnage³²³. Décrite comme étant *laide sans comparaison* (l. IV, t. 1, p. 65), la *singesse* semble en effet s'enticher de la laideur du Bossu. D'une part, cette hideur partagée crée un rapprochement entre les deux personnages (qui se ressemble s'assemble) ; d'autre part, elle amplifie le potentiel comique de ce couple contre nature. Plus tard, sa laideur vaut au Bossu d'être pris pour un singe par l'un des marins qui refuse de l'embarquer sur le

³²³ De façon générale, dans la littérature médiévale, la difformité, parce qu'elle inscrit le personnage à la marge de l'humanité, paraît constituer une prédisposition au le rabaissement animal. Ainsi, tout comme le Bossu doit sa subsistance à la *singesse*, dans le *Chevalier au Papegau*, un nain est nourri par une licorne qui le prend pour son petit.

navire : « *Par ma foy, dist l'un, non ferons, car ce n'est point ung homme, ains est un singe ; car voyés comment il est contrefait.* ». Cette erreur, qui se situe au terme de son séjour sur l'île, semble entériner la métamorphose animale que le Bossu paraît avoir subie. Lors de son arrivée à la cour, avant qu'il commence le récit de son aventure, le personnage est d'ailleurs décrit comme *un chevalier [...] merveilleux a regarder, car il estoit boussu et contrefait et avoit la teste huree et entremeslee des cheveux chenus* (l. IV, t. 1, p. 62). Bien plus que son physique contrefait, qui a déjà fait l'objet de plusieurs descriptions³²⁴, c'est la mention de la chevelure qui semble, dans ce cas, devoir attirer l'attention. Hérissés, hirsutes, les cheveux du Bossu évoquent l'idée de sauvagerie et créent, par anticipation, un rapprochement entre lui et les animaux qu'il vient de quitter.

Plus complexe qu'il n'y paraît, l'aventure du Bossu sur l'*Isle aux Singesses* joue sur plusieurs ressorts comiques. D'une tonalité grivoise, l'épisode évoque plaisamment une sexualité déviante. Il joue également sur une laideur, comique en elle-même³²⁵, mais surtout parce qu'elle favorise la confusion entre l'homme et l'animal. Ainsi les singes se voient attribuer des attitudes humaines tandis que le Bossu, cruellement victime de sa difformité, est repoussé vers une identité animale³²⁶. Le récit parodie également le motif du séjour sur les îles exotiques aux habitants fantastiques comme il s'en trouve des exemples dans le *Roman d'Alexandre* ou encore, comme l'illustre le passage de Bethidès chez les poissons-chevaliers. Loin de rencontrer des créatures merveilleuses, le Bossu est confronté à des singes violents et concupiscent. Parodie d'être humain, il trouve chez les primates, copie imparfaite de l'homme, un reflet grotesque de sa propre condition et connaît, sur l'île, un simulacre d'aventure.

Le singe dont il est question au livre VI n'a rien de commun avec les spécimens rencontrés par le Bossu. Il s'agit, en effet, d'un animal de compagnie décrit dans une scène de la vie quotidienne et non d'une créature merveilleuse impliquée dans quelque aventure exotique. Ordinaire et de petite taille, le *singeot* ne partage avec ses lointains cousins qu'une certaine forme de malice. L'effet comique qu'il produit, dont les conséquences sont visibles au sein du récit³²⁷, n'est, *a priori*, pas dû à un comportement anthropomorphique mais à un

³²⁴ Notamment au livre I lorsque le Bossu apparaît pour la première fois. Sur la laideur comique voir *infra* p. 315.

³²⁵ Sur un autre cas de la laideur comique voir *infra* p. 343ss.

³²⁶ Sur le Bossu comme homme-singe, voir Christine Ferlampin-Acher, *Fées, bestes et luitons*, *op. cit.*, p. 271-ss.

³²⁷ Les rires fusent autour du singe et de enfants : *tous ceulx qui la estoient en avoient bon riz ; Moult eut le roy bon riz des joyeusetés que les trois enfans et le singot firent par la salle et aussi eurent ceulx qui au palais estoient* (l. VI, f. 318 v.). Sur ces rires, voir *supra* p. 20.

tempérament facétieux décrit comme une caractéristique de son espèce (*leur mere tenoit en son giron ung jenne singot a merveilles petit qui s'esbatoit comme telle bestes sceuvent faire*, l. VI, f. 318 v.). Compagnon des enfants de Gallafur (*le singot auquel ilz se joueoient souvent*, *ibid.*), il provoque les rires des adultes en trompant les enfants et en les faisant tomber, au cours de ce qui semble être un jeu de course-poursuite (*le singot qui mallicieux estoit de sa nature les decepvoit souvent et les faisoit cheoir par la salle dont ceulx du palais avoient plaisir*). Toutefois, du fait que les actions du singe ne sont pas plus amplement décrites mais regroupées sous les noms génériques de *singeries* et *risees*, il est difficile de déterminer en quoi elles consistent. De plus, l'effet comique est provoqué, non pas par le singe seul, mais par son interaction avec les enfants. Or, cette conjonction plaisante entre les comportements animaux et enfantins pourrait trouver sa source dans une forme de similarité. Les trois enfants, que le texte décrit à demi-mot comme des êtres à la fois vifs et gauches (ils tombent souvent), sont encore des ébauches d'homme, tout comme le singe avec lequel ils jouent. Le fait que l'animal parvient à les berner renforce leur statut d'êtres en devenir dont l'intellect n'est pas encore pleinement développé. Semblables par leurs aptitudes, les enfants et le singe se trouvent, par ailleurs, réunis tant dans leurs activités que sur le plan de la syntaxe qui en fait les sujets d'un même verbe : *Si ne pourriez croire les bonnes singeries et les risees que les trois enfants et le singeot emprindrent a faire par le palais* (l. VI, f. 318 v.). Par conséquent, sans qu'il soit à proprement parler question de traits anthropomorphiques, la dimension comique de l'épisode repose, effectivement, sur un rapprochement, une similitude, entre l'homme et la bête.

La dimension comique du comportement animal repose donc sur la transgression : transgression des règnes animal et humain (avec la domestication et l'anthropomorphisme), transgression des espèces, de la hiérarchie herbivores/carnivores, des catégories (sauvage/familier, noble/vil, etc.). Dotant son bestiaire de traits qui lui sont normalement étrangers ou de capacités décuplées, l'auteur crée des rapprochements incongrus qui aboutissent à des hybrides cocasses tels qu'une mule-limier, un ours-soldat, un lion-chien de compagnie, ou encore des singes humains. Toutefois, ce qui n'est pas « naturel » n'a pas nécessairement un effet comique. C'est pourquoi, quand il ne perturbe pas les barrières entre les espèces, l'auteur renforce ou inverse les valeurs traditionnellement attachées à un animal. De la sorte, la mule blanche devient un exemple d'entêtement tandis que l'ours, de prédateur, devient défenseur des jeunes filles et le lion féroce se fait chien de manchon pour jouer à la balle.

2. Les humains

L'anormalité soulève davantage de difficultés chez les êtres humains du fait qu'ils sont soumis à une série de cadres (morale, loi, société) à laquelle les animaux échappent. Pour ces derniers, la question du rapport à la norme ne se pose qu'en termes de naturel ou de non-naturel et elle se trouve associée à des effets comiques, effrayants ou merveilleux. Les personnages humains peuvent, quant à eux, s'écarter de la normalité de multiples façons sans que cela constitue, à coup sûr, un élément amusant. Ainsi, les agissements du lignage de Darnant, qui s'oppose à l'autorité de Gadifer, font régner la terreur dans les forêts de Grande-Bretagne.

Parmi les personnages aux comportements anormaux, trois types d'individus paraissent devoir retenir l'attention : le fou, le sauvage et l'enchanté. Figures récurrentes de la matière arthurienne, ils forment une trilogie complémentaire dans le sens où ils peuvent parfois se confondre. Ainsi, il arrive que le fou incarne une forme de sauvagerie, tandis qu'un personnage enchanté peut être pris pour un dément. Tous ont en commun une attitude qui entre contradiction avec le monde qui les entoure, voire avec leur comportement habituel (enchantement et folie sont presque toujours des états passagers).

2.1. Les sauvages

Au livre II, parce qu'il est désireux de connaître ses sujets, Gadifer décide de parcourir son royaume. Lors de son périple, il fait, dans les Déserts d'Écosse, une rencontre insolite et mouvementée avec le Peuple Sauvage, constitué des descendants des Troyens³²⁸ que la chute de leur cité a contraints à l'exil. Déchus et quasiment retournés à l'état sauvage, leur évocation aboutit à une scène tragicomique où considérations philosophiques et burlesques se télescopent.

Perceforest véhicule une conception cyclique de l'histoire selon laquelle le temps n'est qu'une perpétuelle succession de grandeur et de décadence. Les habitants des Déserts d'Écosse illustrent parfaitement cette vision du monde. Autrefois citoyens de la prestigieuse Troie, ils ne sont plus qu'une peuplade sauvage vivant parmi ses troupeaux. Pour preuve de leur déchéance, la langue qu'ils parlent n'est plus qu'un grec dégradé et incompréhensible pour les hommes de Gadifer (l. II, t. 1, § 23). Ils sont donc des déclassés, statut que le Moyen Âge

³²⁸ Sur le peuple des Déserts, sa première rencontre avec Gadifer et l'héritage Troyen voire Sylvia Huot, *Postcolonial Fictions in the « Roman de Perceforest » : Cultural Identities and Hybridities*, op. cit., p. 25ss, p. 175ss.

assimile presque à celui de monstres humains. En tant que tels, ils sont marqués par une série de caractères négatifs ayant, pour la plupart, trait à une inversion de l'ordre naturel des choses. Le fait qu'ils se vêtent de peaux de bêtes, par exemple, tend à brouiller les frontières entre animalité et humanité et à les intégrer davantage à la première catégorie. Toutefois, l'auteur du *Perceforest* semble soucieux de ne pas les dévaloriser complètement. Ainsi, lorsqu'il décrit leurs chevelures, il précise non seulement qu'elles sont emmêlées, mais surtout qu'elles sont décolorées par le soleil (*sy leur pendoient les cheveux par derriere jusques sur les rains mal pigniez, mais blancz estoient du soleil, car ilz ne usoient pas de chapperons*. I. II, t. 1, § 11). Si l'aspect hirsute est associé aux idées de sauvagerie et de laideur, le détail réaliste des cheveux blanchis oriente la description vers la blondeur caractéristique des canons de la beauté médiévale. Les habitants du désert sont, certes déçus, mais ils n'ont pas la noirceur des paysans ou des hommes sauvages. En réalité, la rencontre avec ce peuple permet non seulement à l'auteur de livrer une réflexion sur le sens tragique de l'histoire mais elle est également prétexte à un épisode cocasse. Les « tares » des habitants du désert donnent la mesure de leur déchéance tout en constituant de solides éléments comiques.

L'ignorance des habitants est à l'origine du malentendu qui sert de base à l'épisode. N'ayant jamais vu de chevaliers en armes, les descendants des Troyens prennent Gadifer et ses hommes pour des démons tout droit sortis de l'enfer³²⁹. Il s'ensuit une variété de réactions (peur, agressivité,...) aussi comiques les unes que les autres. Le petit groupe d'enfants qui, les premiers, aperçoivent les hommes armés déguerpissent à toutes jambes et en hurlant à pleins poumons (*Mais sachiez que les enfans se mirent a la fuyte par devers la forest, criant et breant comme se ce fussent cerfz ramaiges*. I. II, t. 1, § 9)³³⁰. Parmi ces jeunes à l'animalité exacerbée, se trouve Priande, qui n'est pas assez rapide pour échapper à Estonné et connaît une rapide et réjouissante succession d'émotions. D'abord terrorisée à la vue des chevaliers, elle l'est plus encore quand Estonné s'empare d'elle. Cependant, constatant que le "diable" ne l'a pas dévorée alors qu'il en aurait eu tout le loisir, elle le défend et obtient sa grâce alors qu'un groupe de femmes, dont sa mère, n'est pas loin de mettre à mort le chevalier. L'auteur insiste alors sur la noble nature de Priande qui, malgré son état sauvage, ne saurait mentir. Toutefois, quelques instants plus tard, alors qu'Estonné s'avance pour la remercier, elle prend de nouveau peur et s'écrie : « *Tuez le dyable qui me veult mengier !* » (I. II, t. 1, § 16), avant

³²⁹ Ce détail conduit C. Ferlampin-Acher à rapprocher cette scène de la rencontre entre Perceval et les chevaliers dans le *Conte du Graal*. Voir C. Ferlampin-Acher, « *Perceforest et Chrétien de Troyes* », art. cit. Sur les références à Chrétien de Troyes dans *Perceforest* voir *infra* p. 365ss.

³³⁰ Sur le motif de la fuite, voir également *infra* p. 193ss.

de fuir à toute vitesse (*Mais quant elle le veyt venir, elle se mist au cours pardevers la forest. ibid.*). Le caractère comique de son revirement d'attitude est amplifié par sa rapidité. Impression de brusquerie que la course de Priande ne fait qu'accentuer.

L'autre effet comique basé sur les réactions joue sur leur répartition inédite qui prend le contrepied des attitudes traditionnellement imputées à la femme et à l'homme. Quand ils voient les chevaliers en armure arriver sur eux, les hommes, à l'instar des enfants, fuient pour s'abriter dans la forêt (*Mais quant ilz leur veirent paumoier leurs glaives, ilz se mirent tous en fuyte, car ilz cuidèrent que ce fussent ennemis d'enfer qui fussent yssuz pour eulx emporter. I. II, t. 1, § 12*). C'est de loin, sous le couvert des arbres, qu'ils observent la lutte opposant leurs femmes aux hommes de Gadifer. Trop peureux pour porter main forte aux leurs, ils ne s'aventurent craintivement à l'orée d'un bois qu'une fois l'affrontement apaisé :

Les hommes, qui s'en estoient fuiz de paour d'eulx et qui regardoient de loing par dedens la forest et qui avoient eu si grant paour d'eulx qu'ilz n'osoient venir secourre leurs femmes, se prindrent a enhardir et eulx apparoir en l'oriere du bois (I. II, t. 1, § 18).

On reconnaît, quelque peu remanié, le motif de la couvade qui véhicule l'image d'une société dans laquelle les rôles masculins et féminins sont inversés. Dans l'épisode du *Perceforest*, la lâcheté des hommes est d'autant plus flagrante que les femmes s'y montrent particulièrement agressives. Sortant de la forêt pour se jeter sur Gadifer et sa troupe, elles semblent être les parentes comiques des amazones. Bruyantes, armées de bâton³³¹ et *toutes esragees*, elles sont d'emblée identifiées comme une menace. Le danger qu'elles représentent est accentué par leur comparaison avec une tempête en mer, une autre des craintes profondes du Moyen Age :

Ilz regardent et voient yssir hors de la forest sy grant plenté de femmes que bien leur fut advis qu'il en y eut jusques a .III. et plus. Et sachiez qu'elle menoient sy grant noise que ce sembloit que ce fust une tempeste de mer, et sy tenoit chacune ung grant baston en sa main et venoient ainsy que toutes esragees pardevers le roy (I. II, t. 1, § 13).

³³¹ Cet attribut les identifie immédiatement comme des femmes sauvages. Il en va de même pour la géante mère de Galotie.

L'image du cataclysme atmosphérique se retrouve d'ailleurs dans la description des *vielles barbues*³³². Rétrospectivement, les femmes du peuple sauvage n'en apparaissent que plus terribles et la femme en général plus inquiétante. Qui plus est, davantage encore que leurs époux, les habitantes du désert manifestent une part d'animalité. Chez les bêtes fauves, la femelle, parce qu'elle doit défendre ses petits, est toujours considérée comme plus dangereuse que le mâle. Si les femmes du peuple sauvage attaquent les chevaliers, c'est précisément pour sauver Priande qu'elles croient menacée de mort :

Quant la mere de la pucelle entedy son enfant et elle le veyt entre les bras du chevalier qui encore le tenoit, elle cuida vrayement que ce fust ung dyable qui le tenist et que tantost le deust devorer (I. II, t. 1, § 14).

Leur violence et leur acharnement sont tels qu'à force de coups elles rendent illisibles les armes peintes sur les écus des combattants (*Et sachiez que la peinture de leurs escuz estoit sy effacee qu'il n'y avoit celluy qui ne congneust son compaignon par enseigne qu'il eust* I. II, t. 1, § 17). En fait, leur folie furieuse est aussi terrifiante que comique et l'épisode manque de basculer dans le drame. Estonné est à deux doigts d'être mis à mort (*les femmes l'avoient tiré jus de son cheval et feroient sur luy si menu que bien luy advis que tanstost seroit mis a mort* I. II, t. 1, § 15), tandis que Gadifer et les autres chevaliers en arrivent presque à les frapper du tranchant de l'épée (*se les femmes fussent encores demourees une heure en leur forces, elles les eussent chassiez du champ ou mis a mort, ou il eut convenu ferir du trenchant des espees sur elles pour les tuer* I. II, t. 1, § 17). Cependant, toute inquiétante qu'elle est, l'agressivité extrême et irraisonnée des assaillantes finit par déboucher sur une issue comique. Trop fatiguées pour persister dans leur action, les femmes s'assoient les unes après les autres et l'affrontement s'achève faute de combattants : *elles prindrent a lasser et a estre sy travaillees que la plus grant partie d'elles se prinst a asseoir. Et en la fin n'y eut celle qui ne s'assit sans pouoir autruy grever*.

Par ailleurs, il est intéressant de constater que, sans qu'ils soient ridiculisés, les chevaliers sont néanmoins objets de risées dans cet épisode. Non seulement ils se voient impliqués dans une lutte anti-courtoise et incongrue contre des femmes armées de bâtons mais ils se révèlent surtout incapables d'avoir le dessus³³³. Qui plus est, s'ils éprouvent de la honte à

³³² Sur ce rapprochement voir C. Ferlampin-Acher, «Perceforest et Chrétien de Troyes», dans *De sens rassis. Essays in Honor Rupert T. Pickens*, éd. K. Busby, B. Guidot, L. E. Whalen, Amsterdam New-York, Rodopi, 2005, p. 209-217.

³³³ La même inversion carnavalesque est illustrée par les coutumes du royaume de Turelure dans *Aucassin et Nicolette*. Voir *Aucassin et Nicolette*. Paris, Champion, 1997, p. 29ss.

devoir porter la main sur des femmes, les hommes de Gadifer sont d'autant plus gênés que leurs adversaires sont à peine vêtues. Dans cette situation comique et grivoise (même si ce dernier aspect est difficile à mesurer), les chevaliers ne semblent pas tant désireux de se défendre que d'éviter le contact et esquivent moins les coups que les habitantes elles-mêmes :

Tant avoient a faire chacun endroit soy que oncques es jours de leurs vie n'eurent sy grant doubte de recevoir honte de ferir sur elles, car la plus grant partie d'elles estoient nue. Et elles, qui nul honte n'avoient, feroient sur eulx de toutes leurs forces, et ilz se couvroient de leurs escuz au mieulx qu'ilz pouoient (I. II, t. 1, § 16).

Enfin, si le comique n'atteint que modérément Gadifer et ses hommes, il vise au contraire indéniablement Estonné. Le choix que font initialement les femmes de s'attaquer exclusivement à lui se trouve justifié sur le plan narratif par le fait qu'il a enlevé Priande. Toutefois, sur le plan comique le rôle de cible principale paraît lui échoir en raison de son caractère. En effet, quoi de plus naturel pour un séducteur impénitent que d'être le centre d'intérêt d'une foule de femmes ? La désignation explicite de la mère de Priande comme chef du bataillon ajoute du piquant à la scène. Par contamination, le groupe tout entier paraît constitué de mères en colère. Alors qu'il n'a pas encore rencontré Zéphyr, Estonné est déjà soumis à une bastonnade en règle administrée par des furies vengeresses, ce qui ressemble à un traitement préventif pour ses écarts de conduite. A la lumière de cette remarque, le titre de *comte des Desers d'Escoce* qui lui est décerné par Gadifer, ne peut pas être anodin. En dehors du passif qu'Estonné entretient avec cette contrée, l'attribution de ces terres est guidée par une logique associative. Sur ce qui apparaît comme le pays des femmes ne pouvait régner qu'un séducteur.

2.2 Les fous

Comme les habitants du désert d'Écosse, Péléon incarne à la fois la tragédie et la comédie. A leur image, c'est un être sauvage et déclassé dont l'attitude dépend davantage de l'instinct animal que de la raison. Toutefois, son cas est rendu plus poignant du fait que pour lui, grandeur et décadence se succèdent instantanément sans que le temps ait à faire son effet. Le fou bénéficiait d'un statut ambigu dans la société médiévale. D'une part, rejeté et stigmatisé pour sa différence, il était, d'autre part, considéré comme un individu privilégié car en contact avec Dieu. Par conséquent, Péléon représente, au sein de *Perceforest*, un cas des plus complexes oscillant entre gravité et comique ; il suscite, par conséquent simultanément le rire

et la pitié³³⁴. Bien qu'elle soulève des impressions contradictoires, la situation de Pélion n'en possède pas moins une certaine unité, basée sur les idées d'obsession, d'automatisme et d'excès.

Le fou est un individu marginal et, de fait, tout ce qui a trait à l'insertion dans la société fait défaut à Pélion. Cet aspect de sa condition est perceptible notamment dans son rapport au langage, outil social par excellence. Durant sa maladie, le chevalier se mure dans un silence que seules les paroles « *chevalier malheureux* » viennent parfois rompre. Son mutisme presque complet contribue à faire de lui un être asocial. Pélion ne répond plus quand on l'appelle ou qu'on le questionne : *il le saluerent mais oncques ne respondy* (l. II, t. 1, §150) ; *le chevalier [...] ne respondy mot, car pou comptoit a ses parolles* (l. II, t. 1, § 758) ; *combien que le chevalier parlast, celluy qui la mule avoit arrestee ne respondoit a chose qu'il deist*(l. II, t. 1, § 709). De même, en contradiction avec les principes de courtoisie, il quitte ses hôtes sans un mot de remerciement et sans même prendre congé : *il ala mectre son heaulme sur son chief sans parler a personne et s'en ala vers l'estable et monta sur son cheval et se mist au chemin sans prendre congié* (l. II, t. 1, § 732). Ce silence, outre le fait qu'il amène Pélion à se comporter à l'encontre des règles sociales, conduit également à une mauvaise interprétation du personnage. Par exemple, son aphasie est perçue comme un signe de colère (*La dame dist a son varlet : «Aide au chevalier, car trop est courroucié qu'il ne puet respondre* » l. II, t. 1, § 715), ou plus simplement comme une pathologie physique et non pas mentale (*le chevalier qu'ilz tenoient pour muet* l. II, t. 1, § 729). Puisqu'il ne communique plus et qu'il est incompris, Pélion est un individu coupé du monde, condamné à agir et à évoluer dans une sphère inaccessible aux autres. Par ailleurs, le fait qu'il ne prononce désormais plus qu'une unique expression (*chevalier maleureux*) crée un effet d'automatisme comique. En effet, Pélion ne possède que ce vocabulaire minimal qu'il utilise à des fins variées. Subissant de micro modifications, la formule est inlassablement répétée à différentes occasions. Elle lui sert à décliner son identité, que ce soit dans une phrase construite (« *Je suys le chevalier maleureux.* » l. II, t. 1, § 61 et § 62), ou simplement dans une réponse laconique (*quant on luy demandoit comment il avoit a nom, il respondoit : « Le chevalier maleureux »* l. II, t. 1, § 151). A plusieurs reprises, elle devient également cri de guerre sous la forme : « *Au chevalier maleureux* » (l. II, t. 1, § 63, § 65, § 711 et § 714).

³³⁴ Il existe d'autres cas de folie dans les romans arthuriens, par exemple, Yvain et Lancelot perdent tous deux un temps la raison. Par ailleurs il est possible de mentionner la folie simulée de Tristan dans les *Folies*.

Le dysfonctionnement langagier n'est pas la seule marque de la marginalité de Péléon. Fait peut-être plus grave encore aux yeux de la société médiévale, il n'a plus conscience de son rang. Accueilli par une dame, il s'attable et mange avec les gardiens de troupeaux (*il vey mengier emmy la salle ceulx qui gardoient le betail de la dame. Sy se mist avecques*. I. II, t. 1, § 731). Déclassé, Péléon représente une tare au sein d'une société dont la bonne marche repose sur la distinction entre des groupes répartis selon leur fonction. Le chevalier fou est un marginal privé du savoir nécessaire à son intégration dans la société.

Péléon a perdu la maîtrise des usages sociaux, mais également le contrôle de sa personne et de sa propre vie. Dans les activités vitales à l'être humain, telles que se nourrir ou dormir, il affiche un comportement déréglé qui verse dans la démesure. Oublieux de la mesure que requiert la courtoisie et obsédé par ses chasses, le chevalier ne prend pas de repos et en vient à faire périr d'épuisement sa monture tandis que lui-même s'effondre, à bout de forces³³⁵ :

Son cheval ala cheoir mort emmey la place comme celluy qui avoit esté formené outre mesure. [...] Le chevalier a l'autre lez estoit tel atourné de maladie et de famine qu'il demoura a terre ainsi que demy mort (I. II, t. 1, § 58).

Certes, cette scène se produit alors que le chevalier, qui a tout juste sombré dans la folie, est encore à la poursuite du cerf blanc. Cependant, si par la suite, Péléon paraît avoir une meilleure conscience de ses limites et s'accorde des moments de répit lorsqu'il poursuit la mule (*aucuneffois le convenoit reposer pour luy et pour son cheval* I. II, t. 1, § 711), il parvient tout même à un stade avancé de déchéance physique, et ce, à plusieurs reprises. Ainsi, quand il apparaît à proximité du *Neuf Chastel*, il se trouve dans un état lamentable, affaibli, affamé et revêtu d'un équipement en piètre état :

Le chevalier estoit de si foible contenance que a paines se soustenoit a cheval (I. II, t. 1, §149) ;

Et le heaume et le haubergon qu'il avoit vestu estoient aussi noirciz que se ilz eussent jeu en une fosse ung an (*ibid.*) ;

³³⁵ « Voué à une errance frénétique ou à une immobilité proche de la mort, le fou ne connaît pas de demi-mesure », voir Jean-Marie Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Age*, *op. cit.*, p. 18.

Si avoit si long temps qu'il n'avoit desvetu son haubergon que les vestures de dessoubz estoient toutes pourries et si estoit sa char sy velue de povreté que on eust peu tondre le poil par-dessus son haubergon (l. II, t. 1, §150).³³⁶

Quant à sa monture, elle n'est guère plus fringante : *son cheval estoit sy maigre et si fourmené par semblant que a paine se pouoit soustenir* (l. II, t. 1, § 149). Tout entier à la poursuite de son "gibier", Péléon est extrêmement sollicité sur le plan physique. Aussi, quand il lui est donné de manger ou de dormir, c'est toujours sans aucune mesure qu'il se livre à ces activités. Par exemple, hébergé dans la demeure d'une dame, il s'écroule littéralement de fatigue et n'émerge d'un sommeil proche du coma que trois jours plus tard, à la plus grande stupéfaction de la maîtresse de maison :

Le chevalier qui la mule suyvoit dormy ainçois qu'il s'esveillast la premiere nuyt et le jour ensuyvant et la nuyt après jusques a l'endemain a nonne, car merueilleusement avoit esté travaillié en la chasse. [...] Quant ce vint au second jour et il fut esveillié il sailly sus tout esbahy. Et sachiez que la dame estoit en ce point pardevant luy, car moult avoit grant merveille de son long dormir (l. II, t. 1, § 730-731).

Quand il se nourrit, il est aussi excessif et l'auteur insiste beaucoup sur sa voracité. L'hôtesse, qui s'émerveille de la durée de son sommeil, a aussi l'occasion de s'extasier sur la quantité de nourriture qu'il engloutit, que ce soit le soir de son arrivée (*le chevalier [...] menga merueilleusement bien et beut de tel beuvraige comme de belle clere eau* l. II, t. 1, § 729), ou le matin de son départ (*Sy se mist avecques et commença a mengier ainsi que s'il n'eust oncques mengié, dont la dame le regardoit a merveilles* l. II, t. 1, § 731). De même, lorsque Anthenor le rencontre, il mange de bon appétit et semble insatiable (*celluy qui la mule avoit arrestee ne respondoit a chose qu'il deist, ançois mengoit tousjours car metier en avoit* l. II, t. 1, § 709). Peut-être, chez ce personnage presque muet, la fonction nourricière a-t-elle pris le pas sur la parole. En définitive, Péléon semble avoir régressé au stade de l'animalité, voire en deçà. Son apparence physique (il possède une pilosité très développée l. II, t. 1, § 150) ainsi que sa voracité le rapprochent d'une bête mais il ne fait pas même preuve de l'instinct de préservation présent chez le moindre animal. Effrayante, sa démesure contribue néanmoins à faire de lui un phénomène qui suscite l'étonnement et le rire.

³³⁶ Les fous étaient tondus au Moyen Age : « on a voulu y voir, tour à tour, un moyen d'affaiblir leur force physique (d'après l'histoire de Samson et Dalila), un procédé thérapeutique, une marque d'infamie... », voir J.M. Fritz, *Discours du fou au Moyen Age, op. cit.*, p. 39.

Toutefois, l'élément comique le plus frappant chez Péléon tient à sa conduite obsessionnelle. Traquant d'abord le cerf, puis la mule, il n'est mû que par une idée fixe, s'emparer d'eux :

il ne lui estoit de nulle autre chose fors de prendre la mule qui trop l'avoit pené
(l. II, t. 1, § 733) ;

le chevalier [...] le cœur ne pouoit a son aise jusques adont qu'il eust la mule en sa saisine (ibid.)

Dans sa folie, Péléon ne tolère ni obstacle ni délai. Il engage systématiquement le combat avec tous ceux qui se dressent sur son chemin, ou paraissent le faire. Il abat à la lance Anthenor qui détache la mule, Lyonnel qui s'oppose à lui mais aussi deux chevaliers dont le seul tort est d'être là. Craignant que ces deux derniers ne le freinent dans sa quête, Péléon les attaque dans une démarche toute à la fois paranoïaque et préventive :

Mais quant le chevalier qui suyvoit la mule veyt les .II. chevaliers emmy le champ, il se doubta qu'ilz ne luy voulsissent empeschier la mule. Et pour ce s'appareilla de la joustte tout sans eulx escrier, car il n'eut vouloir de parler fors tant qu'il prist a crier : « Au chevalier maleureux! » (l. II, t. 1, § 710).

De même, il désarçonne et blesse Pergamon qui tentait de le ramener chez ses sœurs. On ne raisonne pas un fou³³⁷, Pergamon l'apprend à ses dépens, ce que l'auteur paraît souligner avec une certaine ironie : *Quant le fol entendy le chevalier, a qui pou estoit du bien que l'en luy avoit fait, il se tourne tout a ung fais pardevers luy* (l. II, t. 1, § 67). L'effet comique est amplifié par le fait que la succession de joutes semble se faire sur la même lancée. Galopant après la mule, Péléon ne ralentit son allure ni avant ni après le combat. Au contraire, une fois son adversaire abattu, il continue sur son élan sans un regard pour celui qui reste à terre :

mais sy tost que le fol vey a terre, il ne regarda plus, car ainçois se mist ou parfont de la forest au ferir des esperons comme celui a qui il challoit qu'il devenist (l. II, t. 1, § 67) ;

puis passa oultre, sans luy regarder, apres la mule (l. II, t. 1, § 709) ;

sy passsa oultre sans les regarder apres sa mule (l. II, t. 1, § 711).

³³⁷ « *Celuy est fol qui a fol boute* », voir J. Morawski, *Les Diz et proverbes des sages*, Paris, PUF, 1924, quatrain apocryphe, CXXXVIII.

Fou furieux monomaniacque, il est comme une tempête qui balaie tout sur son passage. Contrairement aux chevaliers, les valets et autres écuyers se montrent plus avisés en s'écartant de son passage ou en prenant la fuite :

ung garçon [...] s'estoit retrait a ung des lez de la salle pour la doubte du chevalier forsené (I. II, t. 1, § 64) ;

sy tost que le fol chevalier veyt le cheval ensellé que le garçon devoit mener a l'eaue, il courut ainsi que tout enragié au devant et ahert le cheval par le frain, et le garçon s'en fuyt, qui eut paour du fol chevalier. Et quant le chevalier tint le cheval, il sailly sur la selle et se mist hors de la porte, qui ouverte estoit, a pointe d'esperon en criant a hault voix : «Au chevalier maleureux » (I. II, t. 1, §65).

Durant ces combats, les réflexes que Péléon a conservés en dépit de sa folie sont relativement comiques. L'art guerrier paraît, en effet, être la seule forme de connaissance subsistant chez lui, ce qui associé à sa monomanie est source de comique. Désireux de reprendre la route, il s'équipe à plusieurs reprises en s'emparant des armes et des montures qu'il trouve dans les maisons où il est accueilli :

adont luy vient a melancolie de soy armer. [...] Et puis prinst ung glaive qu'il trouva a ung lez de la salle et le prinst a paumoier en disant : «Au chevalier maleureux.» (I. II, t. 1, § 63).

Il agit de la sorte chez les sœurs de Pergamon mais également chez le roi Perceforest, provoquant la stupeur d'Ydorus plus que surprise de voir un étranger s'éloigner avec l'armure de son époux sur le dos. Ce fou qui endosse les effets d'un roi renvoie d'ailleurs au comique du travestissement carnavalesque. Cependant, s'il s'arme et joute avec succès, Péléon n'est plus motivé par aucun idéal chevaleresque. Mû uniquement par une idée fixe, il est comme un pantin dont les mouvements automatiques font rire.

Un autre effet comique tient à la dynamique qui se crée entre Péléon et la mule blanche. Le rapprochement de l'animal et du chevalier n'est pas anodin. Ils partagent un point commun de taille : tous deux sont lancés dans une quête obsessionnelle. La conséquence en est que la progression de l'indissociable binôme tient de la mécanique. Le fou court après la mule, qui cherche son maître, le Chevalier au Griffon, le tout de façon synchronisée. Lorsque Péléon décide de s'arrêter un instant, la mule aussi prend du repos, et dès que le chevalier montre les signes du départ, elle se remet en route :

car aucunefois le convenoit reposer pour luy et pour son cheval, et la mule se repositoit qui aussi mestier en avoit mais sy tost que le chevalier s'appareilloit de monter, la mule, se mectoit en cours (l. II, t. 1, §711).

L'intérêt de la simultanéité des gestes est qu'en maintenant une distance constante entre les deux protagonistes, elle permet à la chasse de se poursuivre. Quand Péléon parvient à se saisir de l'animal, l'action menace de stagner ; pire, l'histoire de la mule manque de finir en impasse car c'est le récit que Péléon retient alors en otage. L'auteur fait donc intervenir un tiers (Anthenor) qui relance la mécanique narrative en délivrant l'animal. Toutefois, l'enjeu dépasse la simple course poursuite cocasse. De fait la « chaîne », s'il l'on peut dire, ne se borne pas au duo formé par Péléon et la mule. Le chevalier traque la mule qui cherche son maître, lequel est retenu au château du *Mont Cornu* par Dache. Le dénouement de l'intrigue voit à la fois : la réunion de la mule et de son maître, les retrouvailles puis le mariage de Dache et Péléon, la guérison de celui-ci et enfin la libération des chevaliers aux douze vœux. Ce qui au départ tenait de la lubie se mue donc en un enchaînement de causes à conséquences. De sorte que, dans *Perceforest*, l'artifice romanesque adopte l'apparence de la Providence.

Il convient, par ailleurs, d'étudier de plus près l'idée fixe de Péléon. Il est, en effet, intéressant de constater que le chevalier traque d'abord un cerf blanc avant de se lancer à la poursuite de la mule. Que Péléon choisisse cette dernière comme gibier peut s'expliquer de façon vraisemblable dans le récit : il a pu reconnaître en elle le prix décerné au chevalier qui l'a vaincu et déshonoré. Le problème est alors d'expliquer la chasse au cerf. De façon pragmatique, la couleur commune des quadrupèdes paraît engendrer une confusion qui les rend interchangeables dans l'esprit du malade. Toutefois, l'obsession de Péléon peut également être interprétée sur le plan symbolique. En tant que fou, le chevalier pourrait être en relation avec un monde surnaturel : il ne chasserait que des animaux dont la blancheur immaculée laisse supposer une origine féerique. Le chasseur partage donc avec ses proies une certaine forme d'altérité. Apte à suivre ces guides ou messagers d'un autre monde, Péléon finit par pénétrer en terre de féerie (Dache est au moins une enchantresse) où il recouvre son esprit perdu. Du point de vue comique, il est logique qu'un fou, qui n'est qu'une « parodie » de chevalier, poursuive une mule blanche, « parodie » d'animal fée.

La folie de Troïlus jette un pont entre la figure du fou et celle de l'enchanté. En effet, le chevalier perd l'esprit à la suite des agissements de la mère de Nervin qui a reconnu en lui le rival en amour de son fils. Toutefois, la cause de sa démence n'est véritablement révélée

que tardivement, une fois qu'il a recouvré ses esprits. Dans l'entretemps seuls quelques indices, notamment lexicaux, permettent de soupçonner l'origine magique de cette perte de facultés. La folie de Troïlus possède, par conséquent, un statut incertain qui laisse au lecteur le loisir de l'envisager comme un phénomène « classique » tout en soupçonnant la nature artificielle. Cette double grille de perception enrichit la dimension comique de l'épisode.

A un premier degré de lecture, le récit est rendu plaisant par le comportement de Troïlus qui agit comme le fou qu'il est devenu. Aussi, il n'a plus, tout comme Péléon, le souci de sa personne et il chemine pieds nus et tête découverte sous une pluie battante :

Et plouvoit tellement qu'en pou d'heur Troÿlus fut mouillié jusques a la car, mais il n'avoit point l'entendement de comprendre sa paine et son travail. Et alla en ce point a nudz pies et teste decouverte par plusieurs jours, tresfamilleux et dur couché. (l. III, t. III, p. 64).

De même, à l'instar du *chevalier maleureux*, ses besoins vitaux sont désordonnés. C'est ainsi qu'il s'endort au moment le plus inopportun et reste enfermé dans le Temple de Vénus alors que le roi, qu'il avait accompagné, quitte les lieux sans lui. Le texte insiste, par ailleurs, sur l'amnésie qui accompagne la perte de ses facultés mentales (*et estoit comme ydiot, car il n'avoit memoire de rien ; il n'avoit ne entendement ne sovenance de rien ; devoyé de son sens et de sa memoire* l. III, t. 3, p. 64- 65). De façon générale, l'idée de folie, concernant Troïlus, n'est pas désignée autrement que par l'expression d'un manque, comme le prouve l'accumulation de formes négatives. Cette impression de vacuité est probablement ce qui différencie le mieux sa démence de celle de Péléon. De fait, ce dernier est animé par une idée fixe qui le rend aveugle à toute autre chose tandis que Troïlus paraît n'être plus qu'une coquille vide, sans raison ni mémoire. Pour ce personnage devenu « creux », le monde est dépourvu de toute signification comme semble le prouver la scène où il contemple les fresques qui ornent les murs du palais. Privé de référence, Troïlus regarde sans voir ni comprendre. Le chevalier est également dépossédé de sa volonté : à peine subsiste-t-il en lui une forme de réflexe proche de l'instinct animal. Tout juste frappé de folie, son premier mouvement est de gagner la forêt qu'il aperçoit d'une fenêtre :

Il n'avoit entendement ne souvenance de rien, ne de bien ne de mal fors ainsi qu'il plaisoit pour lors Dame Fortune, a ce point voulenté lui prist de partir de la chambre. Et s'en vint a une fenestre qui descouvroit sus ung jardin qui estoit enjoignant la forest, et se mist hors. (l. III, t. 3, p. 64).

Bien que le mot *voullenté* soit employé dans la phrase, il est apparaît clairement que rien ne motive l'évasion de Troïlus si ce n'est une pulsion arbitraire que l'auteur désigne comme étant le bon vouloir de la *Fortune*. Le fait que le chevalier se dirige vers la forêt paraît aussi significatif. Par une sorte d'association sympathique, le fou, qui est un être perdu pour la société, se trouve attiré (aimanté même) par la forêt, c'est-à-dire un lieu labyrinthique qui représente au mieux l'idée de sauvagerie³³⁸.

D'ordinaire la folie d'un chevalier et la déchéance qui l'accompagne constituent un motif pathétique propre à susciter la compassion du lecteur. Dans le cas présent, Troïlus, dont l'habit trahit le rang, est brocardé par les habitants de la ville, à l'image d'Estonné monté sur la jument Lienne. Toutefois, contrairement à l'Écossais, il n'est pas bombardé de matières avilissantes et il est pris en pitié par une partie de la population :

Il fut moult regardé du peuple, car il estoit vestu d'une cote de samit, qui donnoit a entendre qu'il estoit chevalier. Sy fut escharny maintes fois des folz et des jennes gens et plaint des sages, qui le veoient desvoyé de son sens et de sa mémoire. (l. III, t. 3, p. 64).

Plus tard, le roi de Zellande, ému par le sort de Troïlus, le prendra sous sa protection. Le fait que le sort du chevalier soit adouci par l'empathie de certains personnages (les sages, le roi), ajouté à la concision avec laquelle les moqueries dont il est victime sont évoquées, laisse penser que l'auteur évacue le *pathos* pour donner à son récit un tour résolument plus léger. Ainsi, le recours à l'euphémisme pour décrire la déficience intellectuelle du héros (*Troïlus qui n'était pas point sensible ; comme celui qu'il n'estoit point sy sage que metier luy en fust* l. III, t. 3, p. 64, 65) confère, de même que son attitude, un ton plaisant à sa folie. Surtout, la notion d'artifice qui plane sur l'épisode (sa folie n'est pas naturelle) désigne l'état de Troïlus comme momentané et réparable, ce qui tend à en alléger considérablement la gravité.

La double grille de perception, mentionnée précédemment, contribue encore davantage à la dimension comique de l'épisode. Avant que Nerven n'avoue les agissements de sa mère à Troïlus redevenu sain d'esprit, l'origine magique de sa démence est seulement suggérée. Ainsi, l'auteur mentionne les herbes et les enchantements responsables de l'incapacité du chevalier : *Troïlus qui estoit desvoyé de son sens par herbes et par enchantemens* (l. III, t. 3, p.66). L'hésitation entre la pharmacopée ou la magie, marquée dans la phrase par la conjonction de coordination *ou*, entretient une incertitude que vient renforcer l'absence de

³³⁸ Sur la forêt comme espace de la folie, voir J. M. Fritz, *Discours du fou*, *op. cit.*, p. 22ss.

coupable désigné. La même ambivalence semble planer sur la rencontre entre Troïlus et le fou du roi. Alors que le chevalier contemple les peintures du palais, ce personnage vient le tirer par la manche en le sommant de sauver la princesse endormie, car lui seul peut la guérir. Troïlus le repousse et le roi, intrigué par la scène, s'approche pour l'interroger. A la réponse qu'il lui fait, le souverain conclut que le chevalier n'a plus toute sa tête. La force comique de l'épisode repose, pour une part, sur la confrontation entre les deux aliénés. Hors de toute logique stable, le débat du *fol* au *fol* ne peut être producteur que d'une forme d'absurdité. La tentative du serviteur du roi pour faire entendre raison à Troïlus constitue donc un paradoxe cocasse. L'effet comique, habituellement généré par le comportement déraisonnable et asocial, du fou se trouve, de plus, amplifié par la réduplication du personnage. Toutefois, l'autre intérêt de la scène provient de ce qu'elle introduit l'idée d'artifice qui permet une double lecture de l'aventure. Lorsqu'il apparaît pour la première fois dans le récit, le fou du roi est appelé *fol naturel*. Par opposition, Troïlus se trouve donc implicitement désigné comme un fou « artificiel ». Or, la façon dont il s'adresse au roi conduit ce dernier à commettre une erreur de jugement et à le considérer, lui aussi, comme *fol naturel*. En vérité, l'épisode accumule les falsifications et les faux-semblants. Face à Troïlus, le fou du roi est, en tous points, conforme à la figure connue et reconnue des cycles arthuriens. Doté du don de prophétie il entrevoit l'avenir du héros et se trouve rudoyé pour avoir énoncé son savoir. Il rappelle en cela le fou malmené par le sénéchal Keu dans le *Conte du Graal*. Quant à Troïlus, il se substitue à Perceval comme sujet de la prédiction. L'adverbe *innocemment*, qui renvoie à sa réponse au roi, pourrait d'ailleurs contenir une allusion au *nice* gallois : la folie de Troïlus constituerait un détournement parodique (il y a à la fois déplacement et exagération) de la naïveté et de la rudesse du personnage de Chrétien. Toutefois, dans *Perceforest*, le bon déroulement de l'épisode est perturbé par l'état du chevalier accablé de folie. Non seulement le roi ne reconnaît pas en lui le héros qui guérira sa fille mais, surtout, le sauveur lui-même ne comprend absolument rien à la situation. Ici, c'est d'ailleurs lui, et non un personnage tiers, qui frappe le prophète. Cette défaillance semble introduire l'idée d'imposture au cœur du récit : le héros, qui n'en est plus un, est pris pour le dément qu'il n'est pas. Ainsi, tandis que le fou du roi joue pleinement sa partie en réalisant une prophétie, Troïlus, qui est pour l'heure un être totalement passif comprenant encore moins de choses que le *fol naturel*, ne tient ni son rôle de chevalier, ni celui de fou, qu'il soit question de fou prophète ou de fou d'amour. Le détournement de la folie d'amoureuse semble, en effet, constituer un autre ressort comique de l'épisode.

Que son état soit véritablement pathologique ou simulé³³⁹, le fou d'amour est une des figures majeures de la matière de Bretagne et, bien que l'enchaînement de cause à conséquence soit subtilement détourné, la démence de Troïlus est effectivement liée avec la passion. De fait, si le chevalier est enchanté, c'est parce que la mère de Nervin veut protéger les amours, ou plutôt les prétentions amoureuses, de son fils sur Zellandine. De plus, juste avant qu'il soit victime de la magie, Troïlus, apprend qu'il a un rival, nouvelle qui fait naître en lui une jalousie dévorante. Le texte insiste alors sur la force de ce sentiment et convoque précisément l'idée de folie : *Mais jalousie le enragie, ou il n'y a ne pacience ne amour, se bouta tellement en lui que son sens lui failly a coup.* (l. III, t. 3, p. 63-64). Or, le personnage est frappé de démence juste après ces événements. Par conséquent, il existe une association narrative entre jalousie et folie (proximité chronologique et causalité) qui amène à conclure que l'état de Troïlus relève, en réalité, de la folie d'amour détournée.

La thématique amoureuse semble également être conviée par le biais des peintures qui retiennent le regard de Troïlus dans la salle du palais. Celles-ci s'inscrivent en effet au cœur du réseau qui se tisse entre *Perceforest*, la *Mort le roi Artu* et le *Lancelot en prose*³⁴⁰. Dans la *Mort le roi Artu*, les fresques sont essentielles à l'esthétique et à la progression de l'action. Elles permettent à Lancelot de célébrer son amour pour Guenièvre et de supporter sa captivité chez Morgane, tandis qu'elles ouvrent les yeux du roi Arthur sur son infortune, amorçant ainsi les événements qui conduiront à la ruine du royaume de Logres. Ces peintures trouvent un premier écho dans les fresques du Temple de Franche Garde, qui, dans *Perceforest*, relatent les exploits de Lyonnell lequel est, en partie, construit sur le modèle de Lancelot. Plus tard l'histoire de Troïlus et Zellandine est racontée, en images, sur un parchemin que Zéphyr dépose sur la poitrine de Bénuic endormi afin qu'il soit identifié par sa mère (l. IV, t. 2, p. 727). Bien qu'il s'affiche sur un support de différente nature, ce récit illustré, similaire aux fresques par sa fonction narrative (les premières retracent l'histoire de Lancelot et Guenièvre, le parchemin relate les amours de Troïlus et de Zellandine), paraît devoir, lui aussi, être rapproché de la *Mort Artu*. De fait, la résurgence des peintures sous forme de miniatures constitue surtout une preuve de la plasticité du motif et de la capacité de l'auteur à remodeler et renouveler sa matière. L'histoire de Troïlus est parcourue par un fil qui relie les fresques de

³³⁹ On pensera notamment à Tristan et aux *Folies*.

³⁴⁰ *La Mort le Roi Artu*, éd. J. Frappier, Genève, Droz, 1954, p.61ss. *Lancelot*, éd. A. Micha, Genève, Droz, 1980, t. V, p. 51-53.

Lancelot, les peintures du palais de Zeland et le récit sur parchemin³⁴¹. Située hors de cette aventure, les œuvres de la Franche Garde établissent le rapport entre les deux romans et permettent d'attirer l'attention sur la production de récit en images dans *Perceforest*.

Refllet déformé des fresques de Lancelot, l'histoire dessinée de Troïlus et Zelandine se distingue d'abord par son inscription dans une perspective positive. En effet, dans la *Mort le roi Artu*, les peintures sont le témoignage d'une trahison qui engendre haine et destruction. Dans *Perceforest*, le parchemin illustré permet à Zelandine de reconnaître son fils Bénuic qui lui a été enlevé peu de temps après sa naissance. Les images se font donc porteuses de la connaissance du passé et des origines ; elles rendent possibles la réunion d'un lignage et, pour Bénuic, l'accès à une identité perdue. Surtout, le réseau d'images qui se tisse entre les deux romans établit le lien entre amour et démente. La folie amoureuse est en effet une autre composante du personnage de Lancelot. Certes, cet épisode se trouve dans certaines versions du *Lancelot en prose*³⁴² non dans la *Mort Artu* mais l'auteur de *Perceforest*, qui connaît apparemment les deux œuvres, a pour habitude de compiler ses sources. Au cœur de ce jeu de références les fresques du palais de Zeland jouent le rôle de pivot. D'une part, elles font le lien avec les fresques de la *Mort Artu* qui nourrissent, par un jeu d'échos, la thématique amoureuse de l'épisode. D'autre part, elles anticipent sur les images à venir lesquelles commémoreront, sur le parchemin, la conception de Bénuic.

Plus important, ces peintures entretiennent la dimension comique de l'épisode en soulignant l'inaptitude momentanée de Troïlus. Le chevalier, dit le texte, *print a regarder les painctures et les histoires qui estoient assises a l'entour par les murs, comme celui qui n'estoit point aussy sage que mestier en fust* (l. III, t 3, p. 65). Le regard aveugle, sans compréhension, que Troïlus porte sur ces récits imagés signale son incapacité à agir comme le héros amoureux qu'il devrait être. S'il ne peut déchiffrer et comprendre les aventures relatées en images, il est inconcevable qu'il puisse devenir l'acteur de l'une d'entre elles. Passif et incapable de donner un sens à ce qu'il voit, il pourrait également incarner la figure du mauvais lecteur. De plus, inutiles, car ironiquement déplacées, les fresques alimentent l'idée d'artifice déjà présente à travers le concept de *fol naturel*. Sans fonction autre que de provoquer la réminiscence (les fresques de Lancelot) ou la préfiguration (le parchemin), elles

³⁴¹ Le rapprochement entre la folie de Troïlus, la *Mort le roi Artu* et le *Lancelot* se double, qui plus est, d'un lien familial puisque l'auteur de *Perceforest* fait de Troïlus et Zelandine les ancêtres de Lancelot, par l'intermédiaire de Bénuic.

³⁴² Le premier réflexe de Troïlus (la fuite dans la forêt), copie d'ailleurs l'errance de Lancelot. Voir *Lancelot, op. cit.*, t. VI, p. 176ss.

ne sont que des copies qui vont de pair avec le détournement de la folie amoureuse. Doté d'un penchant pour la création de mirages et des illusions, *Perceforest* trouve dans les enchantements un terrain propice à sa passion pour le faux.

2.3. Les enchantés

Dans *Perceforest* les enchantements se répartissent entre réalisations bénéfiques et maléfiques. Les premières sont généralement l'œuvre de femmes (damoiselles de la forêt, reine Lidoire), tandis que les seconds sont surtout le fait de Darnant et des personnages qui lui sont rattachés. Les actions de ces derniers suivent un schéma qui se répète au fil du récit : pour s'enfuir, des chevaliers du lignage de Darnant jettent un sortilège qui sème la confusion parmi leurs poursuivants. Ces illusions prennent, par exemple, la forme d'une rivière ou de fauves menaçants (l. I, t. 1, § 260). Au livre I, un enchantement se distingue par ses conséquences comiques : sous l'emprise d'un sortilège plusieurs chevaliers, dont Alexandre et Gadifer, sont persuadés d'être montés sur des ânes et d'exercer des professions telles que meunier ou charbonnier.

La force comique de cet épisode tient d'abord au renversement carnavalesque qu'il opère. Chaque élément de la scène se trouve ainsi dégradé (au sens hiérarchique du terme) : les chevaux deviennent des ânes, les chevaliers se font meunier, charbonnier, bûcheron ou vendeur de denrées. De la même façon, l'équipement chargé sur leurs montures, ou leurs montures elles-mêmes, deviennent charbon, bûches, pain ou tonneau de cervoise. Le rabaissement passe également par la trivialité de leurs propos. Sous le coup de l'enchantement l'intérêt des chevaliers se porte essentiellement sur la nourriture et la boisson comme l'illustre la remarque du Tor à Gadifer qu'il croit chargé de bûches (« *Portez en la cuisine, si mangerez la soupe* » l. IV, t. 1, § 214) ou encore la discussion entre Estonné et Porrus qui négocient entre eux vente de pain et distribution de cervoise³⁴³. Ces paroles sont en elles-mêmes anodines mais elles deviennent comiques du fait qu'elles sont attribuées à des personnages dont les considérations ne sont pas, d'ordinaire, si basement matérielles. Elles déplacent virtuellement les chevaliers dans un espace qui ne leur sied guère : Gadifer n'a pas sa place dans une cuisine même si elle est imaginaire.

³⁴³ *Porrus disoit a Estonné : « Beau sire, il m'est avis que vous menez pain. Vendez-nous ent ! » Et Estonné avoit toute la cervelle esmeue, sy redisoit : « Mais vous, qui menez cervoise, par mon chief n'yrez plus avant que n'ayons beu ! »* (l. IV, t. 1, § 214).

Le mode d'expression semble également participer à cet effet. A ce moment du récit le texte recourt à des proverbes, attestés ou inventés par *Perceforest* (*Nouveau marchand doit payer son entree, Mal œuvre qui ne saveure*) ainsi qu'à une mystérieuse formule d'allure proverbiale : *Dieu vous maint a bonne feste, si rirez a l'autre*. L'emploi de proverbes ne constitue pas nécessairement, cela a déjà été dit, la marque d'un langage populaire. Toutefois, dans le cas présent, les éléments relevés ne sont porteurs d'aucun enseignement moral, ils se concentrent au contraire sur des contingences matérielles et l'un deux semble même se faire l'expression d'un certain hédonisme. Quant à l'expression « *Dieu vous maint a bonne feste, si rirez à l'autre* », elle pose un problème d'interprétation. Dans son édition de *Perceforest* Gilles Roussineau l'explique ainsi : « Le sens fait difficulté. On pourrait comprendre : " Que Dieu vous conduise là où vous vous réjouirez (c'est-à-dire où vous vendrez votre charbon), vous pourrez ainsi retourner en chercher encore ! " » (I. I, t. 2, p.1140). Il s'agirait donc d'un bon vœu lancé au Tor par Gadifer. Cette explication pose cependant problème du fait que le « charbonnier » accueille fort mal ces paroles qu'il assimile à une moquerie (« *Beau sire, de quel mestier estes vous, qui vous moquiez de mes denrees ?* » I. I, t. 1, § 214). L'échange entre les deux chevaliers demeure donc obscur mais il en ressort l'idée d'une d'altercations commune à l'ensemble de l'épisode. Ainsi, sans être violent, le débat qui oppose Estonné et Porrus est néanmoins animé. Le premier saisit la monture de son compagnon par la bride pour stopper sa progression et cherche, avec l'aide Cassiel, à lui extorquer de la cervoise sous la forme d'un droit de passage. De plus, le récit accumule les ordres et les interdictions (« *Portez en la cuisine, si mangerez la soupe* », « *Nouveau marchand **doibt** payer son entree* », « *n'yrez plus avant que n'ayons beu* ») traduisant de la sorte la vivacité des échanges entre les personnages. Les chevaliers qui se raillent et s'interpellent sont diminués non seulement parce qu'ils croient exercer un « petit métier » mais également parce qu'ils adoptent une attitude conforme à cette nouvelle condition.

L'enchantement culmine lorsque Porrus, qui s'est saisi du pot tendu par Cassiel (il s'agit en réalité d'un heaume), le place sous la queue de son cheval qu'il prend pour un tonneau de bière. Ce geste, qui relève du comique scatologique, parachève le rabaissement à l'œuvre dans l'épisode. Situé à la frontière entre l'illusion et la réalité, il permet aussi d'en souligner la dynamique. La conduite des chevaliers est induite par un enchantement qui provoque, non pas une métamorphose, mais l'altération des perceptions comme le marquent

les termes : *bestournez, fantaisie de leurs testes* ou encore *cervelle esmeue*³⁴⁴. Le texte se trouve, de la sorte, parcouru par le sème de la vue (*quant ilz veyrent ce, ilz furent tous bestournez de leur veue*) et de la subjectivité (*il fut avis au roy et aux autres, « sy ne le semble je pas », « je crois que ce soit », « il m'est avis », luy cuide donner ung pot, cuide prendre la broche*). L'importance de la vue dans le processus est par ailleurs perceptible dans l'attitude du Tor qui déduit sa nouvelle profession du chargement qu'il croit voir sur sa monture : « *Je suy charbonnier, mon asne est tout chargé de charbon !* ». Quant à la subjectivité, il est possible d'en voir une trace supplémentaire dans l'expression *par ma foy* qui revient de manière incessante dans les dialogues (pas moins de cinq fois sur onze répliques).

L'efficacité de l'épisode repose précisément sur un phénomène d'illusion. La scène est comique parce que le lecteur sait que les personnages, qui agissent comme des marchands, sont en réalité des chevaliers. Parce qu'il perçoit simultanément les deux faits contradictoires, il est à même d'apprécier le renversement carnavalesque et l'incongruité de la situation. Le décalage est accentué aux yeux du lecteur par le fait que l'auteur semble parfois adopter le point de vue des enchantés. Ainsi, il mentionne *l'asne* et le *tonnel* de Porrus comme des réalités concrètes, sans qu'une marque de subjectivité vienne souligner leur nature illusoire : *et ahert l'asne Porrus par le frain ; et Porrus s'en vint a son tonnel*. Lorsque cesse l'enchantement et que les compagnons recouvrent à la fois leurs esprits et leur identité, Porrus est surpris dans une attitude qui s'inscrivait dans le fantasme tout juste dissous. Privée du contexte qui la justifiait, sa posture apparaît aux chevaliers de la même façon qu'au lecteur, c'est-à-dire comme saugrenue et honteuse. La dissipation du sort conduit à l'écrasement de la perspective en trompe-l'œil. A l'image de Porrus qui *s'en vint a son tonnel et qui cuide prendre la broche*, se substitue celle du chevalier qui *tenoit la queue de son cheval son heaume dessoubz*. Quant aux rires des chevaliers, ils se superposent à celui du lecteur (*Adont se prindrent les compaignons tous a rire et Porrus a estre courroucié*).

Le rabaissement carnavalesque n'est pas le seul élément propre à produire un effet comique lors d'un enchantement. Les paradoxes générés par les illusions peuvent parfois être seuls responsables. Lors d'un autre affrontement avec des chevaliers du lignage de Darnant, Porrus est frappé par un sortilège qui l'amène à croire qu'il a la tête tranchée (l. I, t. 1, § 315-318). Persuadé de la voir à ses pieds, il se couche et « fait le mort », restant aussi immobile

³⁴⁴ A cette perturbation de l'esprit s'oppose le *bon sens* que les chevaliers retrouvent à la fin de l'épisode. Par ailleurs, il est possible de s'interroger sur l'intention de l'auteur lorsqu'il fait s'écrier à Estonné « *par mon chief* » alors qu'il vient juste de dire que le chevalier *avoit toute la cervelle esmeue*. L'enchaînement semble souligner ironiquement la situation du personnage qui jure sur une tête qu'il a métaphoriquement perdue.

que silencieux. Les plaintes de Cassel, qui le croit véritablement trépassé, pourraient être pathétiques et émouvantes si elles n'étaient infondées. Le lecteur sait, de fait, que le chevalier est bien vivant. La vanité de ce deuil paraît d'ailleurs être ironiquement signalée par l'auteur qui se plaît à en souligner l'intensité (*tandiz que Cassel se dementoit et demenoit en son deuil* l. I, t. 1, § 317). La damoiselle qui intervient par la suite semble, quant à elle, exploiter la crédulité de Cassel. Alors qu'elle surprend le chevalier dans ses lamentations, elle se garde de le détromper et offre de rendre Porrus à la vie moyennant une faveur non spécifiée. La nature du personnage (il s'agit d'une fée) et la surprise qu'elle exprime à la découverte de la scène (« *Sire chevalier, que avez-vous a faire doeuil ?* ») incitent à penser qu'elle sait de quoi il retourne en réalité. Revenu à lui, Porrus justifie sa catatonie par le fait qu'il croyait avoir la tête coupée. Cependant, plus que la décapitation fictive, c'est le paradoxe de la situation qui semble avoir engendré sa paralysie : il *m'estoit advis que le chevalier m'eust la teste coppee et que je veisse pardevant moy ma teste et me debatoie a moy mesmes comment je pouoie estre en vie sans teste* (l. I, t. 1, § 318). La surprise et le désarroi du chevalier, qui ne sait pas très bien s'il est mort ou vif, constituent des éléments plaisants et mettent l'accent sur le caractère comique de l'épisode. Faussement sanglant, l'enchantement de la tête tranchée provoque l'amusement par sa nature factice et par les paradoxes qu'il engendre à la chaîne : à la bizarrerie qui consiste à vivre en ayant la tête tranchée s'ajoute les vains efforts du chevalier pour faire fonctionner sa raison dans un univers dépourvu de logique. Toutes aussi plaisantes sont les réactions suscitées par ces faits contradictoires : plaintes inutiles de Cassel, opportunisme de la fée, perplexité de Porrus.

Dans les cas qui viennent d'être évoqués, les enchantements frappent un seul individu ou un groupe dans son entier. Par conséquent, les contradictions et les comportements comiques consécutifs à ces sorts sont perceptibles par le lecteur mais peu, ou pas du tout, par les personnages. Ainsi, la décapitation fictive constitue une expérience intérieure et solitaire. Quant à l'enchantement des « petits métiers », les chevaliers n'en perçoivent que le reliquat dans l'attitude persistante de Porrus. Cependant, il arrive que les enchantements, notamment les illusions, soient inégalement répartis entre les personnages. Deux visions du monde se trouvent alors réunies, dans un même temps et un même espace, provoquant conflits et *qui pro quo*. Deux épisodes en particulier jouent sur l'interaction entre des regards divergents. Chaque fois, Gadiffer (fils) figure au nombre des personnages impliqués. Immunisé contre les

sortilèges grâce un anneau donné par sa mère Lidoire, il est, en effet, le contrepoint tout désigné aux victimes des illusions.

Le premier épisode concerné est celui du *Chastel Desvoyé*³⁴⁵. Accompagnés d'une damoiselle, Perceforest et Gadiffer sont à la recherche de ce château où plusieurs chevaliers du Franc Palais sont retenus en otage par des membres du lignage de Darnant. Leur quête est toutefois compliquée du fait que le bâtiment est rendu invisible par une série d'enchantements. Cette situation va provoquer une opposition comique entre l'oncle et le neveu. Dès l'approche du château, le récit paraît cultiver le doute et le paradoxe préparant ainsi le terrain à l'illusion proprement dite. Ainsi, lorsque les personnages découvrent une route, la damoiselle énonce coup sur coup deux idées apparemment contradictoires. Déduisant, aux nombreux signes de passage, que la piste doit mener tout droit au château, dans un même temps, la nécessité de trouver un guide (« *Par ma foy, je suis certaine que ce chemin va tout droit au chastel desvoyé, et pour ce sieuvons ce chemin, car il ne demourra gaires que nous ne trouvons aucun chevallier du chastel qui nous y merra.* » l. III, t. 1, p. 206). Pour justifier cette étrange assertion, elle rapporte alors que le château est *tant muché d'espés aers par force d'enchantement* qu'il est impossible de le trouver. Les personnages se trouvent donc confrontés au curieux paradoxe d'un chemin qui mène à un endroit où on ne peut pas aller. L'explication dans laquelle la damoiselle se lance ensuite n'arrange rien à l'affaire. De son propre aveu, ignorante en matière de magie³⁴⁶, elle ne peut que décrire sommairement le dispositif à l'origine du phénomène et le moyen, plutôt frustré, d'y mettre un terme. Face à un postulat impossible et à ces informations imprécises, Perceforest exprime une incrédulité qui anticipe sur son comportement une fois victime de l'illusion (« *Je suys moult esbahis comment par ces maudis enchantemens l'en peut ainsi muchier une place.* » l. III, t. 1, p. 207). L'attitude du roi peut d'ailleurs être comparée à celle de son neveu. Si ce dernier commence par afficher sa surprise en réaction aux propos de la damoiselle, il considère ensuite ses instructions comme véridiques et utiles, et il promet de s'y conformer.

L'enchantement qui protège le repaire du lignage est double : d'une part il dérobe le château aux regards³⁴⁷, de l'autre il crée l'illusion d'une rivière infranchissable. Face à cet obstacle, Perceforest, victime du mirage, et Gadiffer, immunisé par son anneau, entrent en

³⁴⁵ Voir C. Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse danq les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003, p. 124ss.

³⁴⁶ « *Sire, dist elle, se je m'entendoie es fais d'enchantemens, je vous en responderoye, mais je ne me y cognois nullement* » (l. III, t. 1, p. 206).

³⁴⁷ Il est successivement appelé *Chastel Desvoyé* et *Incogneu*.

désaccord. Indirectement provoqué par un enchantement, le conflit entre les personnages est potentiellement plaisant dans la mesure où chacun des partis croit défendre une évidence. Le débat se trouve alors d'emblée condamné à la stérilité tandis que chacun des protagonistes estime que son opposant se conduit d'étrange manière. Dans le cas du *chastel desvoyé*, la force comique de l'épisode est amplifiée par le renversement qui se produit entre personnage lucide et victime de l'enchantement. Persuadé de détenir la vérité, Perceforest conteste la parole de son neveu et l'accuse, paradoxalement, de ne pas y voir clair. Ce soupçon est d'abord formulé par le jeune homme lui-même mais celui-ci ne fait alors que réagir au scepticisme de son oncle et expliciter sa pensée : « - *Comment, dist Gadiffer, me tenez vous pour yvre, quant huys ne mengay ne beu ?* » (l. III, t. 1, p. 208). Le souverain s'empresse d'ailleurs de confirmer ce diagnostic et d'affirmer la validité de sa vision par opposition à celle de son neveu : « *Beaulx nieps, dist le roy, ne sçay comment il vous en prent, mais nous voyons bien que c'est, et pour ce soiez content, car il est ainsi.* ». Plus loin dans le récit, il apporte un autre démenti véhément aux paroles de Gadiffer qui persiste à nier l'existence de la rivière et dit voir le château : « *En verité, biau nepveu, dist le roy, vous ne voiez rien, mais avez la veue troublee* » (l. III, t. 1, p. 209). La surenchère, perceptible dans la description de la rivière, est elle aussi significative. D'abord désignée comme *une grosse riviere* (l. III, t. 1, p. 207) lorsque Perceforest la découvre, elle est simplement évoquée comme *celle riviere* quand la damoiselle la voit à son tour. En revanche, dès lors que les protagonistes parlent du cours d'eau à Gadiffer, les qualificatifs se multiplient et l'obstacle devient : « *celle riviere qui traverse pardevant vous, tant radement courant* » (l. III, t. 1, p. 208) ; « *une tres grosse riviere moult radement courant* » (*ibid.*) ou encore « *ceste riviere [...] trop perilleuse* » (l. III, t. 1, p. 209). Cette crue verbale, qui insiste sur la grandeur et la proximité de l'obstacle, semble traduire l'incrédulité des personnages face à la (présumée) cécité de Gadiffer. Elle pourrait également, par ses effets de répétition et de surenchère, correspondre à une volonté de persuader le témoin récalcitrant. Enfin, elle s'inscrit dans le mouvement d'intensification du conflit, lequel culmine lorsque le roi arrête le cheval de son neveu par la bride, faisant ainsi basculer leur opposition du domaine verbal au domaine physique.

Conséquence du double enchantement, le faux aveuglement de Gadiffer se double d'un mirage puisqu'il est en effet le seul à voir le *chastel desvoyé*. Sur ce point, il est intéressant de constater le château est désigné par un comparatif absolu comme *le plus beau qu'il [Gadiffer] jamais il eu veu* (l. III, t. 1, p. 209). L'hyperbole associée à l'idée de proximité (le château est *assez pres d'illecq*) font que les descriptions des deux éléments (rivière et

château) se répondent. De la même manière les visions des personnages se font écho mais ne se recourent pas car chacun voit ce qui est invisible à l'autre. Le jeu des regards croisés est perceptible à plusieurs reprises dans les paroles des personnages, qu'il s'agisse de Gadiffer (« *Par ma foy, sire, je suis moult esmerveillé de vous, qui me voulez faire acroire que icy cuert une riviere. Or me dittes, veez vous point cy devant un chastel assez pres de nous ?* » l. III, t. 1, p. 209) ou de Perceforest (« *Je ne sçay que vous poez voir, mais nous ne veons quelque chose au dela de ceste riviere* » *ibid.*). Il se retrouve aussi dans le dernier échange de répliques qui adopte la structure d'un chiasme :

« *Sire, dist Gadiffer en fin de compte, je voy cy au pres ung moult puissant chastel de son grant mais vous direz tout ce qu'il vous plaira. Neantmoins je vous prommés que je iray veoir a qui ce chasteau appartient. – Beau neveu, dist le roy, vous irez ou bon vous samblera, mais je ne vous conseille point a passer ceste riviere car elle est trop perilleuse* » (l. III, t. 1, p. 209).

L'idée de déplacement ouvre la réplique de Perceforest et conclut celle de Gadiffer, de même que la *riviere perilleuse* fait pendant au *moult puissant chastel*.

Le renversement qui fait de Gadiffer un témoin aux sens perturbés est d'autant plus comique que le personnage, bien qu'étant dans son droit, se trouve en position de faiblesse et est, par conséquent, incapable de défendre son point de vue. C'est d'abord à son statut exceptionnel que le jeune homme doit d'être discrédité. Seul à percevoir la vérité, il succombe, pour ainsi dire, à la loi du nombre lorsque tous les autres personnages attestent l'existence de la rivière : *le roy, la damoiselle et les deux escuiers certiffierent lors a Gadiffer qu'il y avoit par devant eulx une tres grosse riviere moult radement courant* (l. III, t. 1, p. 208). Écrasé sous la multitude des contradicteurs (que le texte cite, à dessein, de façon exhaustive), il est également mis en difficulté par la rigueur avec laquelle sa version est démentie. De fait, le verbe *certifier* possède une valeur administrative³⁴⁸, si ce n'est juridique, qui donne à la parole de Perceforest et de ses compagnons le poids d'un témoignage sous serment. Gadiffer est, de plus, entravé par l'identité de son opposant ; il lui est, en effet, impossible de contredire son royal parent (*Chier sire, vostre bon plaisir soit tant icy comme autre part. Je dis cecy pour ce que roy ne doit estre desdit.* » l. III, t. 1, p. 209). Contraint de louvoyer, il énonce sa version des faits sans pour autant contredire son oncle, ce qui l'amène à évoquer, de lui-même, sa possible défaillance :

³⁴⁸ Dans le Godefroy, les occurrences des termes *certifier* ou *certifications* sont majoritairement tirées de documents administratifs et juridiques.

« *Je ne veul point encores aller contre vostre parolle, mais je voy maintenant auprès d'icy ung moult puissant chastel, ou je suis desvoyé de mon entendement.* »
(l. III, t. 1, p. 209).

Outre le conflit entre les personnages, l'originalité et la force comique de l'épisode reposent, de fait, sur l'incertitude entretenue par le récit. Bien que l'auteur prenne soin de rappeler les vertus de la bague portée par Gadiffer, le présentant explicitement comme le témoin lucide, le texte recèle quelques ambiguïtés. Par exemple, la locution *estre advis* et le verbe *sambler*, qui marquent la subjectivité, sont caractéristiques du champ lexical de l'illusion. Or, ils n'apparaissent qu'une fois, vers la fin de l'épisode, peu de temps avant que Gadiffer ne dissipe le mirage (*il leur estoit advis que Gadifer estoit sur le bort de la riviere ; il lui sambloit qu'il estoit noyé au plus parfont de l'eaue* l.III, t. 1, p. 209-210). Jusqu'à ce point du récit, seul le verbe *veoir* est utilisé (tant pour Gadiffer que pour Perceforest), ce qui met l'accent sur la nature visuelle de la tromperie mais ne la désigne pas distinctement comme telle. Cette neutralité dans l'expression de la perception permet de ne pas dénoncer Perceforest, la damoiselle et les écuyers comme des victimes de l'illusion. A l'inverse, sous le coup du renversement comique évoqué plus haut, Gadiffer est suspecté d'avoir l'esprit troublé. Or, si l'idée d'enchantement n'est pas clairement évoquée dans les accusations, formulées par lui-même ou par son oncle, elle en constitue le soubassement. Ainsi, la référence faite à l'ivresse dans les paroles du jeune homme (« - *Comment dist Gadiffer, me tenez vous pour yvre, quant huys ne mengay ne beu ?* » l. III, t. 1, p. 208) n'est pas anodine. Leurs effets étant similaires, enchantement et ébriété sont souvent associés ou confondus. Par conséquent, bien que le terme soit clairement employé dans son acception première (il est opposé à l'idée de jeûne), il fait peser sur le jeune chevalier le soupçon d'un sortilège. Cette ambiguïté est également alimentée par le comportement du personnage. Alors qu'il rejoint Perceforest arrivé le premier sur les lieux, il se présente *moult pensif* (l. III, t. 1, p. 208) ou encore *pensant a ces besongnes* avec le *chief cliné*, dans une attitude caractéristique de la mélancolie. Il apparaît donc comme un homme à l'esprit troublé, c'est-à-dire plus enclin que Perceforest à voir une réalité déformée. La suspicion qui pèse sur son équilibre mental affleure également lorsque, *demy foursené* (l. III, t. 1, p. 210), il s'élançait au grand galop pour secourir un chevalier par-delà la rivière fictive dans ce qui pourrait ressembler, aux yeux des autres personnages, à un élan suicidaire. Perceforest, qui perd soudainement son neveu de vue (en raison de l'enchantement), le croit d'ailleurs *noyé au plus parfont de l'eaue* et s'évanouit sur l'arçon de sa selle (p. 210).

Preuve de l'affection qu'il porte à son neveu, la douleur du roi est émouvante ; toutefois, la tension dramatique de l'épisode est, en partie, désamorcée par le savoir du lecteur. Dûment informé, il sait non seulement que le jeune homme est sauf mais surtout que sa perception n'était pas altérée. Par conséquent, lorsque le texte ne précise par que Perceforest et la damoiselle ont une vision, il génère une ambiguïté factice. L'épisode fonctionne sur deux niveaux de réalité tous deux étayés par l'auteur : la crédibilité de Gadiffer est entachée par plusieurs éléments (mélancolie, isolement, etc.) tandis que sa lucidité est garantie par l'anneau³⁴⁹. Avec la complicité de l'auteur, le lecteur est à même de distinguer la réalité (perçue par Gadiffer) de l'illusion (vue par les autres personnages). Les indices accablant le jeune homme ont donc pour but, non pas de tromper, mais de nourrir le renversement comique en donnant corps au point de vue des personnages enchantés.

Le décalage comique présent dans l'épisode ne se limite pas à la confrontation de perspectives contradictoires. L'enchantement du *chastel desvoyé* repose lui-même sur un déplacement. La toponymie (*chastel desvoyé*, *chastel incogneu*) comme les maigres indications de la damoiselle focalisent clairement les procédés magiques sur le château qui se présente comme un repaire invisible. Cependant l'élément central de l'épisode reste la rivière illusoire qui bloque la progression des personnages, ne serait-ce que par le débat qu'elle suscite. Le franchissement d'un cours d'eau constitue le sujet de nombreuses aventures chevaleresques. Lorsqu'il découvre la rivière, le premier souci de Perceforest est d'ailleurs de trouver un moyen de la traverser. Toutefois, dans le cas présent, il n'est guère question d'emprunter un pont périlleux ou de vaincre le gardien d'un guet. Le motif de la traversée se trouve subtilement détourné car, pour franchir l'obstacle, il s'agit de voir qu'il n'existe pas. Ce n'est pas par sa bravoure mais par sa vision lucide que le chevalier accomplit l'aventure. A l'inverse, le fait de voir la rivière équivaut à un échec comme semble le prouver la renonciation de Perceforest qui propose à son neveu de longer le cours ou de faire demi-tour parce qu'il renonce à traverser³⁵⁰. Preuve supplémentaire que la clairvoyance détermine réussite de l'action, Gadiffer rompt le débat avec son oncle et passe l'illusion parce qu'il voit (au loin, dans le château) un chevalier menacé de mort. Le fait de voir distinctement, (c'est-à-

³⁴⁹ Avant même que le pouvoir de la bague soit mentionné, le fait que la damoiselle n'a jamais vu la rivière auparavant joue également en faveur du jeune chevalier : *elle n'avait oncques veu celle riviere que celle fois* (I. III, t. 1, p. 207).

³⁵⁰ La pamoison du roi peut également être perçue comme le signe d'un échec. Incapable de voir la vérité, Perceforest n'assiste pas non plus à la dissipation de l'enchantement et à « l'apparition » du château. Par ailleurs elle pourrait renvoyer à l'évanouissement de Guillaume à la mort de Vivien dans cycle de Guillaume d'Orange. Voir *Le cycle de Guillaume d'Orange*, *op. cit.*, p. 336-346.

dire de percevoir la réalité mais aussi des choses éloignées) permet donc la réussite de l'épreuve et relance l'action que la rivière illusoire retenait figée en même temps elle bloquait le roi sur ses berges fantômes.

Le cas du *chastel desvoyé* demeure, en réalité, relativement simple comparé à l'épisode de la maison de pénitence dont il va maintenant être question. Dans l'histoire du *chastel*, les personnages sont séparés en deux groupes comprenant, d'un côté, les enchantés (qui ne perçoivent que l'illusion) et, de l'autre, le personnage lucide (qui voit la réalité). Plus complexe l'enchantement des vieillards affecte différemment chacun des personnages présents accumulant, de ce fait, les conséquences et les effets comiques.

Lyonnel et Gadiffer rendent visite à Liriopé dans la maison où elle accomplit la pénitence qui lui a été imposée par la *roine fae*. Or, il se trouve qu'au même moment leurs amies Blanche et Flamine sont également dans la demeure. Alors que les retrouvailles des deux couples semblent se profiler, un enchantement, jeté par la reine, perturbe la rencontre en donnant aux quatre jeunes gens l'apparence de vieillards. La première conséquence de cette illusion est de provoquer une déception comique d'autant plus intense chez les protagonistes qu'elle contraste avec leurs espérances. Ainsi, le texte dit clairement que Flamine et Blanche s'attendent à voir leurs amis (*comme celles qui pensoient parfaitement veïr l'une Lyonnel et l'autre Gadiffer*, l. III, t. 2, p. 181) tandis qu'un frisson d'anticipation parcourt les chevaliers : *Quant Gadiffer entendy la damoiselle, tout le sang lui mua depuis la plante du piet jusques au sommet du chief, et pareillement en advint a Lyonnel. (Ibid.)*. Les espoirs de Lyonnel sont d'ailleurs formulés plus loin dans le récit : *Lyonnel, qui cuidoit avoir veu la gente pucelle qu'il amoit sus toute rien* (l. III, t. 2, p. 184). La déception comique qui succède à ces grandes espérances repose sur deux effets stylistiques. D'une part, il se produit un changement de point de vue entre le moment où Liriopé prend les chevaliers par la main pour les conduire dans la pièce voisine et celui où Flamine et Blanche découvrent, stupéfaites, les nouveaux arrivants. D'autre part, ce que les jeunes filles anticipent et ce qui se produit au final est formulé dans deux phrases distinctes, articulées par la conjonction de coordination *mais*.

Et est vray que quant elles veirent les deux chevaliers, elles furent toutes esbahies, comme celles qui pensoient parfaitement veïr l'une Lyonnel et l'autre Gadiffer. Mais il leur en print autrement, car il leur fut avis qu'elles veirent entrer en la chambre deux chevaliers sy anciens qu'il sambloit proprement que le moins eagé eust deux cens ans d'eage (l. III, t. 2, p. 181).

La rupture également marquée par l'adverbe *autrement* exprime évidemment la contradiction mais introduit aussi une micro-latence (la découverte de l'illusion est repoussée) qui paraît donner plus de poids au choc de la surprise. L'adverbe *esperdu* (*elles furent moult esperdues*) qui qualifie la réaction des personnages face à ce retournement inattendu traduit d'ailleurs une certaine forme de désorientation.

Le jeu sur les attentes déçues repose également sur une inégalité dans l'introduction des personnages. De fait, lorsque débute l'épisode, Lyonnell et Gadiffer sont parfaitement identifiés, que ce soit par le lecteur qui suit leurs aventures depuis un moment ou par les jeunes filles auxquelles les visiteurs ont été annoncés³⁵¹. Au contraire, les noms de ces dernières demeurent longtemps secrets³⁵². Lorsqu'elles apparaissent dans le récit, Blanche, Flamine et leur gardienne sont décrites comme *deux pucelles et une ancienne dame* (l. III, t. 2, p. 180). Par la suite, Liriopé dévoile à Lyonnell que ses compagnes ont émis le souhait de le voir ainsi que Gadiffer au cours de leur conversation (*nagaires nous parliemes de vous deux en souhaidant vostre venue*, l. III, t. 2, p. 181) ; puis elle annonce que *l'une est sœur a Gadiffer* et l'autre une belle étrangère (*estrange*) qui lui est inconnue. L'accumulation d'indices permet aisément de reconnaître Blanche et Flamine (native de la *Roste Montagne*), comme le font Gadiffer et Lyonnell dont la réaction physique est signifiante. Or, bien que les personnages soient parfaitement identifiables, le récit se refuse encore à utiliser leurs noms. Cette identification retardée alimente plaisamment le trouble de l'illusion. Parce que les jeunes femmes ne sont pas nommément citées avant le face-à-face, il existe toujours une possibilité pour que les chevaliers se soient trompés dans leurs déductions. Quand les noms de Blanche et Flamine apparaissent enfin³⁵³, l'enchantement a déjà semé la confusion. Le fait de confirmer leur identité en les appelant par leurs noms permet alors de signaler qu'il y a illusion. Sur un plan plus symbolique, repousser le moment de nommer les personnages (c'est-à-dire les séparer de leurs noms) illustre le principe d'un enchantement qui dissocie l'être et le paraître. L'éloignement des noms peut également être d'interprété comme le signe de l'impossible reconnaissance qui ruine les retrouvailles des deux couples.

³⁵¹ Avant d'être reçus par Liriopé, ils déclinent leur identité à un *garçon* qui en informe sa maîtresse (l. III, t. 2, p. 180).

³⁵² Comme pour l'épisode du *chastel*, l'illusion elle-même est précédée d'un climat d'incertitude qui en favorise l'efficacité.

³⁵³ *Pour ce marcha avant Lyonnell [...] pour soustenir l'une qui se nommoit Blanche* (l. III, t. 2, p. 181) ; *la pucelle Flamine, qui estoit la seconde pucelle* (l. III, t. 2, p. 182).

L'enchantement des vieillards ne se limite pas à provoquer un désappointement et une surprise comiques chez les personnages. Sa particularité est d'associer trouble inhérent à l'illusion et multiplication des points de vue. De fait, aucun des acteurs impliqués, ou peu s'en faut, ne partage la même vision des événements. Tous trois victimes de l'enchantement, Lyonnell, Flamme et Blanche ne forment pas pour autant un groupe homogène. Le chevalier perçoit les jeunes filles comme des femmes âgées et lui-même apparaît comme un vieillard à leurs yeux. Aussi leurs regards se font-ils écho, mais ne se recoupent pas. Protégé par sa bague, Gadifer voit chacun sous sa véritable apparence tandis sa propre physionomie se trouve altérée. C'est la raison pour laquelle il ne peut, malgré sa clairvoyance, être considéré comme l'égal de Lidoire, grande instigatrice de ce bal masqué. Pour Liriopé, complètement épargnée par l'illusion dont elle ignore l'existence, chacun a conservé son apparence habituelle mais agit d'une étrange manière. Quant à Lidoire elle occupe, à l'image de l'auteur, la place d'un démiurge omniscient et invisible. De fait, si le texte mentionne la présence d'une *ancienne femme*, qui n'est jamais nommée, auprès des jeunes filles, rien ne permet d'affirmer qu'il s'agit de la *roïne fae*. Gommé du récit alors que sont décrites les conséquences comiques de l'enchantement, ce personnage se distingue de Lidoire qui se délecte généralement des désordres qu'elle cause. Il paraît donc raisonnable de penser que la femme anonyme n'est pas l'enchanteuse. Physiquement absente, Lidoire n'en détermine pas moins l'action³⁵⁴. Double de l'auteur, elle est une marionnettiste cachée dans l'ombre qui pilote, à distance, les agissements des personnages.³⁵⁵

La confrontation entre ces points de vue contradictoires suscite des *quiproquos* qui engendrent, à leur tour, paroles et comportements comiques. Ces malentendus se produisent d'abord au sein des deux jeunes couples. Frappés de concert par l'illusion, Blanche et Lyonnell sont tous deux persuadés d'avoir affaire à une personne d'un âge avancé. En conséquence, ils multiplient les signes de déférence l'un envers l'autre, que ce soit en geste

³⁵⁴ D'abord connotée par la locution *il leur fut avis* (l. III, t. 2, p. 181), l'illusion est ensuite explicitement dénoncée comme l'œuvre de Lidoire : *ilz se mescognoissoient et estoient deceuz par les enchantemens de la Deesse Faee qui leur avoit la veue desvoyee* (l. III, t. 2, p. 182). Par ailleurs, l'absence de la reine n'est pas incompatible avec l'exercice de sa magie. Le sort qui modifie l'apparence des jeunes filles n'est pas jeté sur l'instant. Comme Gadiffèr l'explique à Lyonnell, il s'agit plutôt d'une illusion résiduelle destinée à les protéger pendant leurs pérégrinations en forêt.

³⁵⁵ Il est convenu également de ne pas négliger le lecteur. Plus informé qu'aucun des protagonistes, il bénéficie d'une vision d'ensemble qui lui permet d'embrasser simultanément l'ensemble de leurs perspectives. C'est pourquoi il est en mesure d'apprécier la succession de *qui pro quo* générée par l'illusion. Le point de vue qui lui est dévolu participe donc de la construction comique de l'épisode. Sur la question de la focalisation et de l'esthétique comique voir *infra* p. 393ss.

(Blanche se lève pour accueillir Lyonnell, il s'avance pour la soutenir³⁵⁶) ou en paroles (chacun invite l'autre à s'asseoir pour se reposer³⁵⁷). Parce qu'ils n'ont pas conscience que leur apparence a été altérée, Blanche et Lyonnell sont surpris par le traitement qui leur est réservé. De fait, le malentendu, qui repose *a priori* sur un simple décalage entre l'être et le paraître, met en jeu une mécanique complexe du fait de sa réciprocité. Affectés dans leur apparence et dans leur perception de l'autre, Blanche et Lyonnell sont à la fois victimes et acteurs d'un comportement en décalage avec la réalité. Ce qui a, pour premier effet plaisant, de susciter la stupéfaction et l'incompréhension des deux amants (*Lyonnell estoit moult esbahy dont elle venoit a dire telz langaiges ; le preu Lyonnell et la pucelle estoient moult esbahis des raisons l'un de l'autre* l. III, t. 2, p. 182). Par ailleurs la vieillesse (mensongère) des personnages fait l'objet d'une insistance qui renforce, elle aussi, l'efficacité comique de la scène. Ainsi l'apparition des faux vieillards aux yeux des jeunes filles est marquée par une hyperbole (*elles veirent entrer en la chambre deux chevaliers sy anciens qu'il sambloit proprement que le moins eagé eust deux cens ans d'eage*, l. III, t. 2, p. 181) tandis que les paroles échangées par Lyonnell et Blanche font la part belle aux adverbes d'intensité (*sy longuement, moult ancienne*). De la même façon, quand Lyonnell voit les vieilles se lever, il est témoin d'un mouvement laborieux qui contraste avec l'image des jeunes filles se levant prestement pour saluer leurs aînés (*elles dresserent en estant ; il [Lyonnell] lui sambloit qu'elles estoient moult anciennes et que a grant paine elles se leverent en estant*, l. III, t. 2, p. 181). Par nature efficace sur le plan comique, l'exagération est ici d'autant plus plaisante qu'elle devient une marque de subjectivité. L'enchantement de Lidoire altère l'apparence des amants de façon à simuler un écart d'âge qui rend impossible tout rapprochement³⁵⁸. De fait, la perspective d'une union avec un vieux ou une vieille est perçue avec effroi et dégoût comme l'illustrent les réactions de Blanche, Flamine ou Lyonnell. Par conséquent, l'exagération ne semble pas tant décrire les effets de l'illusion que refléter la subjectivité des personnages. Vus par les jeunes amoureux, les vieillards sont encore plus âgés et décrépits que le sortilège ne les a faits.

³⁵⁶ *Pour ce marcha avant Lyonnell pour faire reverence a leur ancienneté et pour soustenir l'une qui se nommoit Blanche* (l. III, t. 2, p. 181).

³⁵⁷ « *Sire chevallier, seez vous et vous reposez, car vous n'avez nul mestier de traveil, et benoit soit le Dieu Souverain qui vous a soustenu sy longuement en bonne santé du corps. – Dame [...] mais vous qui estes moult ancienne, seez vous pour vostre aise, car c'est belle chose des œuvres du Dieu Souverain quant vous estes autant recreative de l'eage dont je vous voy.* » (l. III, t. 2, p. 180-181).

³⁵⁸ Sur le problème de l'âge et de la synchronisation des désirs voir C. Ferlampin-Acher, *Perceforest Zéphyr : propositions autour du récit bourguignon*, op. cit., p. 342.

Pour le couple formé par Flamine et Gadiffer, le malentendu prend une tournure différente du fait qu'un seul des deux amants est affecté par l'illusion. Protégé par sa bague, le chevalier court embrasser son amie qu'il voit sous sa véritable apparence. A l'inverse, celle-ci, perturbée par l'enchantement, se croit assaillie par un vieillard. De cette illusion unilatérale découlent plusieurs effets comiques. Ainsi, l'attitude amoureuse de Gadiffer, conjuguée à son apparence altérée, fait que le texte semble mettre en scène la figure comique d'un vieillard concupiscent. C'est d'ailleurs sous ce jour qu'il est perçu par Flamine. L'autre pan comique de ce second *quiproquo* tient à la réaction de la jeune femme. Le dépit qui lui coupe initialement la parole³⁵⁹ cède bientôt la place à une colère vertement exprimée :

« *Sire vieillart, vous me semblez trop outrageux et plain de grant presompcion : quant m'avez baisie a force, vous avez fait grant esclande a vostre eaige mais la honte en est vostre. Et se je ne amoye plus honneur et que plus ne reverendasse viellesce que vous ne faites, vous n'emporteriez point ainsi le baisier sans en faire penitance. Mais j'ay pitié de vostre corps qui est comme secq et desgarni de sang, et pour ce je contourne vos a en faire comme a chevalier radoté.* » (l. III, t. 2, p. 182).

Les reproches de Flamine mêlent la fausse indulgence au mépris. Sous prétexte de ménager le coupable en raison de son grand âge, elle le rabaisse en réalité de façon répétée. Ainsi, l'interjection *sire vieillart* qui ouvre sa réplique contraste avec le *seigneur pere* par lequel elle avait accueilli le chevalier. Si le terme *pere* connote l'ancienneté, il exprime également le respect et l'affection. Au contraire, *vieillart* se limite à la seule idée de vieillesse. Il permet donc de désigner le personnage par une caractéristique unique, laquelle est finalement dénoncée comme une tare. De fait, les raisons pour lesquelles Flamine épargne le chevalier mettent l'accent sur les infirmités inhérentes à sa condition, qu'elles soient physiques ou mentales. Décrit comme débile de corps et d'esprit (*chevalier radoté*), donc indigne d'être pris en considération, le coupable se trouve ridiculisé.

Dans cet épisode Flamine n'est pas la seule à exprimer sa colère par une verve comique. En effet, si les *quiproquos* et leurs conséquences plaisantes se jouent d'abord entre les amants, ils s'étendent aussi hors du cadre binaire du couple. Ainsi Blanche voit, elle aussi, son frère sous les traits d'un vieillard. C'est pourquoi elle l'interpelle tout aussi rudement que Flamine lorsqu'il lui demande d'intercéder en sa faveur auprès de son amie :

³⁵⁹ Flamine, qui cuidoit avoir esté baisie d'un ancien homme, *avoit grant doeil en son courage, tellement qu'elle ne pouoit parler* (l. III, t. 2, p. 182).

« *Qu'est ce que vous voulez, sire viellart ? dist la pucelle. Faittes vous le farseur ? Prenez une potence et vous allez au temple servir le Dieu Souverain, car la mort vous prent desja par la nez ! Gardez vous de moy aprouchier, car je vous enverroie les gambes levees !* » (l. III, t. 2, p. 183).

Stylistiquement, la colère de la jeune fille se traduit par la succession rapide de questions et d'injonctions (marquées par l'emploi du mode impératif). Sur le plan comique, ces paroles complètent la réprimande de Flamine car elles s'inscrivent dans sa continuité tout en intensifiant le propos. Ainsi, elles reprennent l'interjection *sire viellart* de même que la référence aux infirmités de la vieillesse symbolisée par la béquille (*potence*), thème qui se radicalise avec l'évocation de la mort prochaine du vieillard. La réflexion (cruelle) de Blanche est comique en ce qu'elle brode, de façon imagée et triviale, sur le motif de la vanité. De plus, le renvoi du chevalier à sa propre mortalité achève le mouvement d'exclusion entamé par le discours de Flamine. Celle-ci le jugeait trop faible pour lui demander réparation ; Blanche, elle, l'exclut tout bonnement du monde des vivants. De la même façon, plus véhémement que son amie, elle ne repousse pas l'idée de punition et menace bel et bien le vieillard : « *Gardez vous de moy aprouchier, car je vous enverroie les gambes levees !* ». Outre le mode impératif, l'énergie de cette réplique réside dans l'opposition entre deux déplacements contradictoires. A la tentative d'approche du vieux chevalier répond l'impulsion de la jeune fille qui le repousse pour le faire tomber. Dans cette trajectoire de balancier semble presque se lire le mouvement de recul qui saisit Blanche face à celui qu'elle prend pour un vieux satyre avide de l'embrasser à son tour. Par ailleurs, il est important de noter que ce geste ne vise pas seulement à repousser mais aussi à ridiculiser l'assaillant. La posture « cul par dessus tête » à laquelle il est promis est, en effet, particulièrement grotesque.

Si Blanche et Flamine s'alarment d'être confrontées à un vieillard concupiscent, Lyonnel s'émeut quant à lui du comportement de Gadiffer. Les réactions du chevalier sont présentées de façon singulière, par étape et à rebours, ce qui crée un effet de crescendo renforçant l'efficacité comique de la scène. Ainsi, dans l'ordre du texte, Lyonnel est d'abord surpris par l'échange de paroles entre son ami et Blanche :

Et Lyonnel s'esmerveilloit moult des contenance de Gadiffer et de ses parolles, car il avoit clerement oÿ qu'il avoit nommé la vielle qui estoit aupres de lui sa sœur, comme s'elle fust Blanchette, et elle la avoit nommé viellart, lui qui estoit en l'eage de vingt ans (l. III, t. 2, p.183).

L'étonnement du chevalier est causé par l'inadéquation flagrante entre ce qu'il entend et ce qu'il voit. Ce décalage entre le langage et les faits auxquels il se rapporte est souligné par la structure syntaxique de la phrase. Celle-ci présente deux blocs articulés autour de la conjonction « *et* », structurés de façon similaire : la première proposition évoque les paroles prononcées (il la nomme « sœur », elle l'appelle « vieux ») tandis que la seconde introduit l'élément contradictoire (elle n'est pas Blanche, il n'est pas vieux). La comparaison *comme s'elle fust Blanchette* a ceci de plaisant que, implicitement réfutée par le personnage, elle n'en reflète pas moins la réalité aux yeux du lecteur. Quant à l'association des pronoms personnels et relatifs dans *lui qui estoit en l'age de vingt ans*, elle marque une insistance qui pourrait traduire la stupéfaction comique dont est frappé le personnage. A la surprise du chevalier s'ajoute le choc qu'il éprouve à la vue de Gadifer accolant et embrassant la vieille. Antérieur à l'échange entre Blanche et le chevalier, le baiser est abordé en second pour les raisons évoquées plus haut. Ainsi *et encore* exprime l'accumulation, tandis que le comparatif *plus* connote une intensification. Comme Blanche et Flamme, Lyonnel vit ce rapprochement entre jeunes et vieux comme un scandale. Le dégoût prononcé ressenti par le chevalier est exprimé par une exagération qui se retrouve aussi bien dans le portrait de la vieille, dont la laideur est accentuée (*l'autre vieille [...] sembloit toute derompue de viellune*), que dans l'alternative radicale envisagée par le jeune homme : s'il était à la place de son ami, il préférerait mourir que d'embrasser la vieille (*ce qu'il n'eust point fait pour morir*). Le point culminant du crescendo émotionnel est atteint avec les propos tenus à Gadiffer par Flamme : *et encores avecq ce elle avoit injurié Gadiffer en le nommant viellart radoté* (l. III, t. 2, p. 183). L'expression redondante de l'idée d'accumulation (connotée à la fois par la conjonction *et*, l'adverbe *encore* et la préposition *avecq*) rend compte de l'exaspération grandissante du personnage. Présentée comme le dernier fait d'une longue liste, l'insulte devient la goutte d'eau qui fait déborder le vase. En réaction à cette succession d'étrangetés, Lyonnel en vient à conclure que la vieille a enchanté Gadiffer. L'accusation portée par le chevalier est comique pour plusieurs raisons. D'abord elle rend compte du désarroi et de l'état quasi-paranoïaque auxquels il a été conduit par l'illusion. Pour justifier et comprendre le comportement contre nature de son ami, Lyonnel n'a d'autre choix que de recourir à une explication surnaturelle. Ensuite, ces soupçons relèvent d'une certaine forme d'ironie puisqu'il y a effectivement enchantement mais que le personnage échoue à en décrire et à en situer les effets. Plus exactement, il soupçonne chez l'autre l'existence de ce qui le perturbe lui-même. Ce déplacement de la cause est d'autant plus plaisant qu'il est proche de la vérité.

D'abord *esmerveillé* puis *marri et mal patient*, c'est-à-dire agité mais encore capable de se contenir, Lyonnell laisse finalement éclater sa colère. Son premier geste est de traîner Gadiffer hors de la salle et ni les paroles de Liriopé ni les arguments de son ami ne parviennent à le contenir. L'empressement des personnages à convaincre le coléreux et l'obstination de celui-ci sont rendus, de manière globale, par le verbe *embesognier*³⁶⁰. A cet entêtement comique s'ajoute un manque de discernement qui l'est tout autant. Dans son emportement Lyonnell s'en prend à tous ceux qui l'entourent, à commencer par les fausses vieilles. Par deux fois, le chevalier les maudit dans des termes similaires : « *Que mal feu les arde* » « *Que feu et flamme les puist ardoir et bruler !* » (I. III, t. 2, p. 183-184). La constance avec laquelle le chevalier les voue aux flammes de l'Enfer pourrait être considérée comme un fait anodin et être imputée au seul registre ordinaire de l'imprécation. Toutefois, il est possible d'y voir un lien avec les soupçons nourris par le chevalier à l'encontre des vieilles. Convaincu qu'elles ont enchanté son compagnon (comment expliquer sinon qu'il ait embrassé l'une d'entre elles), Lyonnell les considère comme des mauvaises magiciennes³⁶¹. Partant de là, il est logique qu'elles soient, comme le lignage de Darnant, promises aux flammes infernales. Pour ces séductrices mensongères³⁶², le brasier expiatoire pourrait également répondre à l'ardeur mal placée qui les anime.

La colère comique de Lyonnell se dirige ensuite contre Liriopé sur la base d'un double reproche. D'une part, le personnage est dépité de ne pas trouver Blanche dans la pièce, d'autre part, il déplore que Gadiffer ait embrassé une vieille (*mais encore plus je suis marry que Gadiffer baisa l'une des vieilles*, I. III, t. 2, p. 184). Les attentes déçues du chevalier sont évoquées deux fois, d'abord par l'auteur qui rapporte les pensées du personnage³⁶³, puis par Lyonnell lui-même lorsqu'il exprime ses griefs³⁶⁴. Cette exposition redoublée semble rendre compte de l'état d'esprit du chevalier qui ressasse son malheur, accroissant d'autant la force de son désappointement. Par ailleurs, la comparaison entre les deux formulations permet de constater que, contrairement à l'auteur, le personnage n'exprime pas plus son désir de voir

³⁶⁰ *Tandis que Gadiffer et Liriopé estoient embesogniés de retenir le preu Lyonnell*, I. III, t. 2, p. 184. Ce mouvement d'humeur, comique pour lui-même, l'est également par ses conséquences. Le temps que Lyonnell revienne à la raison, les jeunes filles s'en vont sans qu'il ait eu la possibilité de reconnaître Blanche.

³⁶¹ Voire comme des sorcières peut-être. Par leur âge et leur laideur elles font, en effet, penser aux *vieilles barbues* du livre II. Sur ces personnages voir *infra* p. 330ss.

³⁶² En cela, elles se rapprochent plus du succube.

³⁶³ *Lyonnell, qui cuidoit avoir veu la gente pucelle qu'il amoit sus toute rien, comme Liriopé sa cousine lui avoit promis* (I. III, t. 2, p. 184).

³⁶⁴ « *Vous nous avez nagaires dit que la pucelle estoit en vostre chambre acompaignee d'une autre pucelle, mais vous nous avez monstré deux vieilles* » (*ibid.*)

Blanche que le déplaisir éprouvé en constatant son absence. Seule la juxtaposition entre ce qui lui a été dit et ce qu'il a vu traduit sa déception. Ce silence pourrait être la marque d'une certaine pudeur, le chevalier se refusant à exposer l'ampleur de sa désillusion et, par là-même, les souhaits de son cœur. Ses motivations n'en restent pas moins perceptibles, faisant de son louvoisement un détail plaisant. Parce qu'il s'estime doublement déçu (à la fois dépité et trompé), Lyonnel reporte sur Liriopé l'accusation d'enchantement. Toutefois, ses soupçons ne sont pas exprimés de façon frontale mais par une formulation hypothétique dans laquelle sont associés des termes gravitant autour de l'idée de sortilège : *vous nous avez montré deux vieilles comme se nous fussiemes ivres ou innocens de cognoissance* (l. III, t. 2, p. 184). L'emploi du mot *ivresse* comme synonyme d'enchantement n'est pas rare. Ce rapprochement est d'abord motivé par les similitudes entre les deux états³⁶⁵ mais il joue également sur l'incertitude engendrée par la polysémie. Ainsi, un personnage désigné comme *ivre* peut tout aussi bien divaguer suite à des abus de boissons qu'être victime d'un sort, sans qu'aucune de ces deux causes ne soit clairement invoquée. De la même façon, *innocens de cognoissance*, que G. Roussineau traduit par « simple d'esprit », peut également exprimer l'incapacité à reconnaître³⁶⁶ une personne et faire écho à la *veue desvoye* relative à l'illusion. La conséquence de cette suspicion est que Lyonnel se montre fort discourtois avec son hôtesse, Liriopé, qu'il renvoie par des propos bien sentis : « *Par ma foy, dist Lyonnel, je n'ay cure de vous ne de vos festoient, mais allez festoier vos vieilles !* »³⁶⁷.

Gadiffer n'est pas plus épargné par le courroux de son compagnon. Lorsque sa colère éclate, Lyonnel saisit son ami pour le faire sortir de la pièce et le sauver ainsi de l'influence pernicieuse des vieilles. Toutefois, cet élan protecteur est rapidement balayé par son animosité. Lorsque Gadiffer tente, une première fois, de lui expliquer qu'il est victime d'un enchantement, Lyonnel refuse de le croire et regrette que le jeune homme n'ait pas connu pire sort qu'un baiser et une insulte : « *Par ma foy, sire, respondy Lyonnel, je ne vous en puis nullement croire, ains je vouldroie qu'elle vous eust foulé aux piez !* » (l. III, t. 2, p. 184). Il faut une autre intervention de Gadiffer, qui lui expose les causes lointaines de l'enchantement (à savoir les raisons et les pouvoirs de Lidoire), pour que le chevalier se laisse convaincre.

³⁶⁵ Il est à noter que l'usage du mot *ivresse*, dans le sens d'enchantement, est plus souvent associé à l'emploi d'un philtre. Ébriété et magie possèdent alors, non seulement des conséquences, mais aussi des causes identiques (absorption d'un liquide).

³⁶⁶ *Conoistre* signifie également « reconnaître ». Voir le *Dictionnaire de l'Ancien Français*, A. J. Greimas, *op. cit.*

³⁶⁷ L'efficacité comique de ces paroles est renforcée par le fait qu'elles reprennent les mots de Liriopé : « *ne partez point encores tant que je vous avray festoié autrement* » (l. III, t. 2, p. 184).

Encore demeure-t-il sceptique comme il l'affirme lui-même³⁶⁸ et comme l'illustrent ses derniers mots sur cette affaire : « *Sire, dist Lyonnel, se ce sont les pucelles que vous affermez Dieu les gard, et se ce sont vielles, a cent deables les commande !* » (l. III, t. 2, p. 185). Marques d'une incertitude persistante, bénédiction et malédiction offrent une conclusion enlevée et joyeuse à l'épisode.

La colère et le langage irrespectueux de Lyonnel sont d'autant plus comiques qu'ils se manifestent chez un personnage d'ordinaire calme et courtois. (Il en va de même pour Blanche et Flamine). Le caractère inédit et plaisant de cet emportement vaut aussi par la comparaison avec la conduite de Gadiffer. Parce qu'il est clairvoyant³⁶⁹, le jeune homme adopte une attitude différente, bien moins passionnée que celle de ses camarades. Agissant de manière raisonnable, il cherche à convaincre et à tempérer, adoptant un discours d'apaisement et non d'agression. Ainsi, il présente des excuses à Flamine, cherche une médiation auprès de sa sœur Blanche et argumente longuement pour calmer Lyonnel³⁷⁰. De plus, le rire, par lequel il répond aux propos de Blanche, constitue un signe de détachement (*Quant Gadiffer vey la maniere, il commença a rire, car il veoit bien qu'elles estoient desvoyees* l. III, t. 2, p. 183). À distance de l'enchantement, Gadiffer se divertit de ses effets comiques et ne prend pas à cœur les réflexions insultantes des jeunes filles. Située au pôle opposé, la situation de Liriopé est elle aussi amusante. Épargnée par l'enchantement et ignorante de son existence³⁷¹, la jeune fille en est réduite à contempler d'un œil rond les agissements de ses compagnes : *D'autre part, il vous fault entendre que Liriopé estoit tant esbahis des raisons et des contenances des pucelles qu'elle n'en sçavoit que dire.* (l. III, t. 2, p. 183).

A propos de l'enchantement « des vieux », il est possible conclure que ce qui se présente, au départ, comme une altération de la vision³⁷² provoque surtout une modification radicale des comportements. Parce qu'ils agissent en fonction de ce qu'ils voient, les personnages adoptent une attitude en décalage avec la réalité. Facteur de comique,

³⁶⁸ « *Certes, sire, j'en suis content et vous croy, mais c'est a grant paine.* » (l. III, t. 2, p. 185).

³⁶⁹ *Il veoit que la pucelle le mescognoissoit et qu'elle estoit desvoïee de sa veue* (l. III, t. 2, p. 182) ; *il veoit bien qu'elles estoient desvoyees* (l. III, t. 2, p. 183).

³⁷⁰ Il sait également renoncer quand le dialogue est vain : *Quant Gadiffer enteny de rechief la pucelle, il s'appensa que il se tairoit, car il veoit bien qu'il n'avoit nulle raison d'elle tant qu'elle fust en ce point.* (l. III, t. 2, p. 183).

³⁷¹ Déssemparée par la colère de Lyonnel, elle lui confesse son ignorance : « *Ha ! chier sire, pour Dieu mercy, ne partez point encores tant que je vous avray festoïé autrement, car je sçay qu'il nous est advenu ceans.* » (l. III, t. 2, p. 184).

³⁷² De fait, l'illusion ne modifie par l'apparence des personnages mais la façon dont ils sont perçus. Le caractère purement visuel de l'enchantement est souligné par le lexique : *veue desvoïee, desvoïee de sa veue* (l. III, t. 2, p. 182), *desvoïé de vostre veue* (l. III, t. 2, p. 184).

l'inadéquation entre agissement et situation suscite des réactions aussi diverses que la surprise, le soupçon³⁷³, le rire ou la colère. Ces emportements, comiques par leurs manifestations (gestes et paroles), le sont également parce qu'ils contrastent avec l'attitude habituelle des personnages. Par exemple Lyonnell, parangon de courtoisie, se montre agressif, irrespectueux et impossible à raisonner. Par ailleurs, la combinaison entre la conduite des jeunes protagonistes et leur apparente vieillesse génère un effet de trompe-l'œil par lequel le récit semble mettre en scène vieillard concupiscent, vieilles sorcières séductrices et autres commères à la langue acérée³⁷⁴.

Au vu du nombre d'enchantements présents dans *Perceforest*, il pourrait paraître surprenant que seulement quatre d'entre eux aient été retenus pour cette partie de la typologie. La raison en est double. D'une part, il faut se rendre à l'évidence et constater que l'exploitation comique des phénomènes magiques ne constitue pas la norme (sans toutefois tenir de l'exception). Les épisodes concernés sont donc restreints comparés à la somme générale des enchantements. D'autre part, certains éléments, qui auraient, *a priori*, pu être traités dans cette section ont été volontairement laissés de côté, soit qu'ils occupent une autre place dans la typologie, soit que leur analyse est intégrée à l'étude des enjeux et des fonctions du comique. Ainsi, l'action des *tricksters* sera traitée de façon autonome, c'est pourquoi, par exemple, les facéties de Zéphyr n'ont pas été abordées ici. Il en va de même des agissements de Lidoire dont seul a été évoqué l'enchantement des vieux en raison de son caractère exceptionnel. Les implications esthétiques de l'imbrication entre enchantement (en particulier les illusions) et comique seront, quant à elles, analysées plus loin³⁷⁵. Cela sera l'occasion de revenir sur les enchantements évoqués auparavant mais surtout de traiter des épisodes jusque là mis en réserve.

Par ailleurs, à la galerie des sauvages, des fous et des enchantés aurait pu s'ajouter le portrait de l'homme ivre. L'enchantement est parfois comparé ou confondu avec l'ébriété et les deux états suscitent chez l'intéressé un comportement inhabituel et saugrenu. *Perceforest* ne présente qu'un seul cas d'ivresse manifeste en la personne de Nayn, l'écuier de Floridas.

³⁷³ Lyonnell est particulièrement touché par le sentiment d'incertitude corollaire à l'illusion. Dans un réflexe, qui pourrait être qualifié de paranoïaque, il accuse les vieilles puis Liriopé mais refuse également de croire Gadiffer.

³⁷⁴ Par ailleurs, il est à noter que cet épisode connaît une résurgence plus loin dans le récit. Voir *infra* p. 431ss.

³⁷⁵ Certaines d'entre elles affleurent déjà ici. Par exemple il a été montré comment la superposition de deux réalités contradictoires, qui constitue le principe même de l'illusion, peut produire en effet comique.

Toutefois, dans la mesure où il a été amplement question de cet épisode précédemment³⁷⁶, il serait superflu d'y revenir. Qu'il soit seulement permis de souligner que l'ébriété, comme le sortilège, affecte les perceptions et par conséquent la conduite de l'individu concerné. Celui-ci se trouve au centre d'un espace alternatif dans lequel la réalité, les apparences ou bien les règles sociales deviennent caduques ou s'appliquent différemment. Confronté à ceux qui continuent à agir en accord avec la norme, l'homme ivre instaure un décalage qui peut être source de comique et de créativité.

B) Sentiments et caractères : exagération et débordements

Jusqu'à présent, l'étude des comportements comiques était axée sur l'idée d'anormalité en tant que fait acquis (folie, sauvagerie et magie sont sans ambiguïté considérées comme allant à l'encontre d'un ordre établi) et à travers des réalisations courantes dans les romans arthuriens (merveilles, enchantements, etc.). Dans cette sous-partie, il ne va plus être question de telles « déviances ». De fait, les sentiments et les traits de caractère qui vont être abordés sont parfaitement communs (par exemple, joie et peur pour les premiers ; fougues et ruses pour les seconds) mais ils se distinguent par leur intensité ou la façon dont ils se manifestent. Ainsi, la plupart de ces attitudes plaisantes se fondent sur l'exagération (qui n'est autre qu'un dépassement des limites habituelles) tandis que d'autres dérogent à un mode de conduite général ou propre à un personnage. En ce sens, sentiments et caractères comiques peuvent être perçus comme un prolongement de la notion d'anormalité³⁷⁷.

Par ailleurs, il convient de rester vigilant et de ne pas surinterpréter les éléments à disposition. Bien que, comparés aux héros des chansons de geste, les personnages de roman soient dotés d'une certaine profondeur psychologique, les sentiments ou traits de caractère qui leur sont attribués restent, tant dans leur nature que dans leur évocation, globalement schématiques. Face à ces comportements stéréotypés à l'aspect mécanique, le lecteur moderne peut, à tort, être tenté de conclure à un effet comique. Le problème est d'autant plus épineux qu'il est impossible de déterminer quelle est la part de comique involontairement générée³⁷⁸. Néanmoins, par son statut de roman tardif, *Perceforest* se trouve, en partie, affranchi du poids des attitudes topiques. Il est, en effet, légitime de penser qu'à la date où il a été composé, la

³⁷⁶ Voir *infra* p. 393ss.

³⁷⁷ Concernant l'exagération, il est apparu précédemment, notamment avec l'appétit ogresque du chevalier fou Péléon, que la démesure participe de l'anormalité mais nourrit également le comique.

³⁷⁸ Voir M-F. Notz, « Tel est pris qui croyait prendre ou : les auteurs médiévaux nous font-ils rire malgré eux ? », art. cit.

peinture de la psyché s'est affinée en même temps que certains poncifs ont été éliminés. Qui plus est, dans les cas qui intéressent cette étude, la plupart des ambiguïtés sont balayées par un travail de mise en perspective. D'une part, les attitudes analysées entrent en rapport avec des traits de caractères ou des sentiments qui possèdent déjà un potentiel comique, par exemple, par un lien avec l'exagération (c'est le cas l'entêtement ou de l'impulsivité) ou une autre notion (par exemple les rusés usent de tromperies). D'autre part chaque élément peut être mis en rapport avec l'épisode dont il est issu ou le personnage qu'il concerne, ce qui conduit à mettre en lumière uniquement les décalages pertinents sur un plan comique.

1. Les sentiments

Le plus souvent passagers et susceptibles d'être ressentis par tout à chacun, les sentiments ne sont pas inhérents à la personnalité d'un individu. C'est pourquoi il a paru nécessaire et logique de les traiter séparément des traits de caractère. Un des ressorts comiques les concernant consiste d'ailleurs à attribuer à un personnage une émotion qui entre en contradiction avec sa nature ou sa conduite ordinaire. Ainsi, la violente colère de Lyonnell, lors de l'enchantement des vieux, tranche-t-elle sur son habituelle courtoisie³⁷⁹. De la même manière, tel mouvement d'humeur ou telle joie intempestive créeront un contraste comique avec le contexte dans lequel ils s'inscrivent. Toutefois, dans *Perceforest*, l'exploitation comique des émotions repose essentiellement sur l'exagération ou l'incongruité des postures. Il peut également arriver que ces comportements atypiques provoquent à leur tour de réjouissantes répercussions.

Par ailleurs, parce qu'ils sont, à quelques exceptions près³⁸⁰, restreints dans le temps les sentiments ne peuvent induire que des écarts comiques ponctuels et, donc, moins lourds de conséquences. Combinée à leur caractère universel, cette qualité permet d'en faire un usage élargi. De la sorte, un personnage plutôt catalogué comme « sérieux » peut devenir la source d'un effet comique.

1.1. La joie

La manière la plus courante de rendre comique une émotion consiste à en amplifier l'intensité ou la manifestation. Pour ce faire, *Perceforest* recourt le plus souvent à l'hyperbole.

³⁷⁹ Voir *supra* p. 176ss.

³⁸⁰ Le sentiment amoureux se distingue, entre autres, parce qu'il s'inscrit dans la durée. Sur le sujet, voir *infra* p. 204ss.

Dans sa thèse intitulée *Le rire et le sourire dans le roman courtois*, P. Ménard place les hyperboles en bonne place au sein de son classement des moyens comiques³⁸¹. Décrite comme la figure de l'excès, l'hyperbole est prédisposée à une exploitation comique. Toutefois, l'exagération ne suffit pas à produire un effet cocasse, et toutes les hyperboles ne sont pas automatiquement amusantes. Pour qu'elles le deviennent il faut, soit qu'elles créent un décalage avec le contexte, soit qu'elles génèrent une image particulièrement frappante dans son incongruité.

L'expression des joies débordantes se fait, de façon récurrente, par l'évocation de royaumes riches et lointains tels que l'Arabie, la Grèce ou bien encore le Perse. La plupart de ces occurrences sont accompagnées de la locution *estre advis* qui permet d'exprimer la subjectivité, et dans ce cas précis, le ressenti d'un personnage. Ainsi, quand Lyonnel reçoit pour la première fois un écu de Blanche : *il luy fut bien advis qu'il eust gaignié le royaume de Perse* (l. II, t. 1, § 503). De même, quand il frôle du doigt la jeune fille : *il luy fut advis qu'il fust roy de toute la Grece pour la leesse qu'il en eut* (l. II, t. 2, § 252). La formulation n'est pas réservée au seul chevalier au lion. Tout juste adoubé, Gadiffer, le chevalier aux armes vermeilles, se sent, non pas comme le souverain d'un royaume exotique, mais comme le roi du monde : *sy tost que le jenne chevalier fut monté et il senty qu'il fut nouveau chevalier, bien luy fut advis qu'il fust roy de tout le monde* (l. II, t. 2, § 464). Bien qu'aucun pays ne soit cité, c'est bien le même procédé qui est à l'œuvre. A l'hyperbole initiale s'ajoute une nouvelle amplification qui substitue le globe dans son entier à une terre précise. Il arrive également que *estre advis* soit remplacé par autre indicateur de subjectivité, à savoir le verbe *sembler*, comme dans cet exemple décrivant l'enthousiasme des chevaliers au tournoi entre de Sydrac et Tantalou : *il sembloit que chacun chevalier deust gaignie le royaume de Perse mais qu'il meist son compaignon par terre* (l. I, t. 2, § 1154). La référence aux royaumes lointains se retrouve également dans des comparaisons valorisantes lorsque les personnages sont amenés à exprimer leur joie au style direct. Ainsi, quand Lyonnel dit sa gratitude à Nabin qui propose d'appareiller un navire pour lui, il met en balance le service offert par le marin et la possession du royaume de Luques : « *je vous sçaroie plus grant gré que se vous me donniez le royaume de Luques* » (l. II, t. 1, § 603). Alexandre formule son contentement de manière identique quand Gadifer se présente à lui comme son chevalier : « *J'auroie plus chier a conquerer ung sy fait chevalier que le royaume de Luken.* » (l. I, t. 1, § 228) ou encore, lorsqu'il prise la vaillance des chevaliers ayant participé au tournoi de Sydrac : « *Je les ameroie mieulx en ma*

³⁸¹ P. Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois du Moyen Age* (1150-1250), *op. cit.*, p. 638 et ss.

compagnie que tout l'or qui est es minieres d'Arrabe. » (l. I, t. 2, § 1205). Une image identique se retrouve dans les paroles de Sara qui arbore, comme une relique, le vêtement qu'elle a teint dans le sang de Perceforest : « *Et sachiez pour certain que je ne voudroie pas que chacun tache devenist ung muy du plus fin or d'Arabie.* » (l. I, t. 1, § 536). Dans ces derniers exemples, l'idée de richesse est explicitement représentée par l'or mais elle reste associée au nom d'un pays merveilleux. Elle peut toutefois être évoquée de façon beaucoup plus pragmatique, comme dans cet exemple, où le Chevalier à l'Estoille se félicite d'avoir conquis un cheval qu'il pourra offrir à son ami Helaine : *Lors fut sy lié qu'il ne l'eust pas donné pour son poix en or fin* (l. I, t. 2, § 1024). La joie intense du chevalier est rendue par la comparaison entre la valeur affective qu'il accorde au cheval et un montant qui dépasse de beaucoup la valeur marchande réelle de l'animal. Le texte reste donc dans le domaine de l'exagération, néanmoins, l'absence de référent exotique ou merveilleux fait que la notion de marchandage prend ici une tournure plus concrète, plus réaliste. A l'inverse, de façon plus surprenante, l'expression de la félicité peut se nourrir de référence religieuse. Il en va ainsi de l'épiphanie vécue par Lyonnell lorsque Blanche lui fait parvenir une lance et un écu : Lyonnell est heureux au point que *il fut si joyeux que plus ne peult, car bien lui fut advis que Dieu fust descendu la endroit* (l. II, t. 2, § 271).

La répétition de formules identiques pourrait donner l'impression que dans *Perceforest* l'évocation de la joie se fait de manière figée voire stéréotypée. Ce constat est en partie vrai mais il n'ôte rien au caractère plaisant des joies expansives. De fait, ces hyperboles ne jouent pas seulement sur l'exagération mais instaurent également un décalage. Chaque fois, l'objet ou l'événement qui cause le contentement des personnages est mis en balance (implicitement la plupart du temps) avec un comparant possédant une forte valeur monétaire (or et riches royaumes), politique (possession de territoires) ou spirituel (apparition divine). Ces rapprochements présentent un grand déséquilibre entre cause à conséquence. Des faits comme le don d'une pièce d'armement (écu bouclier ou lance), un infime contact physique, un adoubement sont, de la sorte, assimilés aux royaumes de Lucques et de Perse, à la Grèce, au monde, ou encore, à une théophanie. Banals et prosaïques, les premiers termes contrastent avec la richesse, l'exotisme, voire le caractère miraculeux des éléments qui leur sont opposés. En d'autres termes, le texte compare l'incomparable. Le fossé ainsi creusé accentue l'effet d'exagération en même temps qu'il confère à ces joies excessives un caractère incongru³⁸².

³⁸² Cet effet est particulièrement frappant dans le cas de Lyonnell dont la joie mélange sans scrupule le sacré (venue de Dieu sur Terre) et le profane (don d'une lance dans un contexte amoureux). Le chevalier est d'ailleurs

Toutefois, il est, en dépit de ces effets, impossible de conclure avec certitude qu'il s'agit de manifestations comiques.

L'expression comique de la félicité ne passe pas exclusivement par l'utilisation d'hyperboles, elle peut également se traduire par des attitudes exubérantes. Ces comportements atypiques sont d'autant plus marquants et plaisants qu'ils tranchent sur un ensemble de postures par ailleurs relativement codifiées³⁸³. Les premières de ces manifestations hors normes sont les fous rires déjà étudiés dans la partie liminaire. Associant intensité (marquée par l'adverbe *si*) et gestes peu communs (soubresauts, nécessité de s'asseoir par terre, etc.), ces épisodes décrivent le rire pour mieux le susciter³⁸⁴. Toute aussi bruyante et comique est la joie d'Estonné qui se rend chez sa bonne amie Sorence en chantant à tue-tête :

Mais quand il eut ung peu avant chevauchié tant qu'il se perçeut qu'il fut pres du chastel, il commença a estre moult lyé et par droicte gayeté prist a chanter moult lyement une chanson. Et tant chanta tout le chemin pour l'amour de Sorence qu'il s'embaty sur une prairie qui marchissoit au chastel de Brane. Et quant il le perceut, il se prist a efforcer son refrain derrain pour la joye qu'il eut au cœur (I, II, t. 1, § 280)

La chanson d'Estonné est comique parce qu'elle se fait l'expression spontanée (*par droicte gayeté*) et exubérante d'une joie excessive (le texte insiste : *moult lyé, moult lyement*). Parce qu'elle ne s'interrompt pas, elle épouse des variations d'humeur qui sont, elles-mêmes, liées au trajet parcouru : plus le chevalier approche de sa destination plus est heureux et plus il chante fort. Reflet du caractère impulsif d'un personnage qui ne connaît pas la demi-mesure³⁸⁵, ce crescendo musical possède, de plus, des retombées réjouissantes puisqu'il fournit à Zéphyr une occasion de se moquer de son protégé³⁸⁶.

De tels excès ne paraissent guère surprenants venant d'Estonné mais ils se manifestent aussi chez d'autres personnages, par exemple Lyonnel qui, malgré sa qualité de parfait chevalier, se montre particulièrement démonstratif. Ainsi, au livre II, quand il apprend de son

coutumier de cette confusion plus comique que sacrilège comme l'illustre sa rencontre avec le vieillard des buissons. Sur cette scène voir *supra* p. 107ss.

³⁸³ Ainsi avoir le menton dans la main est une attitude typique de la mélancolie. S'il innove *Perceforest* ne renonce pas pour autant à ces gestes emblématiques comme, par exemple, dans la description de Troilus dans l'épisode de l'Ecu aux Neuf Lettres. Voir *supra* p. 67ss.

³⁸⁴ Pour une étude détaillée voir *supra* p. 50ss.

³⁸⁵ Sur le sujet voir *infra* p. 260ss.

³⁸⁶ Sur la relation entre Estonné et Zéphyr voir *infra* 273ss.

hôtesse l'existence du Temple le Franche Garde où se trouvent les trophées qui lui ont été volés, il manque de courir l'embrasser : *sy tost que Lyonnel eut entendu le compte de la dame, il fut sy lié que a pou qu'il ne le courut baisier, mais il se refraignit pour mieulx celer son estre.* (l. II, t. 2, § 176). Réfréné, non pour des raisons de convenances mais par désir de rester anonyme, l'élan du chevalier n'en est que plus drôle. D'une part parce qu'il manque presque de quitter sa réserve polie (*a pou*). D'autre part parce que, heureux au plus haut point mais résolu à se contenir, il doit faire un effort sur lui-même pour ne rien laisser paraître (*il se refraignit*). Ici avorté, le mouvement de Lyonnel se trouve ailleurs pleinement réalisé. Ainsi, toujours au livre II, le chevalier n'hésite guère à sauter au cou du serviable Nabin : *il fut sy lié qu'il courut tantost l'acoler de joye* (l. II, t. 1, § 605). Pour démonstratif qu'il soit cet élan n'en demeure pas moins un geste ordinaire. Plus originales sont les larmes versées et les soupirs poussés par Lyonnel à l'écoute du *Lay de Confort* : *le chevalier jectoit aucuneffoiz si griefs souspirs que c'estoit pitié a oïr, et sy lui filioient les larmes des yeulx aussi grosses que poix de la grant joye qu'il avoit au cœur* (l. II, t. 2, § 97). Avec la mention des *si griefs souspirs que c'estoit pitié a oïr* et des larmes grosses comme des pois, l'exagération contribue une fois de plus au caractère comique de la scène. Toutefois la réaction de Lyonnel est également plaisante parce qu'elle paraît déplacée : chaudes larmes et soupirs à fendre de l'âme sont autant de manifestations habituellement réservées à l'expression de la tristesse.³⁸⁷

De fait, l'expression de la joie n'a pas la nécessité d'être excessive pour être comique. Il lui suffit parfois d'être en décalage complet avec le contexte, à l'image de l'optimisme béat affiché par Zelandin dans les geôles du lignage de Darnant. Capturé et jeté dans une cellule où se trouvent déjà quatre chevaliers du Franc Palais, le personnage se réjouit ouvertement quand il apprend l'identité de ses compagnons d'infortune (à savoir Lyonnel, Troïlus, Estonné et le Tor) :

Sy tost que Zelandin sceut qu'il estoit en prison avecques ces chevaliers[...], il oublia de leesse toute sa mesaventure et dist : « Benoistz soient tous les dieux quant ilz m'ont pourveu de si hault honneur que je suys compaignon a la dure cheance de telz .III. chevaliers comme sont ces preudhommes, qui cy sont ! » (l. II, t. 2, § 710)

Aussi radical (*oublia toute sa mesaventure*) que brusque (*sy tost*), le revirement d'humeur du personnage se fonde d'abord sur l'admiration qu'il porte à ses aînés. C'est parce qu'il se

³⁸⁷ Les larmes hyperboliques, *si grosses que poix*, de Lyonnel réapparaissent d'ailleurs à l'occasion d'un intense chagrin. Sur le sujet voir *infra* p. 209ss.

trouve avec la fine fleur de la chevalerie anglaise que Zellandin se réjouit paradoxalement de sa captivité. Cette joie, d'autant plus déplacée qu'elle se nourrit (sans méchanceté) du malheur des autres, illustre plaisamment la naïveté et la fraîcheur du jeune étranger encore novice dans le métier des armes. Le second motif de sa félicité semble plus logique : Zellandin croit en effet que la réputation de ses codétenus lui garantira d'avoir la vie sauve :

« Je me tieng cy endroit en vostre compaignie plus asseur de ma vie que estre emmy celle forest seul sur mon cheval, armé de toutes armes, sans vous. Or ne doutez car ne creez pas qu'il y ait sy hardy murdrier es forestz qui a vous osast mectre main pour vous occire. » (I. II, t. 2, § 711).

L'opinion argumentée (donc *a priori* raisonnable) de Zellandin devient caduque et risible du fait qu'elle s'appuie sur des valeurs de respect et d'autorité qui n'ont pas cours dans le lignage de Darnant. De plus, elle contraste fortement avec l'opinion des autres chevaliers qui, forts de leurs expériences passées, perçoivent (tout comme le lecteur) ce que cette vision a de dérisoire. L'opposition entre l'optimiste et les oiseaux de mauvais augure fournit d'ailleurs matière comique à l'épisode. Ainsi, alors que Zellandin avoue qu'il ne quitterait pas cette prison et son illustre compagnie s'il en avait l'opportunité³⁸⁸, Lyonnel et les autres seraient prêts à sacrifier une fortune en échange de leur libération :

« Comment, Zeladin, que dictes vous ? dist l'un d'eulx. Estes vous sy fol que vous en monstrez le samblant ? Or soyez tout certain que se j'estoie aussi riche que fut le roy Alexandre, je donneroie toute pour seul estre delivré, et ainsi croy je que aussi feroient mes compaignons. » Adont respondirent les autres qu'il n'estoit rien dessoubz le ciel qu'ilz ne donnassent pour leur delivrance (I. II, t. 2, § 711)

Regrouper les opposants de Zellandin en un bloc homogène (ils offrent une réponse collégiale) et anonyme (*l'un d'eulx ; les autres*) permet d'isoler davantage le personnage et de donner plus de crédit à l'accusation de folie lancée contre lui. Il apparaît en effet que la joie de Zellandin n'est pas tant déplacée que déraisonnable. Offensé dans son bon sens, Lyonnel tente d'ailleurs vainement de rallier le jeune homme à l'opinion commune : *Assez se debaty Lyonnel a Zeladin pour ce qu'il ne le pouoit amener a ce que les mauvais chevaliers des forestz les ossassent mectre a mort.* (I. II, t. 2, § 712). Les visions radicalement opposées et

³⁸⁸ « *je ne voudroie pas estre a mon delivre en la forest, se par mon pourchas je pouoie estre plus delivré* », I. II, t. 2, § 711.

l'opiniâtreté de l'un et l'autre parti rendent risible ce débat qui clôture l'épisode de la joie de Zellandin³⁸⁹.

1.2. La peur

L'association entre peur et comique peut, au premier abord, sembler paradoxale. De fait, les manifestations de joie, par leur caractère positif, paraissent naturellement enclines à un traitement comique à l'inverse de la crainte qui peut aller de pair avec les notions de menace ou de danger. Elle se prête pourtant bien plus au comique que l'allégresse et elle a été largement exploitée dans ce sens, notamment avec le personnage du couard. La raison en est que la peur, qui engendre perte de contrôle et abolition du discernement, constitue un état de faiblesse propice au ridicule. Néanmoins, il reste vrai que l'exploitation comique de ce sentiment ne saurait s'accommoder d'une issue tragique si elle concerne le héros. Ainsi, il est possible de constater une différence entre la peur ressentie par Liriopé, Blanche et Priande lors de la *muance* d'Estonné et celle qu'elles expriment pendant leur tentative d'enlèvement par de mauvais chevaliers³⁹⁰. Si la première donne lieu à une scène réjouissante (analysée plus bas) la seconde ne souffre, pour ainsi dire, d'aucune arrière-pensée.

A l'instar de la joie, l'expression de la peur recourt parfois à des hyperboles impliquant les noms de pays lointains. Toutefois, si les royaumes associés à l'allégresse évoquent la richesse et la puissance, l'idée retenue pour traduire la frayeur est celle d'éloignement géographique. Par exemple Estonné, qui assiste bien malgré lui à un sabbat de vieilles sorcières a si peur *qu'il eust voulu estre en Cypre* (l. II, t. 1, § 386). Ce réflexe imaginaire d'éloignement se retrouve, dépouillé de tout exotisme, lorsque Lyonnel est effrayé par la métamorphose du Tor : *Et tantost après il [le Tors] entra en la maison, menant telle tempeste que le preu Lyonnel, qui estoit tres vaillant homme, eust voulu estre en son chastel de Lyonnel*. (l. III, t. 2, p. 185). La particularité de ces hyperboles est qu'elles compensent et amplifient un mouvement de fuite rendu impossible par les circonstances. En effet, contrairement au traitement plaisant de la joie, qui repose pour partie sur les comportements des personnages mais peut aussi tenir exclusivement à une formulation cocasse, l'exploitation comique de la peur est essentiellement basée sur d'attitudes. A quelques exceptions près, ces

³⁸⁹ Le sujet est, en réalité, davantage laissé en suspens puis oublié que véritablement clos.

³⁹⁰ *Ainsi prendrent les pucelles a crier sy aigrement que toute la forest en retenty* (l. II, t. 1, § 582).

dernières peuvent être ramenées à deux cas : dissimulation et fuite (dont les hyperboles tout juste évoquées ne sont qu'une exagération imagée).

Perceforest offre ainsi une belle galerie de peureux cachés ou en déroute, à commencer par Estonné lors du sabbat du livre II. Assistant malgré lui à cette assemblée d'esprits et de vieilles sorcière le premier réflexe du chevalier est de se réfugier derrière une porte : *il estoit advis a Estonné que la sale deust cheoir, sy en fut si espouenté qu'il s'ala muchier derriere l'uys de la sale* (l. II, t. 1, § 384). Toutefois, aussi effrayant que soit ce rassablement, l'épisode n'est qu'une farce, à l'image de sa percutante conclusion³⁹¹. Ce dénouement explique également que la frayeur d'Estonné se manifeste de façon comique et soit extrêmement passagère. Rapidement découvert, il recouvre tous ses moyens, de même que son franc-parler, au moment de faire face au *maistre* puis d'affronter la vieille qui veut le gifler.

Chez le peuple sauvage, c'est le réflexe de la fuite qui fait l'objet d'un traitement comique. Effrayée à la vue des chevaliers en armes, toute une partie de la population court se réfugier dans la forêt. Les enfants confrontés en premier à cette vision d'horreur s'enfuient en hurlant (*Mais sachiez que les enfans se mirent a la fuyte par devers la forest, criant et breant comme se ce fussent cerfz ramaiges*. l. II, t. 1, § 9) tandis que les hommes, guère plus braves, courent pour échapper à ces démons sortis des Enfers (*ilz se mirent tous en fuyte, car ilz cuidèrent que ce fussent ennemis d'enfer qui fussent yssuz pour eulx emporter* l. II, t. 1, § 12). Le lecteur médiéval, pour qui les armures n'ont rien de prodigieux, se réjouit forcément au spectacle de cette peur panique et injustifiée. L'effet comique est d'autant plus intense que la fuite est désordonnée. Dans sa course, l'un des enfants (Priande) perd la peau qui le couvre mais n'en continue pas moins sur sa lancée (*adont Estonné broche le cheval, sy actainst ung qui couroit derriere, qui tout nu estoit, car la peau dont il se couvroit luy estoit cheue*). Par ailleurs, la frayeur des enfants, qui les pousse à courir et crier *comme se ce fussent cerfz ramaige*, est d'autant plus chaotique et cocasse qu'elle s'apparente à un instinct de survie animal. Quant à leurs pères, ils incarnent, dans une réécriture du motif de la couvade, une forme de couardise honteuse. Non seulement ils fuient devant les chevaliers mais encore ils laissent leurs femmes se battre seules pour récupérer Priande, se contentant de les regarder, de loin, bien à l'abri sous le couvert des arbres et ne réapparaissent timidement que lorsque tout danger est écarté :

³⁹¹ La scène est étudiée plus en détail dans la suite de l'étude voir *infra* p. 330ss.

Mesmes les hommes, qui s'en estoient fuiz de paour d'eulx et regardoit de loing par dedens la forest et qui avoient eu si grant paour d'eulx qu'ilz n'osoient venir secourre leurs femmes, se prindrent a enhardir et eulx apparoir en l'oriere du bois (l. II, t. 1, § 18).

Enfin, décomposée en deux temps (enfants puis pères) la fuite désordonnée du peuple sauvage joue également sur un comique de répétition.

Cet épisode peut être rapproché d'une scène décrivant l'arrivée d'Ourseau (petit-fils de Lidoire) en Grande-Bretagne au livre IV :

Sy encomença a trouver gens qui se tenoient par les forests, mais tant estoient sauvaiges et douteux que quant ilz voioyent le chevalier monté sur son cheval et armé de ses armes, ilz tenoient que ce fussent les Rommains qui les venissent mettre a mort, sy se mettoient a fuitte. Et quant le chevalier les appelloit, ilz ne vouloient respondre n'aucunement attendre, et par ainsi convenoit Ourseau partir d'eulx et aler son chemin (l. IV, t. 1, p. 674-675).

La débandade des habitants à la vue du chevalier n'est pas sans rappeler la réaction de la population des Déserts d'Écosse³⁹². Cependant, là où la peur du peuple sauvage est uniquement causée par l'ignorance, celle des Bretons, bien qu'ils soient qualifiés de *sauvaiges*, repose également sur le traumatisme causé par l'invasion romaine. Motivée par une raison concrète et tragique leur crainte n'est plus traitée sur le mode carnavalesque. Toutefois, cette perte d'efficacité comique est partiellement compensée par la démultiplication des fuites et la vanité des efforts déployés par le personnage pour établir le contact.

Dans un registre proche de la rencontre entre les chevaliers et les habitants des Déserts, l'épisode de la *muance* d'Estonné³⁹³ (au livre II) cultive les attitudes comiques liées à la peur. Alertées par des bruits entendus dans le jardin, Liriopé, Priande et Blanche (toutes trois élevées par Lidoire) s'approchent de la fenêtre de leur chambre pour savoir de quoi il retourne. Elles ne tardent pas à lier conversation avec Estonné, propulsé en ses lieux par Zéphyr, mais connaissent la surprise de leur vie quand le chevalier, par un enchantement de

³⁹² Dans la temporalité cyclique de *Perceforest*, ces fuites se font consciemment écho et illustrent le phénomène de régression associé aux périodes de décadence. Sur le temps cyclique dans *Perceforest* voir Jane Taylor, « Arthurian Cyclicity : the construction of History in the Late French Prose Romances », dans *The Arthurian Yearbook*, New York Londres, Garland, 1992, t. 2, p. 209-233.

³⁹³ Afin de déroger le moins possible à la typologie établie ne sera abordée ici que la peur comique des trois témoins. Pour une analyse plus complète de la *muance* voir *infra* p. 393ss.

Lidoire, fait brusquement place à un ours. La terreur qui succède alors à leur curiosité se manifeste par une suite d'attitudes comiques :

Quant les .III. pucelles, qui estoient a la fenestre pour regarder le chevalier, veirent la beste, hideuse a veoir de nuyt, et eurent perdue la veue du chevalier qu'elles desiroit a veoir et a oÿr, elles eurent tel paour qu'elles cloïrent la fenestre en grand haste et s'en alerent toutes trois muchier en l'un des leurs litz en ung mont, les testes dessoubz leurs couvertures, car elles n'avoient hardement d'elles monstrer (l. II, t. 1, § 575).

La réaction des trois amies n'est pas différente de celle des hommes du peuple sauvage ; apeurés, les uns comme les autres, fuient et se cachent. Toutefois, l'identité des personnages concernés (il s'agit de trois jeunes filles), associée au fait que la scène se déroule « en intérieur », permet de varier plaisamment le thème. Ainsi, la retraite du trio s'agrémente d'un réflexe défensif (elles ferment la fenêtre) d'autant plus comique qu'il est précipité (*en grande haste*). Quant au fait de se dissimuler, qui consistait, pour les habitants des Déserts, à se mettre sous le couvert des arbres, il prend une forme tout à la fois réaliste et comique, les trois enfants se cachant ensemble sous leurs couvertures. Au Moyen Âge, il est de coutume de dormir à plusieurs dans un même lit. Cependant, dans le cas présent, le rassemblement des jeunes filles sur une même couche n'est absolument pas le fait de l'habitude mais bien la résultante de leur peur. L'auteur précise qu'elles se précipitent dans *l'un de leurs lits* ce qui laisse entendre qu'elles ne reposaient pas toutes les trois ensemble au début de l'épisode. L'effet de regroupement est, de plus, accentué par les termes *en un mont* qui donne l'image d'un groupe compact. A cette manifestation comique de l'instinct grégaire s'ajoute le caractère enfantin de la posture (*les testes dessoubz leurs couvertures*³⁹⁴) sans doute liée à l'âge des protagonistes. Il est d'ailleurs possible de voir dans les mentions conjointes du monstre et des ténèbres (*la beste, hideuse a veoir de nuyt*) une évocation des terreurs nocturnes puériles. Enfin, le préjugé illustré par la scène (les femmes sont craintives) confère lui aussi sa part comique à l'épisode.

Métamorphose et frayeur se retrouvent de nouveau associées au livre III quand Estonné assiste à la transformation du Tor en monstrueux taureau à neuf têtes. Davantage destiné à susciter l'effroi que ne l'était la scène impliquant les jeunes filles, l'épisode

³⁹⁴ Dans le contexte de la *muance*, le geste est cependant moins anodin qu'il n'y paraît. Voir *infra* p. 399.

accumule les éléments inquiétants³⁹⁵ mais n'en offre pas moins un traitement comique de la peur. Ainsi, l'auteur reprend encore une fois le thème de la fuite en mettant cette fois l'accent sur la rapidité. La hâte que met Estonné à s'éloigner du monstre est amplement exprimée par le vocabulaire (*il courut, au plus tost, en grand haste*, l. III, t. 2, p. 38) mais elle se manifeste aussi, de manière comique, dans le comportement du personnage. Désireux de quitter au plus vite la maison de pénitence le chevalier ne prend pas le temps de revêtir toutes ses armes et finit de s'équiper à l'extérieur³⁹⁶ avant de partir au triple galop dans la forêt.

Désordonnée et excessive, cette débâcle correspond en tous points au personnage impulsif qu'est Estonné. De fait, l'épisode du peuple sauvage et celui de la *muance* en ours ont déjà permis de constater que l'identité du protagoniste frappé par la peur contribue au caractère comique de la scène. Ainsi, les hommes des Déserts sont couards et objets de risée tandis que la frayeur de Liriopé, Blanche et Priande permet d'illustrer la nature craintive des femmes. Faire d'Estonné le sujet d'une peur panique contribue à la fois au caractère inquiétant et à la force comique de l'épisode. Parce qu'elle contraste avec le courage dont il fait habituellement preuve, la frayeur intense du chevalier témoigne de la nature éminemment effroyable de la métamorphose. Comme pour renforcer son propos, l'auteur signale que la bête effraie les plus courageux (*il n'est homme vivant, tant fust hardy qui n'en eut paour*, l. III, t. 2, p. 38), semblant, du même coup, excuser la réaction d'Estonné. Il n'en reste pas moins vrai que le lecteur peut, par ailleurs, éprouver un certain plaisir à voir un personnage aussi bravache contraint à une fuite effrénée dans la forêt³⁹⁷. De plus, figure de l'impulsivité et de l'excès, Estonné permet tout naturellement à l'auteur de décrire une manifestation exagérée de la peur. A titre d'exemple, le galop du chevalier dure de l'aube à tierce et ne prend fin que parce que sa monture s'écroule d'épuisement (*Adont fut son cheval tel atourné de courre et de randir aval la forest qu'ilz churent tous deux en ung mont*, l. III, t. 2, p. 39). Cette outrance n'exclut pas pour autant les détails réalistes ; ainsi le malaise ressenti par le chevalier décrit assez fidèlement les réactions physiologiques provoquées par l'association

³⁹⁵ Ayant lieu dans une lumière incertaine, la transformation associe monstruosité (taureau à neuf têtes), violence (*horrible et cruel ; il fut advis [...] qu'il deust estrangler tout le monde*) et vacarme (*menant sy horrible bruit qu'a merveille*). Le caractère surnaturel et angoissant du phénomène se manifeste avant même la *muance* lorsque le Tor prend brusquement la parole : *le Tors s'esveilla assez soudainement en disant d'une manière tresrude et espouventable* : « Estonné, sus, levez vous, car je voeul vestir ma cotte. » (l. III, t. 2, p. 38). Le personnage, dont la voix préfigure la bruyante métamorphose, paraît agir par automatisme, sous le coup d'une volonté extérieure. C'est là, et non avec le changement d'apparence, que débute le terrible enchantement.

³⁹⁶ *Il se bouta dehors de la chambre et entra en la forest, ou il se parapointa en grand haste* l. III, t. 2, p. 38.

³⁹⁷ La succession entre les menaces d'Estonné et sa retraite peu glorieuse au Temple du Dieu Souverain produit un effet similaire. Sur cette scène voir *infra* p. 263-264.

entre panique et efforts physiques poussés : *le cuer lui debattoit tellement au ventre de travail, de chault et de paour qu'il sambloit qu'il lui deust saillir par la bouche* (l. III, t. 2, p. 39).

L'exagération comique se traduit aussi par la persistance des craintes d'Estonné. La fuite du chevalier répond initialement à un motif logique : effrayé par le monstre, il craint pour sa vie. Toutefois, bien que la menace diminue à mesure qu'il s'éloigne, il continue sa chevauchée éperdue à travers la forêt. La présence effective de la bête comme moteur de sa course est alors remplacée par le sentiment d'être poursuivi : *il lui sambloit tousjours que le tors a neuf testes estoit a ses talons* (l. III, t. 2, p. 39). Cette impression engendre à son tour un autre comportement plaisant, le personnage refusant de regarder derrière lui pendant toute la durée de sa fuite : *encore a celle heure n'avoit point regardé de derriere lui* (*ibid.*). Finement observées par l'auteur, ces attitudes rendent compte de mécanismes psychologiques particulièrement propices au comique. La substitution d'un motif irrationnel, la sensation d'être suivi, à la cause véritable, montre comment la peur se nourrit d'elle-même mais elle introduit également un décalage qui rend la réaction du personnage inutile ou disproportionnée, donc risible. Quant au refus de regarder derrière soi, il peut être justifié de deux façons. Le chevalier ne se retourne pas d'abord parce que l'incertitude, même angoissante, reste préférable au fait de voir ses craintes confirmées. Toutefois, ce geste, ou plutôt cette absence de geste, répond aussi à une logique magique : le regard ne conduirait pas tant à constater la présence du monstre qu'à en provoquer l'apparition³⁹⁸. La frayeur causée par le monstre se prolonge bien au-delà de la fuite et donne lieu à une scène, pour le coup, purement comique. Épuisé par sa course et l'émotion, Estonné s'endort dans la forêt. Au matin, il est découvert par trois jeunes filles qui décident de le réveiller, mais le chevalier qui pense entendre le Tor, manifeste au réveil une peur telle qu'il en effraie les damoiselles :

Quant Estonné, qui estoit entre dormir et veillier, entendy qu'on le huchoit, il luy sambla que ce fust le Tors qui le esveilloit comme il avoit fait le matin, quand il lui dist qu'il vouloit vestir sa cotte. Pourquoi il sailli sus tout esbahi et tant effreement que les trois pucelles commencerent à fuir, tout en criant hareu (l. III, t. 2, p. 39).

Le caractère comique de cette scène tient d'abord à la manifestation, pour ainsi dire, hors contexte, de la peur d'Estonné³⁹⁹. Déjà perceptible au cours de la chevauchée, le

³⁹⁸ Ce regard capable de générer le malheur peut être considéré comme le pendant négatif de la pensée magique (croyance que certaines pensées peuvent provoquer l'accomplissement des souhaits ou, au contraire, empêcher des événements dramatiques ou indésirables).

³⁹⁹ La persistance de la peur liée au songe n'est pas toujours comique. Ainsi le roi Fergus, qui rêve régulièrement du chevalier qui le mettra à mort, vit dans la hantise de le voir paraître : *Et vous advertis que ung mois durant*

décalage prend ici toute son ampleur : dans un état intermédiaire entre veille et sommeil⁴⁰⁰, le chevalier croit revivre l'épisode traumatisant de la métamorphose. La confusion est d'autant plus comique qu'elle provoque à son tour la panique du trio féminin. Cet enchaînement cocasse repose essentiellement sur un comique de répétition qui fonctionne sur plusieurs niveaux.

Dans le contexte immédiat, répondre à la peur par la peur crée un effet de reduplication probablement renforcé par la similarité des attitudes. De fait, les termes *esbahi* et *effreement*, qui décrivent la réaction d'Estonné, peuvent fort bien englober l'idée de cri explicitement mentionnée pour le trio féminin. De plus, en l'absence de tout danger, la réaction des jeunes filles est totalement infondée et relève du mimétisme. Dans cet engendrement du même par le même, c'est encore une fois la force comique des comportements mécaniques qui se trouve exploitée. Dans un contexte élargi, la conduite des trois jeunes filles rejoue celle d'Estonné face au taureau monstrueux. Ainsi, leur fuite jusqu'à un lieu sûr et leur refus de s'arrêter quand il les appelle font écho à sa cavalcade ininterrompue (*Elles couruent tant en celle effraieur qu'elles arriverent en ung preiel ou elles estoient comme a garant*, l. III, t. 2, p. 40). De même, la volonté de ne pas voir se retrouve dans la condition qu'elles lui imposent (il doit justifier sa conduite avant de pouvoir les rejoindre) : *elles lui dirent qu'il ne s'apparust poingt devant elles tant qu'il leur avroit dist la cause pourquoi il avoit fait sy laide contenance quant il s'esveilla* (l. III, t. 2, p. 40). Absents de la réaction d'Estonné, les cris poussés par les damoiselles fournissent un détail amusant supplémentaire car l'expression bruyante de la frayeur féminine constitue, par contraste avec sa cause, une forme d'exagération. La modification du statut d'Estonné, qui passe de sujet à objet de la crainte, constitue un autre ajout par rapport à la scène originelle et apporte également sa force comique à la scène. Honteux d'avoir effrayé les jeunes filles, il tente vainement de les rassurer et les suit, à pied, jusqu'au jardin où elles se sont réfugiées. Enfin, une comparaison entre les livres II et III incite à penser que la scène pourrait faire écho à l'épisode de la *muance*. En effet ces deux rencontres entre Estonné et un trio féminin partagent un certain nombre d'éléments, à commencer par les protagonistes puisque les jeunes filles qui décident de le réveiller sont précisément les témoins effrayés de sa métamorphose : Liriopé, Priande et Blanche. Chaque fois celles-ci se retrouvent confinées dans un espace clos

cestui Fergus songa tel songe toutes les nuits, sy s'en espouenta tellement qu'il lui estoit avis de jour en jour qu'il veoit venir le chevalier qui le mettoit a mort (l. III, t. 2, p. 204).

⁴⁰⁰ Ce type d'entre-deux est d'ordinaire associé à des manifestations merveilleuses telles que les rêves, les visions ou les apparitions.

qu'il s'agisse d'une chambre (pour la *muance*) ou d'un *preeil encloz de rosiers* (l. III, t. 2, p. 40) et chaque fois Lidoire intervient pour mettre un terme à un face-à-face qu'elle juge indésirable⁴⁰¹. Si dans le premier cas l'enchantement (*muance*) est partie intégrante du récit, dans le second il fait l'objet d'une ellipse, le texte mentionnant seulement que le chevalier n'entend plus les jeunes filles après qu'elles ont informé leur gardienne de leur conversation. Bien que les noms des personnages et le sort soient passés sous silence, cet évanouissement est caractéristique de la magie de la Reine Fée⁴⁰².

Estonné n'est pas le seul dormeur à effrayer les autres, au livre III Nestor est l'acteur d'une scène similaire. Associé à la thématique du rêve, l'enchaînement des émotions perd un peu de son caractère mécanique au profit d'une dynamique complexifiée. Endormi dans la forêt, Nestor fait un songe dans lequel son amie Neronés est en grand danger. Il veut se porter à son secours mais il a la sensation de ne pas pouvoir progresser. De détresse, il pousse alors un cri auquel répond aussitôt celui d'une messagère cachée, à côté de lui, dans un arbre creux :

Mais quant il vey qu'il ne s'en pouoit ravoir, il commença a crier a haulte voys : « Comment ! tresinhumaines bestes, emporterez vous la povre pucelle ? » Et sachiez que a pou eut il parfurny son cry quant une jenne damoiselle, qui celle nuit s'estoit illecques retraitte en un trou qui estoit ou chesne, se print a crier et dist : « Dieu Souverain, voeulle moy secourir et aidier a ce hastif besoing. ! » (l. III, t. 2, p. 222).

L'explication de ses exclamations conjointes se trouve dans le fait que le chevalier et la messagère partagent un même type de rêve, lequel tient plus de la vision que du fantôme puisqu'il les avertit (sous forme allégorique pour Nestor) de la situation périlleuse de Neronés. L'essentiel ici n'est pas de s'attarder sur la dimension onirique, qui fera l'objet d'un développement ultérieur, mais de se pencher sur les émotions des personnages. La situation s'avère plus complexe que celle du réveil mouvementé d'Estonné. Là où la réaction de panique de l'Écossais provoque directement la frayeur et les hurlements des damoiselles, les cris de Nestor et de la messagère peuvent être dissociés de leur peur. Partie intégrante de leurs songes, ces exclamations expriment leur détresse face au sort de Neronés et non la crainte

⁴⁰¹ *Une dame de hault honneur hucha les pucelles, disant : « Que faites vous là ? » Et quant les pucelles oïrent leur dame, elles lui vindrent a l'encontre et commencerent a dire : « Nous guettons icy ung chevalier parmy la haye des rosiers. » St tost que la royne entendy ce, la chose fut a ce tournee que Estonné ne oÿ plus les pucelles [...] aussi estoient elles esvanuies (l. III, t. 2, p. 41).*

⁴⁰² De la même façon, il en a été question, l'identité des jeunes filles n'était révélée que tardivement lors l'enchantement des vieux. Sur l'exploitation comique de l'anonymat dans *Perceforest* voir *infra* p. 367ss.

ressentie en entendant l'autre crier. D'ailleurs, le fait que la plainte de Nestor soit immédiatement suivie par celle de la messagère relève de la coïncidence et non pas d'un enchaînement de cause à conséquence. Au contraire, la damoiselle, qui ne veut pas signaler sa présence, s'exclame involontairement, en dépit du fait qu'elle a entendu le chevalier :

« Sire, dist la damoyselle, se j'ay cryé, je n'en puis mais, car a celle heure je songoye ung songe plain de anuy pour moy et pour une pucelle a qui je suis, s'il estoit vray. Et c'est pourquoy je criay, car je ne m'en peus contenir, jasoit ce que premierement avoye oÿ vostre cry. » (l. III, t. 2, p. 223).

En revanche, si celui-ci, à demi sommeillant, est seulement étonné par ce qu'il perçoit, son cri provoque bel et bien la frayeur de la servante : *la damoiselle [...] fut sy espouventee qu'elle n'attendoit que la mort pour le cry du chevalier qu'elle avoit oÿ sy pres d'elle.* (l. III, t. 2, p. 223). Au lieu de décrire un enchaînement mécanique, l'épisode présente donc un jeu d'écho trompeur. Les réactions de panique en cascade cèdent le pas à des manifestations de détresse presque simultanées, lesquelles provoquent la surprise de l'un ou la frayeur de l'autre. De plus, la similitude entre les deux rêves fait que les cris, pourtant chacun inscrit dans un contexte qui lui est propre, paraissent se répondre, ce qui ajoute à la confusion des protagonistes et donc au caractère comique de la scène.

Par ailleurs, la peur de la damoiselle n'est pas un fait ponctuel mais constitue une constante de l'épisode. Comme Estonné, elle s'endort dans un état de tension nerveuse qui facilite (ou détermine) ses réactions d'épouvante face aux événements extérieurs. Ainsi, le cri poussé par Nestor, puis l'appel qu'il lui lance en la découvrant suscitent chaque fois sa crainte (l. III, t. 2, p. 223). Cette peur continue est d'autant plus plaisante qu'elle place le personnage dans une position incongrue : contrainte de dormir dans la forêt, la servante s'est soigneusement calfeutrée dans le creux d'un chêne pour se protéger des bêtes sauvages. La bizarrerie de cette posture est renforcée par l'apparition graduelle de la jeune femme. Nestor commence par dégager la brèche dans l'arbre, il distingue alors les vêtements de la servante laquelle, après qu'il l'a rassurée, accepte finalement de quitter sa cachette (*et quant la damoiselle se oÿ asseurer, elle yssi*, l. III, t. 2, p. 223). Cependant, plus encore que l'émergence progressive de la peureuse, c'est la surprise du chevalier qui souligne au mieux le comique de la situation. La question qu'il adresse à l'occupante de l'arbre (« *Qui est-ce dedens l'arbre ?* ») est, au vu du contexte, pleinement justifiée, mais elle signale, par son caractère insolite, la bizarrerie amusante de la scène. Il en va de même de l'ébahissement muet du chevalier : *le chevalier fut moult esbahi, pensant comment elle s'estoit advisee de se*

bouter leans (l. III, t. 2, p. 223). L'interrogation est d'autant plus comique qu'elle est restée à l'état de pensée. Ce silence est la fois la marque d'une surprise intense (Nestor reste sans voix) mais aussi celle d'un tact gêné face au comportement de la messagère.

Fuite et dissimulation sont les manifestations de peur les souvent utilisées à des fins comiques par *Perceforest*. L'auteur sait toutefois varier son propos et décrit, au livre IV, une initiative inhabituelle. Un soir Liriopé et Zellandine ont la surprise de découvrir dans leur jardin clos deux chevaliers endormis qui ne sont autres que leurs maris (Troïlus et le Tor) déposés en ces lieux par Zéphyr. Trop peureuses pour s'assurer elles-mêmes de l'identité des intrus qu'elles soupçonnent d'être des *luitons* venus pour *elles decepvoir et gaber* (l. IV, t. 1, p. 247)⁴⁰³, elles envoient en éclaireurs leurs deux *chiennets* Floret et Amiet. Ces derniers ne tardent pas à reconnaître leurs maîtres et les deux couples célèbrent bientôt leurs retrouvailles. Le désir de demeurer cachées préside, une fois de plus, aux comportements des peureuses. De fait, le stratagème, qualifié (ironiquement ?) de *grant subtvité* par l'auteur, est élaboré pour éviter une confrontation directe et, sitôt les animaux lâchés dans le jardin, Liriopé et Zellandine s'empressent de fermer la porte pour aller se poster à une fenêtre. Le recours aux chiens, qui constitue une originalité, participe pleinement de cette stratégie d'évitement mais il tire également son caractère comique du fait que les deux dames envoient contre les inconnus des animaux dont ce n'est clairement pas l'office. *Ces petis chiennets a quoy elles passoient aucuneffois le tamps* sont bien plus chiens de manchons que molosses de garde. Ce contre-emploi ne serait pas aussi drôle si elles ne prenaient soin d'exciter les deux bêtes avant de les mettre dans le jardin. La première réaction de Floret et Amiet est d'ailleurs d'aboyer de peur contre les chevaliers, confirmant ainsi qu'ils sont des chiens d'agrément et donc mal employés en cette occasion. Leur conduite fait, de plus, plaisamment écho à la nature craintive de leurs maîtresses.

Par ailleurs, la scène ne manque pas de faire penser au retour d'Ulysse reconnu par son chien dans l'Odyssée. Transmise par des textes latins, l'œuvre d'Homère a connu un certain succès au Moyen Âge comme en témoigne le *Roman de Troie*. Aussi, bien que l'histoire du fidèle Argos ne semble pas avoir connu une prospérité particulière, il n'est pas inconcevable que l'auteur de *Perceforest*, qui fait preuve d'une vaste culture, en ait eu connaissance. Toutefois, si écho au mythe il y a, il se fait sous la forme d'un détournement comique. Ainsi, le fidèle compagnon du héros grec est ici remplacé par les chiens de manchons de dames

⁴⁰³ Le soupçon est ironique du fait que c'est le facétieux *luiton* Zéphyr qui est à l'origine de l'apparition mystérieuse.

peureuses. De plus, la reconnaissance par le compagnon canin est modifiée dans ses modalités. A sens unique chez Homère, elle devient réciproque dans *Perceforest* : les chiens reconnaissent les chevaliers qui identifient, à leur tour, les animaux de leurs épouses. Les conséquences de cette reconnaissance mutuelle diffèrent aussi. L'attitude d'Argos est problématique pour Ulysse car elle menace de dévoiler son identité trop tôt. Le comportement de Floret et Amiet est, au contraire, bénéfique : par leur médiation Zellandine et Liriopé sont amenées à reconnaître leurs maris et l'épisode se conclut, de façon heureuse, par la réunion des couples longtemps séparés.

Au fil des épisodes étudiés, il apparaît que *Perceforest* exploite plus volontiers la frayeur féminine⁴⁰⁴. Cette préférence marquée pourrait correspondre à l'expression du préjugé selon lequel les femmes sont plus craintives que les hommes. Ainsi, Liriopé, Priande et Blanche font figures de peureuses tout au long du roman. Outre leurs réactions effrayées lors de la *muance* et du réveil mouvementé d'Estonné, elles sont à plusieurs reprises présentées en train de fuir face à des chevaliers inconnus (par exemple, l. III, t. 1, p. 229). Ce réflexe relève d'une raisonnable prudence dans un contexte sylvestre périlleux ; malgré l'action de *Perceforest*, le lignage de Darnant rôde toujours, situation dont le trio fait les frais, échappant de peu à une tentative d'enlèvement. Toutefois, en dehors de cet épisode, les jeunes filles décampent toujours devant des chevaliers qui s'avèrent amicaux ou inoffensifs et elles bénéficient de la protection attentive et efficace de la Reine Fée. Leurs fuites à répétition pourraient donc véhiculer l'idée d'une couardise toute féminine. Outre leur propension à s'effrayer d'un rien, les personnages féminins paraissent répondre à d'autres stéréotypes tels que : les femmes sont moins maîtresses de leurs moyens et plus fantasques que les hommes. De sorte que les manifestations de leur terreur, qu'il s'agisse de fuites désordonnées et bruyantes ou de postures incongrues, sont souvent réjouissantes mais également originales. Ainsi, la messagère cachée dans son arbre, les trois jeunes filles blotties sous leurs couvertures ou encore les dames dépêchant leurs chiens en éclaireurs sont autant d'éléments plaisants et singuliers. Ce qui est, à l'origine, la marque d'une certaine misogynie (plus moqueuse qu'agressive certes mais néanmoins dévalorisante), se révèle par conséquent propice au comique et à l'originalité. Une damoiselle effrayée qui n'a pour options que la fuite, la dissimulation ou la ruse offre plus matière à rire et à inventer qu'un chevalier bravant le danger et surmontant ses craintes.

⁴⁰⁴ Les personnages masculins dont les peurs sont comiques sont soit des couards (peuple sauvage) soit des têtes brûlées dont l'audace est temporairement refroidie (Estonné).

Perceforest, qui n'est pas avare de contrastes, offre toutefois un pendant à ces peureuses en la personne de Lidoire. Crainte des jeunes filles qu'elle a sous sa garde, la toute puissante Reine Fée est également, et à juste titre, redoutée par plusieurs chevaliers dont le Tor (objet de son courroux) et Lyonnel. Le renversement cocasse qui voit de preux chevaliers terrorisés par une femme⁴⁰⁵ prend, dans le cas de ce dernier, un relief particulier. Épris de Blanche, la fille unique de Lidoire, le chevalier, rendu émotif par l'amour ne peut que trembler devant celle qui décidera de son bonheur. Ainsi craint-il la Reine-Fée *plus que le tonnoirre* (l. II, t. 2, § 264), *plus que toutes les personnes du monde* (l. III, t. 1, p. 300) ou encore *plus que le plus preux du monde* (l. II, t. 2, § 216) tandis que son lion apprivoisé, prolongement de sa personne, *sur toutes riens doubtoit la dame* (l. II, t. 2, § 144).

1.3. L'amour

Comparé à la joie et la peur, l'amour⁴⁰⁶ est un sentiment complexe. Non seulement il provoque de multiples émotions connexes (telles que la jalousie ou la mélancolie) mais encore là où la peur, par exemple, s'exprime essentiellement par la fuite et la dissimulation, il suscite une grande variété d'attitudes. Il apparaît, par ailleurs, que l'amour est à même d'affecter plus ou moins durablement le comportement d'un personnage sans qu'il soit pour autant possible de l'assimiler à un trait caractère. De fait, au Moyen Age il n'existe pas de figure archétypale de l'amoureux comme celle de Lelio pour la *commedia dell'arte*. L'amour fait toutefois l'objet d'une théorisation à travers des traités sur l'art d'aimer d'inspiration ovidienne⁴⁰⁷, voire d'une forme de réglementation avec les *arrests d'amour*. Par conséquent, si les personnages amoureux ne se conforment à un prototype, ils répondent néanmoins à un ensemble de topoi. Ces sentiments, attitudes ou scènes, véhiculent des idées comme l'exagération ou le décalage qui sont autant d'éléments potentiellement comiques, mais c'est encore par leur qualité de lieux communs qu'ils se prêtent le mieux à une exploitation plaisante. Si le comportement d'un personnage se conforme à un modèle, il peut en ressortir une impression cocasse d'automatisme ; à l'inverse, si son attitude déroge à la « règle » le texte pourra prendre une tournure caricaturale. Le sentiment amoureux est donc riche de

⁴⁰⁵ La situation est d'autant plus amusante que Lidoire paraît éprouver à certain plaisir à régner par la terreur. Sur ce personnage voir *infra* p. 285ss.

⁴⁰⁶ Dans cette partie, il sera question d'amour uniquement dans le sens émotionnel (romantique) du terme. Cela ne signifie par pour autant que *Perceforest* ignore le versant charnel du sujet ; bien au contraire il en fait un pan important du comique. Sur les intrigues plaisantes et grivoises voir *supra* p. 116ss et *infra* p. 375ss et 384ss.

⁴⁰⁷ On pense notamment au *Traité de l'amour courtois* d'André le Chapelain (éd. Klincksieck, Paris, 2002).

possibilités comiques et *Perceforest*, dont le récit est en bonne partie constitué d'intrigues amoureuses, en joue abondamment.

La métaphore de la maladie d'amour fournit matière à de nombreux effets comiques. Outre l'évocation plaisante de ses symptômes (insomnie, rougeur, etc.)⁴⁰⁸, l'auteur se livre à un jeu entre sens imagé et sens concret en associant tourments d'amour et convalescence véritable. Par exemple, Nestor, au livre III, et Lyonnel au livre IV se trouvent tous deux alités, endurent à la fois maux de corps et peines de cœur. La conjonction des deux états provoque une cohabitation comique entre trivialité et poésie car, outre le fait qu'elle crée un contraste, elle pourrait être interprétée comme une lecture littérale, une mise à plat du motif lyrique. La confusion entre amour et maladie permet également de mettre en évidence la naïveté des jeunes amoureux. Ainsi, Nestor s'étonne d'avoir froid malgré sa couverture et confond ses sentiments naissant avec une vraie fièvre, tandis que Troïlus ne sait pas à quelle cause imputer son insomnie :

Une froidure lui surpint a coup par tout le corps et ne sceut pourquoy ne a quelle occasion, veu qu'il se sentoit moult bien couvert. Lors se doubta que ce ne fussent fievres, comme il fut vray, car une fievre continue amoureuse se le commença a prendre, dont ne le laissa se l'eust tenu environ un an ou plus (l. III, t. 1, p. 110) ;

Une maladie luy estoit prinse si soudainement que le dormir luy avoit tollu et si ne savoit nullement ou elle luy tenoit (l. II, t. 2, § 380).

Ces attitudes sont comiques parce qu'elles traduisent l'ingénuité de personnages qui découvrent l'amour : l'un comme l'autre ignorent l'origine de leur mal et réfléchissent en termes concrets alors que leur affection est d'ordre psychologique. Tel n'est pas le cas de Lyonnel qui se remet des blessures reçues pendant son combat contre les envahisseurs romains. Alors que le même Troïlus lui demande congé pour aller voir son amie, le chevalier au lion évoque de concert sa convalescence et ses souffrances amoureuses :

« Ha !Troïlus, dist Lyonnel, j'ay bien cause de croire malades. Aussi le suis je de deux parties mallades, et de la pareilles a la vostre ay je bien ma part, mais vous avez pouvoir de pourchassier vostre remede, ce que je ne puis faire. Sy vous donne plainement congé. » (l. III, t. 2, p. 10).

⁴⁰⁸ Ces « symptômes » sont traités un peu plus loin dans l'étude.

Parfaitement assumée, l'association entre la condition physique et l'état sentimental devient pour Lyonnell un moyen d'évoquer son amour de façon pathétique⁴⁰⁹.

Parce qu'elle développe plus longuement l'association entre les versants poétique et concret de la maladie, l'histoire de Nestor exploite plus avant les possibilités comiques de la métaphore. Maltraité par des mauvais esprits, Nestor est sauvé par Zéphyr qui le dépose dans un jardin, mais les épreuves endurées aux mains des démons et la nuit passée à la belle étoile font que le chevalier tombe malade. Au matin, il est découvert par Neronés qui le fait cacher dans une garde-robe et soigner par deux de ses damoiselles. Chevalier et bienfaitrice ne tardent pas à s'éprendre l'un de l'autre. La situation permet à l'auteur d'employer des termes appartenant au champ lexical de la médecine. Ainsi, Nestor est appelé *patient*⁴¹⁰ (l. III, t. 1, p. 111, l. III, t. 1, p. 96) tandis que Neronés est désigné comme le *medecin* (l. III, t. 1, p. 111) ou comme la *medecine* qui guérira le chevalier⁴¹¹ (*Ainsi languissoit le gentil chevalier de plus en plus par faulte de la medecine qu'il veoit souvent devant lui*. l. III, t. 1, p. 111). Ce vocabulaire spécifique pourrait être perçu comme le moyen de décrire la situation avec justesse. De fait, Nestor est véritablement souffrant tandis que Neronés, restée à son chevet, lui prodigue ses bons soins par l'intermédiaire d'autrui. Toutefois, à y regarder de plus près, le chevalier se rétablit rapidement pour n'être plus malade que d'amour. Quant à la jeune fille, elle ne prend aucune part à la guérison physique de Nestor. Loin d'être médecin, elle n'est pas même enchanteresse ou guérisseuse comme Lidoire et Liriopé. Par conséquent, le jargon médicale ne vise qu'à filer la métaphore et s'avère d'autant plus comique qu'il cherche à instaurer une forme d'authenticité là où tout n'est qu'image. Outre qu'il sert la dimension poétique du récit, le décalage entre le vocabulaire et les faits décrits génère un amusant paradoxe. Éprise du chevalier, Neronés ne souffre pas moins que lui, ce qui pousse l'auteur à dire que le médecin est aussi mal en point que son patient :

Et d'autre part, Neronés la jenne pucelle n'estoit gaires en meilleur point, car elle estoit tellement ferue d'amour du jenne chevalier que plus n'en pouoit. [...]Aussy

⁴⁰⁹ Incarnation d'un idéal chevaleresque et amoureux, Lyonnell semble être plus volontiers associé aux topoi du genre. Ainsi au livre II, la reprise de sa quête est marquée par le thème de la reverdie (l. II, t. 1, § 596)

⁴¹⁰ Patient, du latin *pati* « souffrir », désigne au départ celui qui sait attendre ou qui endure paisiblement et ne renvoie au malade qu'à partir du XIV^e. Voir *Trésor de la Langue Française Informatisé*, ressource citée.

⁴¹¹ Malgré une touche de trivialité amenée par la confusion entre maladie véritable et amour, la métaphore de la médecine s'inscrit ici dans les limites d'une expression précieuse des sentiments. Tel n'est pas toujours le cas : maladie et remède d'amour connaissent dans *Perceforest* des mises en œuvre beaucoup moins lyriques et surtout beaucoup moins chastes. Devenue métaphore de l'union sexuelle, la *medecine* se retrouve dans l'histoire de la Belle Endormie (l. III) et dans celle de la pucelle de Nerves qui en est la contrefaçon. Sur la Belle Endormie voir *infra* p. 384ss, sur la pucelle de Nerves voir *supra* p. 116ss et *infra* p. 384ss.

estoit le medecin moult malade et doulant que le pacient ne le requeroit d'aucune chose qu'elle sceut faire, car elle eut prins moult grant plaisir a monstrier illec sa science (l. III, t. 1, p. 111).

L'irruption du sentiment amoureux durant la convalescence du chevalier est à l'origine d'un second paradoxe comique. Alors que la santé de Nestor devrait s'améliorer avec le temps et les soins qu'il reçoit, elle se dégrade chaque jour davantage, la faute en incombant à la sollicitude ironiquement néfaste de Neronés. Cette curieuse aberration provoque la perplexité et le désarroi de la jeune fille. Autant de réactions comiques aux yeux du lecteur qui connaît les causes inoffensives du mal.

Le cas de Nestor, dans lequel la métaphore de la maladie fait elle-même l'objet d'un travail comique, reste une exception. Ailleurs, ce sont les « symptômes » de l'amour qui fournissent matière à rire. Les personnages amoureux, qu'ils soient masculins ou féminins, se caractérisent en effet par une émotivité exacerbée. Les manifestations involontaires ou mal réfrénées de leurs émotions ne sont pas cocasses par essence. Toutefois, parce qu'elles sont liées aux idées de décalage, d'exagération ou de perte de contrôle, elles recèlent des possibilités dont l'auteur tire, à l'occasion, des effets comiques.

Ainsi, l'insomnie dont souffre beaucoup d'amoureux débutants dans *Perceforest* n'est pas fondamentalement comique. Les nuits blanches de Nestor à la *Roste Montaigne*⁴¹² ne sont qu'un symptôme parmi d'autres de son mal : tout au plus le détail prête-il à sourire parce qu'il participe d'un tout (la maladie d'amour) traité de façon plaisante. De même, le fait que Troïlus, fraîchement épris de Zelande, ne trouve pas le sommeil ne serait pas à ce point cocasse si le chevalier n'était pas novice et si l'auteur ne prenait pas la peine de le souligner : *une maladie luy estoit prinse si soudainement que le dormir luy avoit tollu et si ne savoit nullement ou elle luy tenoit* (l. II, t. 2, § 380). Plus que le signe traditionnel de l'amour, c'est l'incompréhension totale (*nullement*) du chevalier qui est risible. La plupart des effets comiques liés à l'amour se concentrent d'ailleurs autour des amants débutants. En termes de comique, les ignorants font toujours recette⁴¹³. Or la naissance des sentiments permet de montrer des personnages naïfs confrontés à l'inconnu. La désorientation des jeunes amoureux est d'autant plus amusante que leur malaise est violent et soudain.

Le rougissement prête à sourire parce qu'il est une expression spontanée de la gêne ou de la honte. En tant que tel, il surprend le personnage dans une double situation de faiblesse :

⁴¹² *Et fut tant traveillé celle nuit qu'il ne dormy point* (l. III, t. 1, p. 110).

⁴¹³ Voir *infra* p. 249ss.

se sentant déjà dans une position d'inconfort, celui-ci ne peut réfréner la manifestation physique qui trahit ses sentiments. Dans *Perceforest*, il s'agit d'une réaction plus typiquement féminine⁴¹⁴ que les impératifs comiques étendent, non pas à une rougeur timide, mais à un véritable empourprement. Sébille, Marse, Flamme et Lucerne (la Pucelle ou Cercle d'Or) en offre deux exemples :

Elle mua une couleur plus vermeille que une rose (I I, t. 1, § 273) ;

Mais pour ce qu'elle le veoit de plus pres qu'elle n'avoit acoustumé, elle en devint plus vermeille qu'une rose et moult esbahie (I. IV, t. 1 p. 126) ;

Elle mua couleur et devint vermeille comme une rose (I. III, t. 2, p. 85) ;

Incontinent que la pucelle eut entendu les raisons du chevalier elle s'en changea toute car elle en devint vermeille comme escarlante et le courage l'en print a eschauffer (I. VI, f. 103).

L'exagération du rougissement paraît d'autant plus marquée qu'elle tranche sur la carnation habituelle des damoiselles idéalement blanches comme lys.

Moyen privilégié de l'épanchement amoureux, les pleurs donnent ainsi lieu à de plaisantes exagérations. Il apparaît, de fait, que les chevaliers épris ont la larme facile et abondante. Sanglotant aussi bien par joie que par peine ils ne savent guère se limiter à une larme unique écrasée au coin de l'œil. La profusion des pleurs versés se mesure le plus souvent à l'aune des surfaces inondées. Ainsi, quand le Tor quitte Liriopé, *les larmes qui lui yssoit des yeulx luy mouilloient toute la poicterine* (I. I, t. 1, § 595), tandis que Nestor avouant son amour à Neronés trempe de ses larmes le couvre-chef dont il s'était couvert les yeux : *les larmes lui avironnoit toute la face tant habondamment que son coeuvrechief en estoit perché et mouillé* (I. III, t. 1, p.115-116). Chez Lyonnel, l'abondance va de pair avec la taille exagérée des larmes. Quand il a le malheur de déplaire à Lidoire, dont dépendent ses amours, le chevalier au lion verse à grand flots des larmes *si grosses que poix*⁴¹⁵. L'image hyperbolique figurait déjà dans l'épisode où il sanglotait de bonheur à l'écoute du *Lai de Confort*. La reprise de la comparaison pourrait être imputée à la satisfaction de l'auteur : content de sa trouvaille, il aurait souhaité l'employer à nouveau. Cependant cette réutilisation a également pour conséquence de rendre identiques les expressions de sentiments opposés.

⁴¹⁴ Pour exprimer le trouble des personnages masculins l'auteur use parfois de l'expression *le sang lui mua* ; *Quant Maroneus entedy la pucelle le sang lui mua du pié jusques au chief car ja amoit la pucelle* (I. VI, f. 266 v.) mais elle désigne plus un bouleversement intérieur qu'un changement physique.

⁴¹⁵ *Lui prindrent les larmes a filer des yeulx a si grant exploit qu'il en eut tout le viaire arrousé et luy cheoient sur la poictereine si grosses que poix*, I. II, t. 2, § 261.

Cette indifférenciation transforme les attitudes en automatismes rend le personnage cocasse. Tout comme l'eau versée sur le perron de la fontaine merveilleuse provoque à coup sûr une tempête, l'émotion fait couler les larmes de l'amant. Alors que l'amoureux Lyonnal se présentait comme individu hypersensible, il se révèle être une créature mécanique répondant par un unique réflexe à des stimuli, de même famille, mais de différentes natures. Les sanglots de Lyonnal possèdent une autre vertu comique, celle de la surenchère. À la vue du chevalier en pleurs, Liriopé et Priande, qui lui tiennent compagnie, ne peuvent s'empêcher de fondre elles aussi en larmes⁴¹⁶. Outre qu'il joue sur l'exagération et prolonge l'impression d'automatisme, le déluge lacrymal ainsi engendré permet, par association, de doter le chevalier de la même émotivité que les jeunes filles. Un enchaînement similaire se retrouve lorsque Nestor se déclare à Neronés, devant son soupirent en pleurs la jeune fille ne peut retenir ses propres sanglots (*Mais quant elle vey en tel point, elle eut le cuer sy a destroit qu'elle ne sçavoit que dire et sy commença a plourer moult tendrement* l. III, t. 1, p.115-116)⁴¹⁷.

Le sentiment amoureux ne se traduit pas uniquement pas des réactions physiologiques spontanées. Il est également à l'origine de comportements potentiellement cocasses, au premier rang desquels, roman de chevalerie oblige, figure le zèle déployé lors des tournois.

Pour gagner l'estime de leurs belles, les chevaliers combattent avec un enthousiasme qui dépasse parfois les limites de la vaillance ordinaire pour s'approcher de l'outrance épique. La force comique de l'hyperbole est alors renforcée par un décalage puisque les hauts faits réalisés sont alors directement et explicitement subordonnés à un sentiment amoureux et non à un impératif guerrier. Le fait est particulièrement visible lorsque le Chevalier Azuré (Pellinor) combat pour obtenir la main de son amie :

Car il sambloit de vray a son maintieng qu'en la fin du tournoy on le deust desmembrer s'il n'emportoit le bruit du tournoy, comme il fist. Car il se pena tant et acompli tant d'armes pour l'amour de la pucelle dont il estoit moult amoureux qu'il n'y avoit grand ne petit, dame ne pucelle, qui ne lui donnast l'onneur de tout le tournoy (l. III, t. 1, p. 178).

⁴¹⁶Quant Lyriopé le veyt ainsi plourer, elle en eut telle pitié qu'elle fendoit toute en larmes, et aussy faisoit Priande qui pardevant elle estoit, car elle avoit telle pitié que parler ne pouoit, ains print le plouroir qui en son çaint pendoit et lui va le viaire et la bouche essuyer qu'il avoit tous arrousez et mouillez des larmes qui luy filoient des yeulx (l II, t. 2, §262).

⁴¹⁷ Notons cependant que les larmes ont une dimension sociale, qui fait que les comportements médiévaux diffèrent des nôtres. Il y a donc un risque d'anachronisme quand on parle ici d'exagération.

La menace qui pèse sur le chevalier n'est pas peine de mort mais peine de cœur : s'il ne sort pas vainqueur du tournoi, Cassandra en épousera un autre. En assimilant châtement physique et douleur psychologique, l'imagerie épique est détournée au profit de l'exaltation amoureuse, ce qui renforce d'autant l'effet comique de l'exagération.

L'ardeur des combattants prend sa source dans le domaine émotionnel mais elle peut être motivée ou intensifiée par des événements concrets tels que le don d'une parure. Par exemple, après avoir reçu la manche de Lucerne et s'en être paré, Maronès se bat avec férocité :

Comme le lou se fiert en ung tas de moutons car le baceler estois preu et puissant de son corps et bien monte se ne trouva a l'entree du tournoy quelque empeschement dont il tenist compte. Ainchois emprint a esrachier escus de colz et heaulmes des testes (l. VI, f. 118).

Encore une fois, la description du combat adopte une tournure épique allant jusqu'à reprendre des formules topiques : *emprint a esrachier escus de colz et heaulmes des testes*. Cependant, dans le cas de Maronés, l'effet comique repose autant sur l'outrance que sur les conséquences comiques de celle-ci : l'enthousiasme forcené du chevalier finit en effet par jouer contre lui. A force de se démener comme un beau diable, il est environné d'un nuage de poussière et de vapeur qui lui vaut le surnom de Chevalier à la Nuée. Dans un retournement ironique, cette preuve de sa vaillance, qui doit lui permettre de se distinguer aux yeux de Lucerne, empêche son identification. Parce qu'il est pris dans son brouillard, la jeune fille ne peut pas voir la faveur qu'il porte et ne peut donc pas le reconnaître⁴¹⁸. L'ironie de la situation est pointée par Salfione lorsqu'elle répond aux plaintes de son amie :

« Faites, dist Salfione, cesser ses prouesses, si reviendra le beau temps. –A ce que voy, dist elle, je ne puis avoir preu sans dommaiges. Car se le chevallier cessoit de faire ses prouesses pour mon ardent desirier ce seroit pitié. » (l. VI, f. 119).

Les parures possèdent donc des vertus stimulantes mais le plus souvent un regard suffit à encourager les plus épris. Au livre V, Excillé, qui combat pour l'amour de Blanche puise à plusieurs reprises un regain d'énergie du fait qu'elle le regarde. Que l'effet soit ou non volontaire, ce qui tient, somme toute, du lieu commun est rendu comique par le jeu de répétitions rapprochées. Sur un folio et demi, le phénomène se produit deux fois :

⁴¹⁸ « Mais par amours soiez ententive a regarder s'il istera point de la nuee au dessus de son heaulme quelle parure il y porte. » (l. VI, f. 119).

Car pour la vergongne que Exillé avoit ce qu'en la présence de la pucelle il mettoit tant abaissier le chevalier veu qu'il savoit qu'elle le regardoit la force lui print a doubler. Sy estrandy le bacheler par les costés de toute sa force et de telle vertu qu'a poy qu'il ne le fist pasmer sus la selle. Sy tira le chevalier a soy en telle maniere qu'il l'emporta arriere de son cheval le ject d'une pierre (l. V, f. 29 v. et 30).

Tant il regarda vers la pucelle pour laquelle tant amours le travailloit . Et quant il percheut qu'elle le regardoit, ce lui valu cent mars de fin or et pour la joye qu'il en eut il picqua bon cheval des esperons, puis se bouta au tournoy faisant tant de haultes proescs en fait d'armes que les heraulx qui le poursieuvoient estoient tous esbahis comment corps d'homme pouoit ce mettre a fin (l. V, f. 30).

L'enchaînement entre regards et sursauts d'énergie finit par acquérir l'aspect mécanique qui caractérisait déjà les pleurs de Lyonnell. L'enthousiasme des chevaliers amoureux ne se manifeste pas uniquement lors des tournois. Lorsque Pellinor apprend que Cassandre n'est pas encore mariée contrairement à ses craintes, il manifeste son contentement de manière originale :

Et quant le Chevallier a l'Aigle d'Or entendy [...] que la pucelle Cassandre estoit encores a marier, il fut tant joyeux que de merveilles. Lors s'estendy sus ses estriers et se pollisoit en ses armes tellement que le Chevalier Doré s'en perchut (l. III, t. 1, p.148).

Par son attitude, Pellinor exprime tout à la fois sa satisfaction (il s'étire d'aise) et son ardeur combattante. De fait, ses gestes, prendre un meilleur appui sur ses étriers, rajuster son armure en s'étirant, sont une anticipation du combat à venir. Par empathie, les manifestations de joie ont tendance à faire sourire, mais dans le comportement de Pellinor, il s'ajoute quelque chose de l'ordre du contentement vaniteux susceptible d'être moqué. Entre allégresse et frémissement guerrier, le chevalier se grandit comme un paon fait la roue.

Il apparaît d'ailleurs que, parmi les comportements provoqués par l'amour, l'orgueil constitue une mine importante d'effets comiques. Destinées à accroître la vaillance des chevaliers, les parures offertes par les damoiselles peuvent aussi devenir source de vanité comme l'illustre l'attitude de Péléon lors du tournoi entre Sydrac et Tantalou. Revêtu de la cotte offerte par son amie Dache, le chevalier parade et s'enorgueillit des regards envieux qu'il provoque :

Le chevalier qui estoit tout appareillé d'entrer au tournoy, sy esmeut de joye pour ce qu'il veoit que chacun le regardoit pour le parement dont il estoit paré qu'il en estoit aussi comme entré en orgueil (l. I, t. 2, § 1137).

L'attitude du chevalier s'apparente à un péché d'orgueil (la présence du mot est significative) qu'il paiera de sa déchéance. Pour avoir éveillé la convoitise de Cassandra, Péléon est vaincu par le Chevalier au Dauphin qui le dépouille de sa parure. Humilié, l'ami de Dache sombre dans la folie. Cependant, toute fierté excessive étant nécessairement ridicule, le comportement du chevalier conserve, en dépit de ses conséquences dramatiques, un certain caractère comique. Il serait même possible d'y voir la mise en œuvre de la fonction répressive du rire si chère à Bergson. Par ailleurs, l'orgueil de Péléon ne se fonde pas sur sa magnifique parure mais plus précisément sur ce qu'elle représente. A travers elle ce que le chevalier donne à voir et à admirer, c'est d'abord Dache dont la cotte démontre à la fois le talent (c'est elle qui l'a réalisée) et la beauté (par analogie). Surtout, ce qui fait la vanité de Péléon, ce que la *vesture* expose, ce sont les sentiments qui l'unissent à son amie. Le péché d'orgueil recoupe donc une célébration amoureuse plaisante par son expansivité et sa naïveté.

La fierté de Gallafur s'exprime de manière encore plus exubérante. Fermement épris de la Pucelle aux Deux Dragons (Alexandre Fin de Liesse), il maintient à qui veut l'entendre qu'elle est la plus belle damoiselle de Grande-Bretagne et se fait, en son honneur, appeler *Chevalier à la Toute Passe* : « *Sachiez mon nom, l'on me nomme Chevalier a la Toute Passe c'est a dire que j'aime une pucelle qui en beauté et bonté tout passe.* » (l. V, f. 60 v.) Sa fanfaronnade, évidemment comique par son caractère outrancier malgré le caractère courtois topique qui valorise la surenchère, l'est aussi par les conflits qu'elle ne manque pas de provoquer avec les autres chevaliers. Norgal notamment ne goûte guère le prosélytisme amoureux de la *Toute-Passe*. Une partie du livre V se trouve ainsi ponctuée par l'opposition verbale et physique entre les deux personnages, dont chacun soutient que son amie est la plus belle⁴¹⁹. L'efficacité de comique de leur querelle tient d'abord à un effet de répétition. A chacune de leurs rencontres (l. V, f. 60 et ss. ; l. V, f. 113 et ss.), et jusqu'à ce que Norgal voie la Pucelle aux Deux Dragons et convienne de sa beauté, les chevaliers se provoquent et s'affrontent. Le caractère réjouissant de la situation vient ensuite de la radicalité de l'antagonisme entre les deux personnages. L'affirmation absolue de Gallafur provoque un

⁴¹⁹ Norgal se distingue d'ailleurs par son caractère belliqueux. Le livre V le voit impliqué dans deux autres conflits durables l'opposant respectivement à Passelion et à Excillé.

comportement tout aussi extrême chez Norgal⁴²⁰. Malgré ses multiples défaites, celui-ci refuse de se désavouer au point que le conflit qui l'oppose à la *Toute Passe* devient une véritable obsession. Ainsi, quand il contemple Blanche, il ne peut s'empêcher de repenser aux affirmations de son adversaire et de les contredire en son for intérieur :

*Sy dist a lui mesmes que le Chevalier la Toute Passe estoit bien fol de prisier
s'amie par dessus la pucelle qu'il veoit devant lui car il ne cuidoit pouvoir qu'il eust
au monde sa pareille en beauté* (l. V, f. 114).

De plus, la violence de la querelle contraste avec l'importance réelle de la situation. L'amour courtois a beau idéaliser la dame et faire du chevalier un serviteur prêt à tous les sacrifices, les propos et l'entêtement des personnages en outrepassent largement les limites. Au point que leur attitude jette le doute sur leurs motivations : plus que l'honneur de leurs dames, ils semblent défendre leur ego. Si le soupçon s'avère infondé concernant Galafur⁴²¹, il se confirme pour Norgal dont le désappointement trahit l'orgueil :

*Quant le chevalier eut entendu Galafur, il fut moult doulant car il tenoit a aimer la
belle des belles, ne il n'eust point souffert que ung autre se fust vanté d'amer plus
belle* (l. V, f. 59 v.).

La véritable cause du dépit Norgal n'est pas que Blanche soit déclarée moins belle mais d'avoir placé son amour moins haut qu'il le croyait. Son égocentrisme est également relayé sur le plan stylistique : entièrement focalisée sur sa personne (il est le sujet de tous les verbes sauf un), la phrase rejette Blanche et Alexandre, qui ne sont pas nommées, en position d'objets. Le comportement de Norgal étant sujet à critique, la défaite du personnage pourrait être interprétée comme un élément comique. Il y a toujours quelque chose de réjouissant à voir un orgueilleux empêché dans ses vaines prétentions. L'impact en est d'autant plus fort que s'y ajoute un effet de répétition et de progression. A chaque combat perdu, la rage de Norgal s'intensifie, augmentant d'autant le caractère cuisant de la prochaine humiliation.

⁴²⁰Les points de vue des personnages sont inconciliables précisément parce qu'ils sont excessifs. Ainsi, sans aller jusqu'à s'insulter, les deux chevaliers s'attachent à dénoncer l'opinion de leur adversaire comme déraisonnable : Norgal nomme Gallafur « *folz et mal advisez* » (l. V, f. 60) tandis que ce dernier l'appelle « *presumptueux* » et qualifie ses propos de « *faux parler et mensonger* » (l. V, f. 60 v.).

⁴²¹Ses motivations sont exposées sans ambiguïté : « *Sire, dist Galafur, quand vous maintenez que votre amie soit plus belle que la mienne, a ce cognoy que vous avez amie comme moy. Et au regard de celle que j'aime loyaument elle me souffist tresbien mais a ce que vous voulez portez la votre plus belle que la mienne cela ne pouvroy je souffrir mais **deffendroy sa beauté a l'encontre de toutes amies**, car il m'est tres bien advis que Nature n'y sceut que amender et qu'elle le fist pour exemplaire et pour fontaine de toute beauté. Sy appareillez vous de votre deffense.* » (l. V, f. 60).

Plus fréquente que les manifestations d'orgueil liées à l'amour, la jalousie est également plus couramment exploitée à des fins comiques. Le mari jaloux et trompé occupe par exemple une place importante dans les fabliaux. *Perceforest* en propose une version détournée en la personne de Margon. Défié par des chevaliers jaloux de l'affection que lui porte Perceforest, Margon a accepté de parier sur la fidélité de sa femme Lisane. A quelques temps d'intervalle, les deux félons, Méléan et Nabon, tendent de la séduire et tombent dans le piège infâmant qu'elle leur a tendu. Ignorant de ces faits et en dépit de l'assurance que lui donne la rose enchantée qui lui a été confiée par son épouse (fleur qui ne se fanera pas tant qu'elle lui sera fidèle), Margon finit par nourrir des doutes et décide de rentrer chez lui pour en avoir le cœur net. Sur le chemin il laisse libre cours à sa jalousie et se répand en plaintes bientôt entendues par un groupe de chevaliers, dont Lyonnel, qui s'attache à le reconforter.

La jalousie de Margon possède indéniablement un aspect négatif : le chevalier accuse injustement et en termes injurieux (*pute* l. IV, t. 1, p. 368) une femme qui se distingue précisément par sa loyauté. Cependant, dans la mesure où l'honnête Lisane n'en perçoit jamais l'écho, l'accès de fureur du chevalier ne nuit qu'à lui-même. Il apparaît, en effet, comme un personnage ridicule et pathétique qui cause son propre malheur. Sur le chemin qui le ramène chez lui, il s'enferme petit à petit dans un fantasme de trahison⁴²². Il commence par penser à l'entreprise de ses deux ennemis (*il ymaginoit fort a l'emprinse des deux chevaliers*) puis il envisage les pires scénarii (*il tourna ses pensees en pieur ploy*) qui finissent par occuper exclusivement son esprit (*pensa le preu Margon a sa besongne en plusieurs ploys et tousjours a son pieur*). La progression de ses pensées est marquée par deux élans contradictoires. D'une part, il en vient à considérer des événements imaginaires comme la vérité. Cette concrétisation est traduite par l'abandon des formulations hypothétiques (*trop lui seroit repprouché s'en son hostel il trouvoit les deux mauvais gloutons joyssans de sa femme*, l. IV, t. 1, p. 367-368) au profit de sentences affirmatives (*par ainsi il lairoit jouyr les deux mauvais gloutons de la putte, car jamais ne la vouloit veoir*, l. IV, t. 1, p. 368). D'autre part, sa conduite se caractérise par un refus des faits. Non seulement il croit sa femme infidèle, en dépit de la preuve donnée par la rose qui a conservé sa fraîcheur première, mais il renonce également à poursuivre sa route pour constater par lui-même la déloyauté supposée de Lisane. Le rejet de la réalité participe d'un cercle vicieux : en choisissant de rester dans l'ignorance, Margon imagine le pire, intensifiant ainsi sa colère qui alimente à son tour ses ressentiments

⁴²² Il n'est d'ailleurs pas anodin que le personnage voyage seul. Son isolement physique favorise et fait écho à son naufrage progressif dans le fantasme de l'adultère

infondés. Ainsi, le superlatif *pieur*, d'abord présent seul, puis accompagné de l'adverbe *tousjours*, traduit l'enfermement progressif du personnage dans ses pensées les plus sombres. L'intensification de sa fureur est, quant à elle, exprimée par deux indices. Le passage du monologue intérieur aux plaintes énoncées à voix haute montre que Margon ne peut littéralement plus contenir ses ressentiments (*il advint qu'il fut tant atteint de jalousie que ses pensees ne lui souffirent pas, ains commença a parler en hault ce qu'il devoit en ses pensees*). La substitution de *femme* à *pute* se fait entre les deux formulations identiques par lesquelles il exprime son refus de continuer sa route (*les deux mauvais gloutons joyssans de sa femme* l. IV, t. 1, p. 367-368 ; *il lairoit jouyr les deux mauvais gloutons de la putte* l. IV, t. 1, p. 368). Alors que la trahison effective de Lisane aurait rendu le parcours émotionnel de Margon digne de pitié et de compassion, le fait que la spirale de jalousie dans laquelle il s'enfonce repose, en réalité, sur du vent confère un caractère comique à l'épisode. Comme le souligne plaisamment Lyonnel, le chevalier se plaint d'un mal qui ne lui a pas été fait : « *Sire, dist Lionnel, fait folie plourer avant que on soit batu. Aussi n'est pas raison que on face la penitence devant le pechié.* » (l. IV, t. 1, p. 373). Sa déraison se révèle d'autant plus importante, et donc d'autant plus risible, que ses craintes sont démenties de façon grandiose par la conduite de Lisane qui a, non seulement, résisté aux avances de Méléan et Nabon mais s'en est également vengée en les humiliant⁴²³. Outre la révélation de l'attitude irréprochable de sa femme, le chevalier est peut-être dédit par un indice plus discret. Dans ses plaintes, Margon pleure l'époque de son célibat qu'il décrit comme un âge d'or où il se nourrissait simplement de ce que lui offrait la nature. Or, lorsque sa femme fait apprêter à manger pour son époux et ceux qui l'accompagnent, l'auteur précise que les nourritures d'alors n'étaient pas *délicieuses* (délicates). La simplicité du repas ordonné par Lisane contredit par conséquent la décadence liée au mariage tant décriée par Margon. Il est d'ailleurs permis de s'interroger sur la teneur des plaintes du chevalier. Alors qu'il nourrit des griefs contre une femme qu'il croit infidèle, son discours n'aborde aucun des thèmes (légèreté et duplicité du sexe faible) qu'on attendrait ici. A la place, il se livre à une évocation élégiaque de la vie libre et simple à laquelle il a renoncé en se mariant. Soit que l'auteur ait répugné à user d'arguments qui auraient nui à la dignité de ses personnages, soit, plutôt, qu'il ait trouvé ici l'occasion d'exprimer la nostalgie qui imprègne son roman, l'irruption de ce registre inattendu suscite un décalage cocasse qui, à dessein ou non, participe de la déraison de Margon. Complètement

⁴²³ Voir *infra* p. 241ss.

détaché de la réalité et isolé dans un monde de fantasmes, il énonce des regrets qui ne sont pas en phase avec sa jalousie.

L'épisode présente, par ailleurs, un contraste plaisant. Les huit chevaliers qui surprennent le monologue de Margon, et seront plus tard les témoins du sort réservé aux séducteurs, sont eux-mêmes des hommes mariés. Or, aucun d'entre eux n'a sujet de se plaindre de son mariage. L'attitude de Margon leur paraît donc fort étonnante et c'est avec une curiosité presque scientifique que Lyonnel considère son discours :

Ilz dirent l'un a l'autre que moult estoit desguisee la complainte du chevalier, veu qu'il se plaindoit de son mariage, car tous huit estoient mariés, mais n'en sçavoient encores plaindre. « Seigneurs, dist lors Lyonnel, encoires est ce a chascun de nous un nota, car n'avons aincoires tant demourez avecq nos femmes que nous sceuissions de quoy plaindre ;mais attendons ancoires un pou, car je croy que le chevalier ne se taira point atant. » (l. IV, t. 1, p. 372).

Issu du latin *notare*, le mot *nota*, qui signifie « remarque, observation » semble se rencontrer essentiellement dans des textes juridiques ou officiels. Il possède, en tout cas, une dimension savante qui se retrouve dans le raisonnement de Lyonnel. Considérant la brièveté de son propre vécu matrimonial, le chevalier ne condamne pas Margon mais prend note de ses reproches à titre d'information. L'attitude de Lyonnel, qui en adossant deux expériences de la vie, compare en réalité la théorie et la pratique, relève d'une démarche empirique. L'exercice de la logique détonne dans le contexte passionnel des plaintes de Margon au point qu'il semble déplacé. Les discours des deux personnages sont d'ailleurs indépendants l'un de l'autre et sont tenus dans des espaces séparés. Plaqués à côté de leur objet d'analyse, les propos de Lyonnel paraissent gloser l'histoire de Margon. Plus encore que le contraste entre passion et raison, c'est cette distanciation qui fait effet sur le plan comique. Cependant, la conduite de Lyonnel est également amusante par ce qu'elle sous-entend. S'il garde en mémoire les propos de Margon c'est, semble-t-il, dans l'idée de les comparer à l'expérience qu'il est amené à acquérir. Par conséquent, les huit chevaliers engagés dans une union sans tache sont présentés comme des bienheureux en sursis, doutant eux-mêmes de la pérennité de leur bonheur. L'idée est exprimée par l'auteur lui-même à l'aide d'un simple *encores* traduisant le caractère éphémère de la félicité conjugale. Cette vision pessimiste du mariage et la prudence qu'elle induit chez Lyonnel sortent tout droit d'un discours à tendance misogyne qui fait le fonds commun d'une partie de la production littéraire médiévale. Dans le cas présent, elle est d'autant plus cocasse qu'elle introduit une forme de bon sens populaire dans

un roman où prévaut d'ordinaire une conception idéaliste et lyrique de l'amour. Le choix de Lyonnél pour véhiculer ce discours n'est d'ailleurs pas innocent. Des chevaliers de *Perceforest*, il est celui qui incarne à son plus haut degré la perfection de l'amour chevaleresque.

Pour Margon, la jalousie est une longue torture, née de la crainte d'une infidélité, mais ce sentiment peut également prendre la forme d'un coup de sang lié à une rivalité amoureuse. C'est par exemple le cas lorsque Troïlus apprend que Nerven prétend à la main de Zellande :

Quand il oÿ parler de l'entreprinse de Nerven, ung raim de jalousie lui entra au cuer sy que le chevalier fut tellement tourmenté que, qui l'eust feru au cuer d'un glaive, il n'en fut sailli goutte de sang pour une douteuse froideur qui lui survint, plaine d'envie et telle qu'elle lui fist tous les membres frémir (l. III, t. 3, p. 227).

Comme pour Margon, la jalousie de Troïlus s'accompagne d'un accès de colère, mais tandis que le premier exprime verbalement son ressentiment à l'encontre de son épouse, le second nourrit le projet de punir son rival :

Lors se party d'ilecq Troïlus espris de jalousie et n'avoit autre confort fors qu'il disoit en lui mesmes que, s'il pouoit estre aux joustes de Nerven, il lui feroit tourner ses joyeux esbas en douleur (l. III, t. 3, p. 228).

Si la réaction de Troïlus peut sembler cocasse, c'est parce qu'elle tranche sur l'ordinaire du comportement chevaleresque. La courtoisie, la maîtrise de soi et la franchise y sont remplacées par la volonté délibérée de nuire, l'emportement et la dissimulation. Doublement cachée, la menace est dite secrètement (*en lui mesmes*) et sous une forme imagée. Le véritable but du Troïlus, battre Nerven pendant le tournoi, implique une violence physique et frontale. L'expression *tourner ses joyeux esbas en douleur* gomme le moyen d'action pour ne plus laisser voir que deux états respectivement situés avant et après l'intervention vengeresse du chevalier. Euphémisante (elle tait la brutalité du processus) et génératrice de contraste (l'effacement provoque la juxtaposition des contraires), la formulation est assurément comique.

Ce « camouflage » n'est pas un fait isolé : sous le coup de la jalousie, Troïlus est particulièrement enclin à la dissimulation. En plus d'ourdir la défaite de Nerven, il ment délibérément à ceux qui l'ont informé du tournoi et de la guérison de Zellande. Afin d'expliquer son intérêt pour la jeune fille, il prend pour prétexte la grande affection qu'il a pour son frère Zelladin :

« Par ma foy, beaulx seigneurs, je ne oÿ oncques parler de plus grant merveille ne qui tant me pleust, et pour plusieurs raisons. Et la principale est l'amour d'un sien frere que j'aime bien, car nous deux sommes sochons d'armes, combien que je ne le vaille point. Et pour ce que moy estant en Bretaigne fus adverty de l'inconvenient de la damoiselle, je doubtoie moult qu'il ne le sceut et qu'il ne venist par deça. Ainsi l'ay laissié par dela sy suis moult joyeux de la santé de la pucelle, car je l'aime de bonne amour a cause de son frere. » (I. III, t. 3, p. 227).

Sans être mensongers, ses propos sont une demi-vérité. Bien qu'il soit effectivement son compagnon d'armes, Troïlus n'est pas particulièrement attaché au jeune homme à l'égard duquel il a, un temps, nourri une haine farouche. Le fait qu'il invoque de fausses raisons pourrait être imputé à deux éléments. D'une part, lors de son premier séjour en Zelande, Troïlus n'a pas assez caché ses sentiments et a été drogué par la mère de Nervin qui souhaitait ainsi éliminer le rival de son fils. D'autre part, toujours lors de son précédent séjour, il a engendré un fils avec Zellandine alors plongée dans un sommeil surnaturel. Entre méfiance, honte et culpabilité, il se trouve plongé dans une situation délicate, voire compromettante, et donc réjouissante aux yeux du lecteur. D'autant plus que Troïlus est un piètre menteur qui se trahit en proférant ses allégations grossières. Ainsi, le prétexte qu'il invoque est stratégiquement répété au début et à la fin de sa réponse (*la principale est l'amour d'un sien frere que j'aime bien ; je l'aime de bonne amour a cause de son frere*). Destiné à convaincre les interlocuteurs, ce martèlement, appliqué à un discours particulièrement bref, est au contraire comique par son manque de subtilité. De plus, quand on lui demande des nouvelles de ce frère qu'il dit tant aimer, Troïlus ne peut dire où il se trouve et se contente de dresser assez vaguement la liste de ses mérites :

« En vérité, beaulx seigneurs, dist le preu Troÿlus, je ne vous sçavroie tant dire de vertu, de prouesse et de chevalerie de lui que encores n'en ait il plus. Et pour une haulte emprinse qu'il a achevee, il ne se peut bonnement partir de Haulte Bretaigne, et vouldroit continuellement estre en toutes proesses et adventures » (I. III, t. 3, p. 228).

Ce manque de précision n'est pas étonnant, de fait, leur dernière rencontre remonte à leur captivité dans les geôles du lignage de Darnant.

Le ressassement de Margon et le coup de sang de Troïlus illustrent chacun à leur manière une jalousie passagère mais *Perceforest* exploite aussi les rivalités au long cours comme celle qui oppose Norgal à Excillé tous deux épris de Blanche.

Distinct des accès de jalousie, *Perceforest* présente aussi des exemples de ce qui pourrait être désigné comme des contrariétés amoureuses. La meilleure illustration comique en est fournie par le portrait que l'auteur dresse de Blanche au tournoi donné en l'honneur du Dieu Souverain :

Et pardevant elles seoit une pucelle de merveilleuse beauté sur une chayere, aournee de toutes manieres de haultes richesses ; et bien le devoit estre, car elle estoit garnie de valleur et plus blanche que une fleur de lys, n'en sa personne n'avoit que blamer, fors tant qu'elle avoit ung petit fier viaire a cause que son amy ne s'amonstroit point. (l. IV, t. 1, p. 14).

Présentée comme la seule réserve émise au sujet de sa beauté, l'expression hautaine (*petit fier viaire*) de Blanche est justement mise en évidence du fait qu'elle contraste sur un ensemble. L'auteur attire ainsi l'attention sur une attitude qui, parce qu'elle ne sied guère à la jeune fille dont elle traduit le mécontentement, prête à sourire. Toutes les contrariétés ne sont pas aussi mineures que celle rencontrée par Blanche. Au livre II, Troïlus voit sa bien-aimée Zellande renvoyée dans son pays lointain. A contrariétés plus grandes, sentiments plus intenses, le chevalier ne se contente pas d'afficher une mine boudeuse mais conçoit pour Zellandin, qu'il considère comme l'artisan de ses malheurs, une haine intense :

« Mais il n'est homme vivant qui sceut mettre paix entre Zellandin et moy, car je sçay de vray que ceste perte m'est advenue par lui. Dont il convient qu'il se garde de moy, car je ne l'assure sy non de la mort ! » (l. III, t. 1, p. 285).

De même que la moue de Blanche tranche sur son aspect général, la colère de Troïlus contraste avec sa réserve habituelle. Le mouvement d'humeur est d'autant plus comique qu'il est aussitôt tempéré par un discours de Lyonnel (l. III, t. 1, p. 285). Aussi violente qu'éphémère, cette expression de ressentiment surprend dans le parcours du personnage.

Tous ces mouvements d'humeur (jalousie, orgueil, contrariétés, etc.) contrastent de façon amusante avec les comportements habituels des protagonistes concernés mais ils constituent des phénomènes mineurs et passagers. Le sentiment amoureux altère aussi durablement et de façon radicale la personnalité des individus. La plus courante de ces transformations est celle qui voit les plus preux devenir subitement craintifs et peu sûrs d'eux dès qu'ils sont confrontés à leurs amies ou à quelque événement touchant celles-ci. Le caractère comique de cette peur tient à une inversion des valeurs : les chevaliers qui affrontent mille dangers et terrassent autant de monstres deviennent couards devant le sexe faible. Ce

paradoxe comique est, entre autres, souligné par Neronés lorsqu'elle tente en vain de faire parler Nestor⁴²⁴ :

« Parlez hardiment, nous ne sommes geants terribles ne inhumains et mauvais esperis, que espoir nullement vous ne doubteriez, ainchois sommes humbles et douces damoiselles desirant singulierement vostre salut. » (l. III, t. 1, p. 113).

La terreur amoureuse des chevaliers se traduit par plusieurs signes comiques, à commencer par un mutisme que l'auteur résume d'une formule proverbiale : *fin amour, qui maint hardy penseur a fait couard parleur* (l. I, t. 1, § 479). Face à leurs amies, ou au moment d'avouer leurs sentiments, plus d'un chevalier se retrouve sans voix ou en train de bredouiller des propos aussi incohérents qu'inaudibles. Il en va de la sorte lorsque Lyonnell se voit enfin présenter Blanche : *il fut si transporté qu'il ne sceut que respondre, car il respondy d'un parler si nice que ne luy ne autres ne sçavoient qu'il vouloit dire* (l. II, t. 2, § 226). La crainte de telles bafouillages guide d'ailleurs la décision du Tor qui s'accorde quelques instants afin d'être en état de saluer convenablement Liriopé :

Mais quant il la veyt ou viaire, a pou que le cœur ne luy failly, car bien recongneut que c'estoit Lyriope, la pucelle ou monde qu'il amoit le mieulx. Sy se trait ung pou arriere, car il ne vouloit pas que on s'aperceust de sa maniere tant qu'il seroit mieulx en point de la saluer. (l. I, t. 1, § 819).

Le plus souvent involontaire, ce silence peut également être prémédité. Ainsi, en présence de Neronés, Nestor ne desserre par les dents car il craint les conséquences d'une éventuelle déclaration : *Et toutes les fois que elle venoit en sa presence, il tenoit les dents et sa bouche close, car crainte et paour de estre escondui lui deffendoit a declairier ce qu'il avoit pensé d'elle* (l. III, t. 1, p. 111). Drôle en lui-même, le mutisme prolongé de Nestor participe également du paradoxe comique précédemment évoqué⁴²⁵. En l'absence d'aveu, Neronés ne peut certes pas repousser l'amour du chevalier mais elle ne peut pas non plus y répondre. Par cette rétention de la parole, le craintif Nestor, qui croit s'épargner des souffrances, entretient au contraire son supplice et celui de la jeune fille : *Ces deux amans furent plusieurs jours a grant martire, l'un par couardie de requerre et l'autre par faulte de requereur* (l. III, t. 1, p. 111). Il arrive aussi que le mutisme soit lié à la peine et non au trouble : ainsi le Tor charge Lisane de faire à sa place ses adieux à Liriopé (l. I, t. 1, § 595). Mais, dans ce cas, le comique paraît éloigné.

⁴²⁴ Il se retrouve encore lorsque Lyonnell hésite à pénétrer dans le Temple de La Franche Garde.

⁴²⁵ La santé du chevalier convalescent se dégrade alors qu'elle devrait s'améliorer parce qu'il est tombé amoureux de Neronés présente à son chevet. Voir *supra* p. 205ss.

L'aphasie amoureuse est également comique par ses conséquences. Le mutisme de leurs soupirants pousse les plus discrètes des damoiselles à des initiatives plus ou moins originales. Le plus courant de ces encouragements consiste simplement à engager la conversation pour faire sortir le chevalier de son silence. Par exemple, Salfione sollicite Lizeus de la façon la plus anodine qui soit en s'enquérant de son identité :

Touttefois fut telle l'aventure car le chevalier meffait se trouva assis auprez de la pucelle que tant amoit et avoit regardé au miroir et sanz nulle couverture d'enchantment qu'oncques mais n'avoit esté, dont il fut joieux a merveilles et esbahi en parler par la vertu de cordeal amours qui lui restraindoit la parole dont la pucelle qui estoit assez debonaire et qui tenoit que assez avoit le chevalier travaillié et esprouvé et trouvé leal en amour et preudhomme envers elle, si dist en telle maniere : « Sire chevalier, estes vous le chevalier qui se fait appeller le chevalier meffait ? » (l. V, f. 265).

Certaines jeunes filles agissent de façon plus offensive et pour tout dire inattendue. Ainsi, lassée de voir son soupirant aussi peu disert, Lucerne entreprend de lui faire du pied sous la table : *Quant la pucelle fut de ce advisee elle haulca son pié par dessoubz la table, si l'assist sur le pié du chevalier affin qu'il eust occasion de parler ou de faire aucune autre contenance.* (l. VI, f. 126). La provocation est d'autant plus cocasse qu'elle n'a pas l'effet escompté. Salfar, prétendant éconduire de Lucerne, surprend le geste audacieux de la jeune fille et manque d'en trépasser⁴²⁶. Le malaise soudain du chevalier et le tumulte qui s'ensuit mettent fin au banquet, privant du même coup Lucerne et Maronés de la possibilité de se parler. Il est par ailleurs amusant de constater que Maronés, quand il relate l'incident à Lizeus, déplore l'opportunité manquée mais passe pudiquement sous silence l'initiative qui l'avait enfin incité à parler :

« Car orendroit j'estoie fort trouble de la mesadventure de Salfar qui par la maladie fu cause que nous nous levasmes si tost de souper, car ainsi que le fait advint j'avoie cueillie courage et hardement de parler a la pucelle que j'aime sur toutes aultres. » (l. V, f. 129).

Il convient enfin d'ajouter que, pour aussi entreprenantes qu'elles soient, les jeunes filles ne sont pas, pour autant, à l'abri d'un accès de mutisme. Ainsi, la même Lucerne, qui sollicite si hardiment Maronés, se trouve elle-même sans voix après la déclaration du chevalier :

⁴²⁶ Or vueil que vous sachiez que le preu Salfar qui toujours avoit l'ueil sur la pucelle vey plainement tout ce fait, combien qu'il entendist a festoier la chevallerie et les dames, dont il advint car si tost qu'il eut veu la pucelle qui mettoit son pié sur le pié du chevallier, le cœur lui failly, et pour celle faulte il fondy a la terre (l. VI, f. 126).

Quant la pucelle eut oï les parlers du chevalier, elle voulsist que amis fust venus avant qui pour elle ottrist tout ce qu'il demandoit, car amours lui avoit si cloz l'issue de sa reponse qu'elle demoura la endroit ainsi comme annuié (l. V, f. 266).

Quand les amoureux prennent enfin sur eux de rompre le silence, ils n'en sont pas moins comiques. Ainsi, lorsque le Tor trouve enfin le courage de s'adresser à Liriopé il s'en trouve bien mal récompensé. La jeunesse et la naïveté⁴²⁷ de la jeune fille font, en effet, que l'emplacement du dialogue amoureux est occupé par un échange d'une telle platitude qu'il en devient comique :

Car la endroit prinst il hardement de parler a elle, car il luy demanda comment il luy estoit. « Par noz dieux, sire Tors, dist la damoiselle, bien. Et vous comment ? – Damoiselle, dist le Tors bien comme vostre amy et vostre chevalier .» (l. I, t. 1, §821).

Pour Nestor et Neronés le temps des aveux n'est pas moins cocasse. Troquant le mutisme contre l'aveuglement, le chevalier déclare son amour en ayant le visage dissimulé sous son couvre-chef : *il alla prendre le couvre chief dont il avoit la teste affublee et en couvry ses yeulx pour avoir plus de hardement de parler (l. III, t. 1, p. 114).*

S'ils n'osent pas parler, les chevaliers épris ne se montrent pas plus téméraires lorsqu'il s'agit d'agir en faveur de leurs amours. A la porte d'un temple, au seuil d'une chambre ou à face à leurs amies, nombreux sont les soupirants, figés par le spectre de la déception car, jamais sûr de rien, l'amoureux a peur de ne pas obtenir ce qu'il désire et craint de perdre ce qu'il possède déjà. Ainsi lorsque Troïlus est déposé par Zéphyr dans la tour où repose Zellandine, il hésite à regarder autour de lui car il redoute de ne pas y trouver la jeune fille : *Et pour doute de faillir et qu'il ne fust deceu, il n'osoit plainement regarder partout s'elle estoit en la chambre ou non*⁴²⁸ (l. III, t. 3, p. 86). De façon similaire, Lyonnell, parvenu au Temple de la Franche Garde après avoir connu de nombreuses déconvenues, n'est toujours pas certain de pouvoir se réjouir⁴²⁹. Raison pour laquelle il saisit la clé du temple en tremblant et reste comme pétrifié après l'avoir décrochée du pilier où elle était suspendue :

Et pour ce se dreça et mis la main a a la clef trop redoubtaument, car bien avoit oï dire que plusieurs chevaliers estoient venuz en l'aventure, qui oncques la clef ne

⁴²⁷ *Mais de s'amour ne se donnoit encore garde la pucelle, car elle estoit encore trop josne.* (l. I, t. 1, § 821)

⁴²⁸ L'épisode occupe toutefois une place à part dans la thématique de la courtoisie amoureuse puisque le chevalier surmonte rapidement son hésitation première et celles qui suivent pour finalement se glisser dans le lit avec sa Belle Endormie. Sur cet épisode voir *infra* p. 384ss.

⁴²⁹ *Sy fut plus lyé qu'il n'avoit esté devant, car tousjours se doubtoit d'estre deceu, car apris l'avoit a estre, et encores n'estoit pas assure de la verité,* l. II, t. 2, § 193.

peut despendre. Et pour doubte de faillir prist la clef, tout angoisseux (I. II, t. 2, § 193).

Pourtant vainqueur de ce premier obstacle, Lyonnell ne peut de se résoudre à ouvrir les portes du sanctuaire. Il se lance alors dans un débat avec lui-même, se questionnant sur les raisons de son immobilité (I. II, t. 2, § 195). La dimension comique du passage provient principalement de sa forme. Le monologue constitue, pour ainsi dire, une figure imposée des intrigues amoureuses mais il prend, dans le cas présent, une tournure assez particulière⁴³⁰. Au lieu de livrer une introspection classique, le monologue de Lyonnell adopte en effet la forme d'un dialogue schizophrénique au cours duquel le héros s'interroge et se répond mais surtout se fustige et s'admoneste lui-même. Le personnage se retrouve donc momentanément scindé en deux voix antithétiques dont l'opposition s'avère fortement cocasse : d'un côté, un amoureux indécis et craintif, de l'autre un individu fermement décidé à sortir le premier de sa léthargie. Au début du dialogue le comique se nourrit de l'alternance rapide entre les questions du Lyonnell décidé et celle du Lyonnell amoureux. Qui plus, les trois premières répliques de l'indécis commencent de façon identique (*par ma foy*) ajoutant un effet de ressassement comique au dialogue :

« Qu'as-tu ? De quoy as-tu paour ? Huy matin n'eusses pas paour de .III. chevaliers ou .IIII. se ilz te voulsissent mal faire et cy n'as hardement de deffermer ung huys, la ou tu dois trouver la chose ou monde que plus desires et pour quoy tu as tant travaillé. Doubtes tu que ne doyes estre fery ? – Par ma foy, nennyl. - Et qu'as-tu dont ? – Par ma foy, je ne sçay. – Ne voeulz tu pas veoir t'amie ? – Par ma foy, sy fay » (I. II, t. 2, § 195).

Par ailleurs, la tension entre les deux voix est perceptible dans la progression poussive du débat. Alors que la voix interrogative tente de procéder de façon logique, en analysant les désirs et les craintes du personnage, l'amoureux fait preuve d'une belle incompréhension et a tout l'air d'un nigaud aux réponses aussi bornées que son envie d'agir⁴³¹. Par la suite, alors que le dialogue expose enfin les raisons de la passivité de Lyonnell, l'effet comique ne retombe pas mais s'épanouit au contraire en mettant l'accent sur les contradictions de ce comportement. Alors qu'il a accompli plusieurs quêtes périlleuses dans le seul but de revoir

⁴³⁰ Voir par exemple Philippe Ménard, *La déclaration amoureuse dans la littérature arthurienne au XIII^e siècle*, Poitiers, Centres d'Études Médiévales, 1970.

⁴³¹ « *Dont defferme l'huy. – Je n'ay le hardement. – Ne desirez tu pas a ravoir le chief et l'escu et le lyon qui te ont esté ravis traïteusement? – Plus le desire que rien qui vive. – Et te souvient il du Lay de Confort qui te admonestoit sy doucement de venir au temple, car la trouveroies le chief, le lyon et l'escu que devoies presenter a la belle que tant desires a veoir? – Tresbien m'en souvient.* » (I. II, t. 2, § 295).

Blanche, Lyonnel refuse de pénétrer dans le temple précisément parce qu'il a peur d'y trouver la jeune fille et de s'attirer sa colère : « *Pour ce redoubte que la belle n'y doit [...] ne m'y ose bouter de paour qu'elle ne se courrouce encontre moy et qu'elle ne me prengne en tregrant desdaing* » (*ibid.*). La voix qui mène le débat souligne alors ironiquement le paradoxe de la situation. Lyonnel, qui a risqué sa vie plusieurs fois, qui a vaincu, entre autres monstres, deux lions, un serpent volant et un géant, frémit devant une jeune fille qui n'a pas quinze ans⁴³². L'inversion est d'autant plus comique que Lyonnel est le plus brave des chevaliers, celui que l'on surnomme *Fleur de proesse*. Vers la fin du monologue, la veine comique de la couardise amoureuse de Lyonnel atteint son apogée quand le héros s'avoue qu'il préférerait que Blanche le surprenne : de la sorte il n'aurait pas à agir, ni à choisir, ni à faire le premier pas : « – *Je voudroie qu'elle s'embatist sur moy en tel point que peusse faindre que ce ne sceusse point. Lors prendroie au cœur le remanant* ».

Cette dernière posture n'est pas très éloignée de l'attitude de Maronés qui se fait prier pour aller au même banquet que la Pucelle au Cercle d'Or⁴³³ ou encore de celle du Tor passé maître dans l'art de la procrastination. Parce que Liriopé est encore une toute jeune fille, le chevalier remet sa cour à plus tard mais cette attente justifiée devient rapidement un prétexte. Repoussant toujours le moment de se déclarer, le Tor dissimule les atermoiements dus à son peu de témérité sous les dehors de la nécessité :

Et ainsi se delectoit souventeffois en elle regardant, et en regardant l'eure que tantost lui seroit presentee, ce luy estoit advis. Et quant tant avoit actendu, il disoit en son cœur : « Il est temps presque d'amer »

Mais fin amour, qui maint hardy penseur a fait couart parleur, luy tolloit le hardement de dire, si qu'il estoit tout liez en ceste couardise et en tel esbahissement quant il pouoit penser que l'eure n'estoit pas venue (l. I, t. 1, § 479).

L'état d'angoisse perpétuel dans lequel se trouvent les chevaliers amoureux génère également un besoin constant d'être rassuré notamment perceptible dans un épisode du livre II. Marqué au doigt et au visage par un sortilège de Lidoire (dont il sera question plus loin)

⁴³² « –*Par ma foy, or tu es le plus couart, le plus chetif et nice chevalier qui vive et le plus perdu quant tu euz bien hardement et pouoir de conquerer les lyons, le serpent et le gueant a telle paine et a tel travail que l'on scet, et sy n'as cœur ne hardement de faire ce pour quoy les conquiz, la ou tu actens joye et honneur plus grant que oncques n'euz. -Ne sçay comment il m'est, ainsi plus hardiement a cent doubles emprendroie ung tel fait du conquerre que je ne fay maintenant le presenter.* » (l. II, t. 2, § 295).

⁴³³ *Tant requist Lizeus a Maronex qu'il lui promist d'aller au mengier et aussi il le desiroit moult et plus es secretz de son cœur que ne faisoit Lizeus mais tant amoit la pucelle au cercle d'or qu'il n'avoit pas le hardement de soy embatre ou la pucelle fust sans y estre mené aussi comme par forche.* (l. VI, f. 124 v.)

Lyonel finit par effacer les traces infâmantés à force de larmes. Constatant de lui-même leur disparition sur sa main, il interroge Priande et Liriopé sur celle qui le défigurait. Le fait que les jeunes filles lui apportent alors un miroir indique que leur seul témoignage ne suffit pas au chevalier qui, doutant toujours de tout, doit voir pour croire : *Mais ainçois leur demanda se la tache de sa bouche s'en estoit alee, et elles apporterent ung miroir pour le plus asseur*, (I. II, t. 2, § 263).

Le caractère comique de la couardise amoureuse s'exprime surtout dans les comportements des personnages mais il est aussi rendu par des images comiques et plus particulièrement par des comparaisons animales. Maronés se trouve de la sorte assimilé à un épervier effrayé par un aigle :

Mais le Chevalier à la Nuée n'eust en lui se peu de contenance et de fait il ressembloit a l'esprevier quand il a veu l'aigle voler car en tout le jour n'avra hardement en luy. Anchois sera en toute celle journee doubtful et variant de regard. Ainsi estoit le chevalier car il voioit et scavoit par delez lui l'aigle qui lui tolloit sens, advis et hardement si qu'il n'ouzoit parler ne faire ce qu'il estoit bel de faire a chevalier seant si pres de tant noble pucelle. Et tant si maintenoit simplement qu'il en estoit blamse par les tables. I. V, f. 124 v. et 125

Le mutisme et la gaucherie sont, comme cela a été dit, de nombreux chevaliers amoureux mais cette forme d'inadaptation sociale est ici mise en relief par la description imagée. Ce type de comparaison permet en effet de réduire l'individu à une caractéristique unique symbolisée par l'animal⁴³⁴, forme d'exagération similaire dans son principe et ses effets à la caricature. Plus complexe, la comparaison entre Gallafur et un chien couvre plusieurs folios et comporte plusieurs effets comiques. Le rapprochement entre l'homme et l'animal initialement fait par Gallafur compare les *vrais amans* à un *braquet* et file la métaphore entre amour et chasse. Un premier effet comique repose sur le fait que le comportement du *braquet*, et donc celui de l'amoureux, se compose d'une succession rapide entre deux états opposés : ardeur de la traque et couardise au moment de saisir la proie⁴³⁵.

« Tous vrais amans sont comparez au gentil braquet qui est de telle nature que quant il est entré en la trace et qu'il a sentu l'odeur de la venoison il samble son maintieng qu'il deust issir du sens de la grande ardeur qu'il a et semble que par

⁴³⁴ Le fonctionnement est le même pour les métamorphoses d'Estonné, du Tor et de Liriopé.

⁴³⁵ Le livre V n'ayant pas encore été édité, il a paru nécessaire, malgré sa longueur de citer l'extrait dans son entier.

son grant aspreté il doit tout devourer par sa hardie entreprise pour la grand voulenté qu'il a de taster de la curie et de laper le sang. Et pour ce va il courant par la forest en sieuvant la trace comme fourcené et glatissant tant hault mais quand ils voient par la flaer qui les conduist au buisson ou la beste se repose et ils le sentent, tantost change leur abay en eulx retirant car ils n'osent approcher la beste et glatissent de loing d'une maniere cogneue des veneurs et tant qu'ilz renforcent leur glatissement en disant : « Or a lui ! Il est ici bouté ». Ainsi est la venoison trouvee et prinse a cause de celui qui ne l'ose aherdre. Et comme il me samble il en prent ainsi aux vrais amants et par espacial a moy car [...] j'ay seuvy asprement la trace : or m'est advis que je suis venu au buisson ou la belle est tapie quant a la veu non cachie et a l'odeur car comme le gentil braquet j'ay l'odeur de la belle que je n'ose aherdre, jasoit ce que je la sente par dedens prise dedans le buisson. » (l. V, f. 51 et 51 v.).

L'image est ensuite reprise à son compte par l'auteur qui décrit les pensées du chevalier comme des *glatissements*, donnant par ce moyen un accent comique à ces plaintes. Ainsi, dans un premier passage⁴³⁶, le ressassement des idées de Gallafur trouve écho dans le caractère répétitif et inarticulé du cri canin. Toutefois, la suite de la métaphore semble contenir un rapprochement implicite avec une tout autre créature. L'évocation du *glat* certes imaginaire mais surtout hyperbolique de Gallafur n'est pas sans rappeler celui de la *beste glatissante* dont le jeune homme semble constituer un double parodique. Comme elle, il est un être de *fantasmes*⁴³⁷ parcourant une forêt qu'il hante de ces cris. A ceci près qu'au lieu d'être un redoutable prédateur, il est un animal craintif effrayé par la « proie » qu'il traque. Un peu plus loin, la comparaison est conservée mais alors que l'amant est toujours assimilé à un chien, l'image de l'animal est à son tour détournée pour intégrer l'idée de soupirs donnant ainsi naissance à une hybridation cocasse : *La print a changier son glat et a mener la terrible friente du monde non point de menasse ne de cruels assaulz mais de griefs souppirs et de cueulz plains* (l. V, f. 53 v.). La comparaison entre le *braquet* et le *vrai amant* aboutit finalement à une inversion comique. Dans la métaphore de la chasse amoureuse, le chevalier est le chien tandis que la belle est la proie qui se tapit dans les buissons. Or à l'approche de la Pucelle aux Deux Dragons et de son cortège, c'est Gallafur qui tremblant littéralement de

⁴³⁶ *Il monte et se met a chemin de grant randon après la pucelle glatissant en ses pensees et rentournant propos sus propos et emprinses sur emprinses en tant de maniere que se le glatissement eust resonne aussi comme le cuer les ordonnoit affectueusement, et en grant ardeur de desir, toute la forest en eut retenty* (l. V, f. 52 et 52 v.).

⁴³⁷ La *beste glatissante* est un espace de projection des désirs. Sur ces reflets séducteurs voir C. Ferlampin-Acher, « *Perceforest* et ses miroirs aux alouettes », art. cit.

frayeur trouve refuge dans les fourrés se conformant ainsi à image de la bête traquée⁴³⁸ (*Une telle paour lui vint au devant qu'elle lui fist trambler tous les membres*, l. V, f. 53 ; *il se tappi a l'encontre d'un buisson qu'il ne fust apperceu*, l. V, f. 54). L'attitude est d'autant plus comique qu'elle est répétitive (*Sy s'en retourna en son buisson trablant d'un tres fort et amoureux excés*. l. V, f. 58).

La transformation du preux en couard est commune à presque tous les soupirants mais *Perceforest* présente également des modifications particulières. Troïlus offre ainsi un exemple de changement complet et soudain. Lorsque Lyonnell veut renoncer à sa compagnie au prétexte qu'il n'aime pas encore, Troïlus fait serment de ne boire que de l'eau jusqu'à ce qu'il ait trouvé une amie. Cependant sa démonstration de bonne volonté est bientôt contredite par son comportement lors d'une série de joutes. Alors qu'il a abattu cinq chevaliers, Lyonnell le met en garde contre un sixième. En réponse à cet avertissement qu'il ne goûte guère, Troïlus exprime son scepticisme quant au pouvoir de l'amour⁴³⁹ (« *Certes, sire, dist Troïlus qui courroucié estoit, il m'est advis que vous et ceulx qui ayment se fient trop en leurs amours, et pour ce a ceste fois n'y vueil avoir fiance.* » l. II, t. 2, § 361). Or, l'expression de ce doute précède directement sa rencontre avec Zellandine dont il tombe éperdument amoureux comme l'illustre l'épisode de l'écu aux Neuf Lettres. La succession rapide et le fort contraste entre les deux états rendent plaisamment compte du caractère aliénant de l'amour tout en se moquant de l'individu qui s'en croit à l'abri.

Pour soudaine qu'elle soit, la conversion de Troïlus reste bien moins spectaculaire que le revirement de Passelion confronté à Marmona. Parce que la jeune fille l'a autrefois séduit avec l'aide d'une bague enchantée, le chevalier lui en tient rancune et exprime en sa présence des reproches insultants et à peine voilés⁴⁴⁰. Touchée par ce discours, Marmona s'enfuit dans la forêt non s'en avoir promis à l'indélicat qu'il n'aurait jamais son amour. Passelion réagit alors de façon inattendue en emboîtant aussitôt le pas à la fuyarde :

Ce dit, elle se mist au chemin par devers la forest, dont Passelion fut mout esbayé et dist a Maronex : « Sire, qui muet vostre sœur ne ou va elle ? –Certes, sire, dist

⁴³⁸ Cette inversion entre dans le cadre de la thématique de la prédation féminine très prégnante dans *Perceforest* après l'invasion des Romains.

⁴³⁹ Il est par ailleurs amusant de constater que le mouvement d'humeur de Troïlus est, en partie, provoqué par un sentiment de saturation. La mise en garde de Lyonnell n'est que la goutte d'eau s'ajoutant aux sermons et autres discours prosélytes qu'il a auparavant servis à son compagnon d'armes, lequel exprime clairement sa lassitude : « *Certes, sire, dist Troïlus par courroux, trop me avez huy rudé de vostre dieu d'Amours, et pour ce ne m'en vueil ja embesongner a ceste joste.* » (l. II, t. 2, § 360).

⁴⁴⁰ « *Certes, bien sont de pute nature les damoiselles qui encloent les chevaliers en leurs manoirs par leurs mauvais ars, parquoy ilz perdent los et pris et aussy la veue de tant fieres aventures.* » (l. IV, t. 2, p. 1051).

Maronnex, ne qui la muet ne ou elle va je ne sçay ; c'est une folle, laissons la aller.
–Sire, dist Passelion, nompas fole, mais saige a merveilles, si n'avray jamais repos
tant que l'avray ratrainte. » Atant la sieuvy, mais elle se bouta en la forest
tellement qu'il fut an et jour sans la pouoir trouver, et tant en souffry de douleurs
que ce fut mervelles, mais Amours qui le gouvernoit l'adomesty tellement que
travail aucun ne lui estoit. (l. IV, t. 2, p. 1052).

L'efficacité comique de ce bref épisode repose sur le comportement paradoxal de Passelion : alors qu'il la repoussait l'instant d'avant, il se lance à la poursuite de Marmona précisément parce qu'elle ne veut plus de lui. Contradiction et désynchronisation sont d'ailleurs les maîtres mots de la relation entre ces deux personnages qui passent le plus clair de leur temps à aimer quand on les fuit et à fuir quand on les aime. L'attitude fantasque de Passelion capable de changer radicalement de sentiments d'une minute sur l'autre se traduit également par un fort contraste au niveau du discours. L'expression de son admiration pour Marmona s'oppose terme à terme avec l'opinion peu flatteuse de Maronés : *saige* répond à *folle* tandis que l'idée de traque contredit *laissons la aller*. Cependant, si le revirement soudain de Passelion est comique, c'est également parce qu'il marque un renversement plus vaste dans la destinée du personnage. Jusqu'à ce moment du récit Passelion est un homme frivole qui séduit sans aimer et abandonne ses conquêtes le plus souvent sans adieux. Ainsi, Marmona (durant l'épisode de la bague) et Cychora font toutes deux l'expérience de séparations plus longues que prévues :

Atant arma Marmona le chevalier de telle heure qu'elle ne le vey oncques puis
 (l. IV, t. 2, p. 927) ;

« Belle, dist il, ne vous courrocez, car j'ay orendroit a faire une mienne besogne
qu'il convient mettre a fin, sy revendray de matin se je suis a mon delivre. Or a Dieu
vous commans. » Atant se mist au chemin et Cycora ne le vey dedens l'an après (l.
IV, t. 2, p. 1024).

Mis en regard avec ces événements récurrents, la course après Marmona illustre la nature contradictoire du séducteur qui fuit les femmes dont il est aimé et poursuit celle qui lui échappe. Elle marque aussi un tournant dans sa carrière puisque le don juan véritablement épris de la jeune fille, va souffrir les tourments amoureux dont il était jusqu'à présent ignorant. Élément pivot, le départ de Marmona inverse d'ailleurs, de manière assez claire, le *leitmotiv* de l'abandon attaché à Passelion. Il s'y retrouve la contradiction comique entre deux durées et deux points de vue : les personnages quittés s'attendent à des retrouvailles rapides mais l'auteur, qui partage son savoir avec le lecteur, sait que la séparation sera longue (*qu'il*

fut an et jour sans la pouoir trouver, l. IV, t. 2, p. 927 ; *Cycora ne le vey dedens l'an après*, l. IV, t. 2, p. 1024).

Le sentiment amoureux ne se borne pas à provoquer des changements de personnalité, c'est-à-dire des modifications internes aux personnages, il agit également sur les rapports que ces derniers entretiennent avec le monde qui les entoure. Incarnation d'une certaine altérité, l'amoureux vit dans un univers qui lui est propre et se montre peu soucieux ou peu conscient des réalités.

Cette coupure d'avec le monde se traduit d'abord par des attitudes physiques telles que l'insensibilité de Lyonnel aux variations climatiques (*il estoit si enamouré qu'il ne sentoit ne le chault ni le froit* l. II, t. 1, § 495) ou la chute de cheval du comte de Pedrac. Alors que ce dernier est plongé dans de douloureuses réflexions au sujet de son amie Liriopé, sa monture achoppe et il se trouve projeté à terre⁴⁴¹. La profondeur de l'*oubli* dans lequel a sombré le personnage est telle qu'il provoque non seulement sa chute mais lui ôte également la conscience des événements. Le comte ne refait surface qu'une fois à terre et *moult esbahy*. Dans les tournois ou les joutes impromptues, nombreux sont les combattants désarçonnés sans pour autant devenir objets de blâme ou de risée. La chute du Tor se distingue parce qu'elle implique une défaillance particulièrement marquante pour un chevalier, à savoir la mauvaise maîtrise, et même dans le cas présent, l'absence de maîtrise de sa monture (*son cheval, qui adont n'avoit point de conducteur*). L'auteur semble d'ailleurs épargner une humiliation à son personnage en ne donnant aucun témoin à la scène. Cependant, le fait de masquer la chute aux autres protagonistes procède également d'un effet comique. Quand Sorence et Estonné rejoignent le Tor et le trouvent assis à terre auprès de la source, ils pensent qu'il a mis pied à terre de son plein gré pour faire halte dans ce lieu agréable. Cette mauvaise interprétation est cocasse parce qu'elle contraste avec la réalité des faits mais surtout parce qu'elle en souligne le caractère aberrant. Ce qui est nié en même temps que la vision de Sorence et Estonné, c'est la normalité, le fonctionnement logique des êtres et des événements.

L'*oubli* du Tor est causé par le seul flot de ses pensées, mais ce type de phénomène est plus souvent lié à une attitude contemplative, que la cible de l'attention soit la jeune fille

⁴⁴¹*Sy dist en soy que se Lyriope recevoit aucun amy ou ja avoit receu, car digne estoit d'estre requise, elle ne porroit a moins, car telle pucelle ne doit estre longuement sans en avoir. Lors se prist si a embronchier en celle pensee qu'il se va oublier. Tandiz s'abuissa son cheval, qui adont n'avoit point de conducteur, et le conte cheyt en terre emprez une moult belle fontaine. Quant le conte se trouva en terre delez la fontaine, il fut moult esbahy* (l. II, t. 1, § 301).

aimée ou un objet qui lui est rattaché⁴⁴². Ainsi, Troïlus se perd dans l'étude de l'écu aux Neuf Lettres, prêtant involontairement le flanc aux moqueries du vieil homme. Quant à Norgal il est, de façon récurrente, tellement occupé à admirer Blanche qu'il n'a plus conscience et ne prend plus part au tournoi en cours⁴⁴³. Affrontement dans lequel il a pourtant plus d'intérêt que tout autre, puisque le vainqueur obtiendra la main de la jeune femme. La fascination du chevalier est telle qu'il faut à chaque fois l'intervention d'un héraut pour qu'il sorte de sa torpeur et entre dans la mêlée. Il en va de même pour Lyonnel tout à sa joie de pouvoir enfin passer l'anneau offert par Lidoire à son doigt⁴⁴⁴ :

Le chevalier fut moult joyeux quant il vey ce, car il l'avoit pourté paravant grant tamps que oncques ne l'avoit peu boutter en son doy jusques adont. Et comme pour celle adventure tellement il s'esjoissoit qu'a paine de rien lui souvenoit, les heraults qui par sa bonne chevalerie l'actendoient commencerent a haulte voix a crier après lui. (l. III, t. 1, p. 33).

Potentiellement comique, comme dans les exemples qui viennent d'être évoqués, l'attitude contemplative possède aussi un versant sombre. Par le biais du *Miroir des Desiriers* ou de la *Beste Glatissante*, plusieurs chevaliers, captivés par l'image de leurs amours, expérimentent les dangers d'un reflet nuisible ou mortifère⁴⁴⁵. Par ailleurs, l'oubli dans la contemplation est possible uniquement lorsque l'objet de l'admiration s'offre sans obstacle au regard, or cette situation idéale ne se présente pas toujours aux chevaliers amoureux. Il arrive au contraire que ces derniers soient amenés à déployer des trésors d'inventivité ou d'endurance avant de voir, le plus souvent de façon aussi éphémère qu'imparfaite, l'objet de leur désir. Parce qu'ils appartiennent à un ensemble plus vaste, ces regards frustrés seront abordés plus tard⁴⁴⁶.

⁴⁴² Le modèle du genre étant la scène des gouttes de sang sur la neige dans le *Perceval* de Chrétien de Troyes.

⁴⁴³ *Le preu Norgal qui mieulx l'amoit que soy mesme s'encouragoit en la regardant et pour la veoir mieulx a son aise il s'estoit trait hors du tournoy car de ce faire ne pouoit saouler. Et comme il regardoit la pucelle ung herault lui vint dire : « Ha ! Norgal que fais tu cy que tu n'acquires l'onneur de ce tournoi aussi vaillamment que tu feis hiers. » (l. V, f. 64 v.).*

Et sachiez que Norgal estoit ja prest pour entrer au tournoy mais tant estoit occupé de regarder la beauté de la pucelle qu'il estoit comme entroubli car amours le tenoit tellement en ses laz qu'il n'entendoit que au regard [...] Un herault qui estoit issu hors de l'estour vey Norgal pensant et regardant après la pucelle comme oÿ avez, dont sy entretroubé estoit qu'il ne oyoit point la noise du tournoy (l. V, f. 116 et 116 v.).

⁴⁴⁴ Dernière épreuve imposée par Lidoire, l'anneau est d'abord trop petit pour que Lyonnel puisse le passer à son doigt mais grandit à mesure que le chevalier trouve grâce aux yeux de la reine. Le fait qu'il soit à bonne taille signifie que cette dernière consent enfin au mariage de Lyonnel avec Blanche d'où la joie intense éprouvée par le jeune homme.

⁴⁴⁵ La nocivité de ces surfaces réfléchissantes a notamment été mise en évidence par Christine Ferlampin-Acher, «*Perceforest et ses miroirs aux alouettes*», dans *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, textes réunis par F. Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 191-214.

⁴⁴⁶ Voir *infra* p. 384ss.

Sur le plan de la gestuelle, la fermeture problématique des amoureux au monde extérieur se double d'un souci de maîtrise de soi. Capables d'une inquiétante inertie, les personnages épris peuvent également être emportés par leur élan et agir en dépit du bon sens. Ainsi Lyonnel, seulement préoccupé de son amour pour Blanche, promet trop rapidement de porter l'écu qu'elle lui envoie (l. II, t. 2, § 271, *sqq.*). Il réalise ensuite, mais trop tard, que sa promesse est incompatible avec le serment qu'il a fait à Lidoire⁴⁴⁷. Moins problématique, le réflexe de Maronés est également plus cocasse. Provoqué par Salfar, le chevalier se coiffe du *chaperon* échappé à la Pucelle au Cercle d'or en place du heaume qu'il venait de retirer :

Le preu Maronex eut le cœur aigris sur Salfar et grant honte de ce qu'il l'avoit ainsi feru. Si fu tant aspre de s'en vouloir vengier car la ou il cuida mettre son heaulme sur son chief il y mist le chapperon de la pucelle (l. VI, f. 122).

Rapidement vengé de son rival, le chevalier n'en demeure pas moins comiquement étourdi. Sous le coup de la joie cette fois, il continue à combattre sans heaume (*et tant fu fouresmeu en leesse qu'il tournoia grant espace a chief desarmé fors du chapperon de la pucelle* l. VI, f. 123 v.) jusqu'à ce que son ami Lizeus, craignant pour sa vie, ne lui en amène un. Cependant, la méprise comique qui amène ce personnage masculin à se parer d'une coiffe féminine sert dans un même temps à le valoriser. A combattre tête nue, le chevalier distrait se met en danger et commet une folie qu'il est ensuite le premier à reconnaître (*il eut bien fortune pour luy quant il ne fu blecé, dont a la fin il le recogneu*, l. VI, f. 123 v.). Cela a également pour conséquence d'accroître son mérite. Par ailleurs, au mouvement mécanique de Maronés répond celui de la Pucelle au Cercle d'Or, qui laisse échapper le couvre-chef :

Lors lui monta au viaire une challeur si grande qu'elle fu contrainte de descouvrir son chief d'un chapperon qui estoit fait (...) pour deffendre du soleil. Je ne scay se ce fu fait de gré ou par forche de vent car le chapperon lui eschappa de la main dextre et s'en ala cheoir a l'aide du vent assez pres du chevallier (l. VI, f. 121 v.).

Malicieusement laissé à l'appréciation du lecteur par un auteur faussement innocent, le caractère prémédité de l'action est plus que vraisemblable. D'abord parce que c'est une habitude de l'auteur de feindre l'ignorance quand il couvre pudiquement des faits de ce genre. Ensuite parce que la coiffe tombe presque aux pieds du chevalier, coïncidence qui ne serait pas suspecte si l'auteur ne venait de jeter le doute sur le comportement de la jeune fille.

⁴⁴⁷ Parce que Gadifer devenu impotent ne peut participer au tournoi organisé par son frère, Lyonnel accepte de le représenter et de porter l'écu qui lui a été autrefois offert par son épouse Lidoire (l. II, t. 2, § 250 et ss.). En peu de temps le chevalier s'engage donc coup sur coup à porter deux écus différents au même tournoi.

L'épisode semble donc se faire le théâtre de l'opposition cocasse entre la maîtrise de l'un et la perte de contrôle de l'autre.

Sachant mener rondement leurs amours, les damoiselles du *Perceforest* n'en sont pas moins affectées par les mêmes défauts que leurs homologues masculins. Pendant qu'elle assiste à un combat entre son frère et Nero dont elle est éprise, Clamidette peine à réprimer ses émotions. A la vue des adversaires qui se sont mutuellement désarçonnés, elle laisse d'abord paraître son inquiétude, s'attirant la sollicitude de sa future belle-sœur⁴⁴⁸. L'effet comique du réflexe compromettant se combine alors à celui du *quiproquo*. Quelques instants plus tard, voyant que Nero se relève, Clamidette manifeste sa joie en dépit du fait que son frère gît encore à terre et suscite, cette fois, par sa réaction paradoxale les soupçons de sa compagne⁴⁴⁹. Parce que la simultanéité des faits ne joue plus en faveur de la jeune fille, le comique du malentendu cède la place à celui de la ruse. Pour légitimer sa réaction Clamidette déplace subtilement les raisons de son soulagement en alléguant qu'à travers le rétablissement de l'étranger elle applaudit celui de son frère⁴⁵⁰. Astucieusement utilisée par Clamidette, la parole se révèle parfois aussi traître que les attitudes. Pour preuve, le quasi lapsus du Tor qui laisse échapper le mot d'*amie* en s'adressant à Liriopé : *Il dist une parole a la pucelle que oncques mais n'avoit dit a elle ne en secret ne en appert, car il dist, meu de pitié par force d'amour : « Treschiere amie »* (l. 1, t. 1, § 482).

La marginalisation amoureuse ne se résume pas à une perte de contrôle : c'est aussi une posture intellectuelle qui s'exprime principalement dans les discours des personnages. L'amoureux est, comme il a déjà été précisé, l'habitant d'un monde à part ; en tant que tel il développe un langage qui lui est propre. La confrontation entre cet idiome et le parler des non-initiés débouche sur de réjouissants dialogues de sourds.

Un premier exemple met en scène Lyonnell revenu victorieux de la quête du *Gueant aux Cheveux Dorés* et Troïlus qui ignore encore ce qu'est l'amour. Lorsque le chevalier au lion dit avoir été récompensé au centuple pour ses efforts, son compagnon peine à comprendre

⁴⁴⁸ *Quant la sereur du roy de Sycambre vey Clamidette mener un tel doeul elle en eut pitié car elle cuidoit que elle feist tel samblant pour le dangier ou elle veoit son frere. Pourquoi elle dist : « Belle soeur, refraindez vostre duel car vostre frere n'a garde de mort et combien qu'il soit ung petit estourdy : sy revendra il tantost a lui. »* (l. V, f. 85 v.).

⁴⁴⁹ *Incontinent que Clamidette vey Nero sur ses piez elle en fut comme reconfortee mais la sereur du roy qui estoit malicieuse se percut de la maniere sy ne se peut taire, anchois dist : « Clamidette, qu'est ce advis que vous cessez vostre doeil sy tost que vous avez veu le jenne bachelier sur piez et sy gist encores Galohan vostre frere a la terre ? »* (l. V, f. 85 v.).

⁴⁵⁰ *Quant la pucelle entedy que la dame se percevoit de son maintient elle fut a coup preste de respondre, sy dist : « Ma dame, se je fais merveilleuse chiere pour le chevalier que je voy sur piez il y a raison telle que s'il n'a garde de mort ou d'affolure mon frere en doit bien eschapper veu qu'il est plus fort et puissant. »* (l. V, f. 85 v.).

la nature du don reçu. Il pense d'abord à une rétribution monétaire⁴⁵¹ puis, détrompé par Lyonnel, envisage un bien spirituel⁴⁵², mais se trouve une nouvelle fois contredit. Cet échange qui alterne les questions d'un néophyte et les réponses d'un initié parodie les dialogues entre maître et élève. Riche de son expérience, Lyonnel guide progressivement Troilus sur la voie de la connaissance à ceci près que l'opposition entre savoir et ignorance est remplacée par la confrontation entre deux visions antagonistes du monde. La situation ne manque pas de provoquer des contrastes comiques. Ainsi, le prosaïsme de Troilus contrarie l'idéalisme de Lyonnel qui s'insurge lorsque son ami ose mettre en balance l'élue de son cœur et des possessions basement matérielles⁴⁵³. Le modèle du dialogue est également détourné en ce que le maître n'est pas ici beaucoup plus sage que l'élève : au contraire l'érudition qu'il souhaite tant partager tient plus de la folie douce. De fait, si Troilus est cocasse dans le rôle du nigaud chargé de poser les questions imbéciles, son pragmatisme permet aussi de désigner l'amoureux comme un être comique car en complet décalage avec le reste du monde⁴⁵⁴. L'opposition entre le langage métaphorique de Lyonnel et le discours pragmatique d'un second personnage constitue également la base de l'épisode de la *viande aux amans par amour* (I. II, t. 2, § 234, *sqq.*). L'interlocuteur du chevalier amoureux, à savoir Liriopé, s'y montre toutefois pleinement conscient de l'existence d'un fossé et se permet d'en jouer. C'est pourquoi il sera question de cette scène ultérieurement⁴⁵⁵. Plus loin dans le roman, un dialogue entre Norgal à Gallafur reprend les fondamentaux de l'échange entre Lyonnel et Troilus (alternance de questions et de réponses, antagonisme entre visions concrètes et métaphoriques) pour un effet comique similaire⁴⁵⁶. Abattu de cheval par Gallafur lors d'une joute, Norgal, lui demande son nom afin de connaître son vainqueur, mais la réponse ne le

⁴⁵¹ « Sire, dist Troilus, dont avez vous eu beau joyel et de grant valeur. Or me dictes, par amours, est-il en joyaulx d'or ou en chasteaulx ou en citez? » (I. II, t. 2, § 345).

⁴⁵² « Sire, dist Troilus, dont n'est pas le don terrien. » (I. II, t. 2, § 345).

⁴⁵³ « Qu'est ce que vous dictes, sire ? dist Lyonnel. Vous voulez vous comparer mon guerdon a or ou a chasteaulx ou a citez ? » (I. II, t. 2, § 345).

⁴⁵⁴ Lors de la rencontre avec le vieillard des buissons, c'est au contraire la similitude du langage employé par les deux personnages qui permet de souligner la singularité du chevalier amoureux. Voir *supra* p. 107ss.

⁴⁵⁵ Voir *infra* p. 281.

⁴⁵⁶ « Sire, dist Gallafur, je ne vous ay abat, ne vaincu. – Qu'est ce que vous dittes, dist le chevalier, n'avez-vous point tant de hardement en couraige que de recognoistre que vous joustastes nagaires a moy tellement qu'il m'en convint verser par terre ? – Sire, dist Gallafur, je ne veul pas nier que je n'aie orendroit jouter a vous mais je nye que point ne vous ay abatu. – Comment, dist le chevalier vous dittes merveilles. Et qui m'a donc porté par terre ? certes ce n'a point esté le vent ! – Vous dittes bien, respondy Gallafur, mais ce a esté la plus belle pucelle du monde. – Vous n'estes pas femme, dist le chevalier, je croy. – Je suis homme naturel, dist Gallafur, mais je suis tellement transmué par force d'amours que qui partiroit mon cuer par le milieu l'en y trouveroit la figure de la plus belle pucelle (...) qui soit en la Grant Bretagne, et celle vous a porté par terre. [...] car c'est la plus belle femme du monde. » (I. V, f. 59).

satisfait guère. Conformément à l'idée que l'amour est la voie du perfectionnement chevaleresque, Gallafur attribue toutes ses victoires à la Pucelle aux Deux Dragons dont il est épris. La démarche n'aurait rien de comique si le chevalier ne se livrait à un éclaircissement poussif de ses propos. Quatre étapes sont en effet nécessaires à ses explications. Il commence par dire à Norgal qu'il ne l'a pas vaincu, puis il explique paradoxalement qu'il a bien jouté avec lui mais n'est pas celui qui l'a désarçonné. Lors de sa troisième intervention, il annonce que le vainqueur est une femme avant d'évoquer enfin son amour pour Alexandre Fin de Liesse et les bienfaits qu'il lui attribue. Ce long cheminement suscite chez Norgal une exaspération aussi comique que justifiée. Parce qu'il croit que Gallafur se moque de lui, le perdant réplique de façon ironique en soulevant des possibilités aussi incongrues que les allégations aberrantes de son adversaire. Quand ce dernier avoue avoir jouté avec lui mais n'avoir aucune part dans sa chute, Norgal demande si la faute en revient au vent. Par cette interpellation sarcastique, il l'accuse implicitement de mentir. De même, quand Gallafur dit que la victoire revient à une femme, la réplique de Norgal exprime un doute comique (*Vous n'êtes pas femme, dist le chevalier, je croy.* l. V, f. 59). Rejetée après l'incise, la marque de l'incertitude (*je croy*) peut traduire la perplexité de Norgal face au discours incohérent de Gallafur mais elle peut aussi constituer une pique. Par provocation, le perdant mettrait en doute la virilité de son adversaire. Le dialogue entre Gallafur et Norgal contient une part d'agressivité absente de l'échange entre Lyonnell et Troïlus. Les deux scènes partagent toutefois une même forme de violence inhérente à la confrontation de points de vue inconciliables : la difficile communication avec les chevaliers amoureux constitue avant tout un choc entre langage poétique et réalité.

Impliqués dans des dialogues de sourds, les personnages épris peuvent également être sourds aux dialogues quand bien même ces ceux derniers les concerneraient personnellement. Ainsi, prisonnier dans les geôles du lignage de Darnant en compagnie d'autres chevaliers, Troïlus se soucie davantage du départ de Zellande que de sa mauvaise situation. Cette singulière inversion des priorités se traduit par l'indifférence du chevalier à la conversation animée entre Lyonnell et Zellandin qui débattent de leurs chances de survie :

Assez se debaty Lyonnell a Zelandin pour ce qu'il ne le pouoit amener a ce que les mauvais chevaliers des forestz les osassent mectre a mort. Mais qui qui fustasseur ne en doubtaunce, Troylus estoit a tel meschief que il ne sçavoit que dire ne que faire pour la belle Zellande que Zelandin avoit mise en mer pour retourner en son paÿs, et ne sçavoit auquel lez s'estoit. (l. II, t. 2, § 713).

Ce désintéret culmine lorsque Troïlus, désespéré, en vient à considérer la mort comme l'option la plus favorable (*Et pour ce eust il eu aussi chier que l'on eust mis a mort que on le laissast*).

La pulsion morbide de Troïlus est une expression poussée de la disjonction induite par l'amour mais elle n'est pas ce qui en illustre au mieux la radicalité. Le caractère extrême de cette marginalisation réside surtout dans le fait qu'elle n'est pas uniquement subie. Il apparaît en effet que les chevaliers épris (c'est moins vrai pour les personnages féminins) cultivent l'altérité qui accompagne la passion, notamment en recherchant activement la solitude. Au cours de leurs quêtes et de leurs errances, les chevaliers amoureux ne souffrent pas leurs semblables, ce qui les conduit, soit à effectuer des départs en catimini⁴⁵⁷, soit à congédier leurs compagnons de façon fort peu civile. Dans les deux cas, les personnages se rendent coupables d'une misanthropie cocasse. Laquelle est, en quelque sorte, théorisée par Lyonnell au profit de Troïlus⁴⁵⁸. A l'issue de cette explication, le chevalier au lion exprime d'ailleurs sans détour sa volonté d'être débarrassé de son compagnon de route :

« Parquoy je voeul bien que vous sçachez que, combien que vous soiez l'un des chevaliers au monde que j'aime le mieulx, toutesvoies seroye je content d'estre departy de vostre compaignie, veu que ne me poez nullement ayder a mon affaire, mais tresbien empescher. »
(l. III, t. 1, p. 292-293).

Son assertion paradoxale, qui ménage la sensibilité de l'autre sans renoncer pour autant à le désigner comme une gêne, est d'une franchise comique. Tout comme l'est la réaction de Troïlus qui exprime un souhait similaire : *« Sy vous advertis que, se vous desirez ma departie, en pareille maniere me tourne vostre compaignie a faiz. »*. La volonté d'isolement peut également être imagée et concerner, non plus le chevalier seul, mais le couple d'amants, comme dans cette boutade du Tor : *« Je l'amoie tant que je eusse plus chier que le remanant du monde fust mort, mais que nous fussions demourez entre moy et elle »* (l. I, t. 1, § 276). Par ailleurs, d'une façon qui pourrait être qualifiée d'ironique, la médiocrité de leurs aptitudes sociales rend souvent leur besoin de solitude superfétatoire. Avant même que leurs routes se séparent Lyonnell et Troïlus ne sont déjà plus présents l'un pour l'autre : *ilz*

⁴⁵⁷ C'est par exemple le cas de Troïlus qui quitte sa tente en secret pour aller contempler son écu : *Il chevaucha si sagement et si secrement tout le chemin qu'il ne fut apperceu, car il vouloit aler veoir et regarder l'escu si secretement que personne de sa compaignie ne l'empeschast* (l. II, t. 2, § 381).

⁴⁵⁸ *« Sy vous advertis que le vray amant est de telle condition que, incontinent qu'il aproche du lieu ou sa dame se tient, il n'avra en sa compaignie sy bon amy dont il ne vouldist estre quitte, car il lui samble que sa compaignie lui empesche sa besogne. »* (l. III, t. 1, p. 292-293).

chevauchoient, Lyonnell devant et Troÿlus après, en ymaginant tant fort a leurs amours qu'ilz ne sonnoient mot l'un a l'autre (l. III, t. 1, p. 292).

La marginalisation volontaire des amoureux passe également par le désir ouvertement affiché de se conformer à un idéal. C'est le sens des comparaisons que plusieurs d'entre eux (Lyonnel ou Gallafur par exemple) établissent entre leur personne et les *vrais amants*. Cette aspiration est encore plus visible dans un épisode impliquant Troÿlus. Lorsqu'il entend Lyonnell se vanter de ressembler *aux leaux amoureux*, il craint aussitôt de ne pas agir conformément à ce modèle⁴⁵⁹. Inversement, quand il constate que sa conduite coïncide avec le portrait dressé, à sa demande, par son compagnon, il est soulagé et heureux⁴⁶⁰. Il arrive que la voie suivie par les amants s'apparente à un sacerdoce accepté avec conscience. Par exemple, Lyonnell (encore lui) révère tout ce qui a trait à Blanche. Cette attitude courtois et extrême est génératrice d'effets comiques. Ainsi, le chevalier veille sur l'écu envoyé par la jeune fille avec la déférence due à une relique et une possessivité guère éloignée du fétichisme. Lorsque la messagère survient avec son précieux chargement, il éloigne tous ceux qui lui tenaient jusqu'à présent compagnie⁴⁶¹ afin d'être seul avec elle. Si son geste peut, dans un premier temps, être interprété comme un souci de discrétion, la suite du récit dément cette hypothèse. Le chevalier s'y montre d'abord jaloux du fait que la messagère s'adresse également à ses cousins⁴⁶², puis il refuse à son écuyer Clamidés le soin de porter l'écu⁴⁶³. Par conséquent, le désir de rester en tête-à-tête avec la messagère constitue bien davantage une marque de possessivité que de tact. Parce qu'il la considère comme une extension de Blanche, Lyonnell la veille avec le même soin jaloux qu'il accorde au bouclier. Ce dernier finit même par servir d'oreiller au chevalier qui pense ainsi avoir un meilleur sommeil. La portée symbolique de son geste (en posant sa tête sur l'écu il se rapproche de Blanche, or plus près de son aimée il ne peut que mieux dormir) se trouve toutefois contredite par la réalité des faits : dans cette position inconfortable, il n'est pas facile de s'assoupir. La contradiction entre le raisonnement romantique du personnage et les inconvénients prosaïques qui en résultent est d'autant plus

⁴⁵⁹ « Sire, dist Lyonnell, je le vous diray. Il est bien vray que je pensoye, et bien me sambloit que je ressambløye aux leaux amoureux. » Quant Troÿlus oÿ ce, la face lui commença a rougir, car il eust esté trop doulant s'il n'eust ressamblé leal amoureux sus tous les autres. Et pour sçavoir l'intention de Lyonnell lui dist ainsi : Sire, humblement vous prie que je sache par vous la manière parquoy il vous samble que vous soyez tout pareil au leal amant, affin que je sache aucunes de ses conditions. » (l. III, t. 1, p. 292)

⁴⁶⁰ Quant Troÿlus eut entendu la raison de Lyonnell, il en fut moult joyeux pour ce qu'il lui estoit advis que aussi ressambløit il au leal amant (l. III, t. 1, p. 292).

⁴⁶¹ Persidés et Lyenor dont il se sépare et Clamidés, son écuyer, auquel il demande de s'écarter (l. II, t. 1, § 500)

⁴⁶² Il eut grant [...] jalousie de ce que les II chevaliers l'avoient arrestee (l. II, t. 1, § 495).

⁴⁶³ « Cest escu que vous portez a vostre col, que vous ne voulez souffrir que je porte, vous donne il ce qu'il vous fault ? » (l. II, t. 1, § 504).

amusante qu'elle est implicite. Plutôt que de railler ouvertement le chevalier, ce qui aurait été moins efficace, l'auteur se contente de juxtaposer la théorie et la pratique :

Adont print Lyonnel l'escu que sa dame lui avoit envoyé, comme dit est, et le mist soubz son chief pour l'amour d'elle, disant qu'il en dormiroit mieulx a son ayse et plus souef. En ce point qu'il se penoit pour dormir... (l. III, t. 1, p. 299).

De façon cocasse, Lyonnel, qui vit son amour comme une religion, se retrouve donc à pratiquer involontairement une sorte de mortification profane⁴⁶⁴.

L'alliance entre la ferveur quasi religieuse et le fonctionnement métonymique de l'amour (l'amant voit son amie dans tout ce qui la touche) aboutit à un comportement encore plus extravagant. Parce qu'il a, par hasard, effleuré la main de Blanche, Lyonnel traite un de ses doigts avec la déférence due à une sainte relique, ou plutôt, avec idolâtrie tant son attitude dépasse les limites de la dévotion ordinaire. Non seulement le chevalier est pris du désir de voir et d'embrasser son doigt⁴⁶⁵ mais encore il le protège du contact profane de ses autres doigts :

Moult luy sambloit au sentir amendé envers les autres ne que les autres n'estoient pas dignes de serrer a luy, car il le mectoit autant qu'il pouoit arriere de son voisin [...] et regarda son doy, qu'il prisoit tant que bien tenoit que tous ses aultres doyz ne valoient riens envers celluy (l. II, t. 1, § 253).

L'obsession de l'amoureux, qui le pousse à vénérer tout ce qui concerne son amie de près ou de loin, l'amène donc à révéler une partie de sa personne. Le caractère comique de la situation est, de plus, amplifié par l'attitude de Lyonnel qui, tout en ressentant la forte envie de porter son doigt à ses lèvres et à ses yeux, tente toutefois de manœuvrer discrètement. De la sorte, il bondit sur l'occasion afin d'embrasser son doigt (*sy tempté en fut que, quant il veyt son coup, il ala baisier son doy*) puis il profite de l'inattention de Lidoire pour le contempler (*sachiez que le gentil homme avoit sy grant desir de veoir son doy qui avoit atouchié a s'amie que plus ne pouoit endurer, ainçois drecha sa main, que la royne ne le veist, ibid.*).

Le caractère possessif de l'amour qui pousse Lyonnel à glorifier son corps ou à s'accaparer la messagère conduit également Troïlus à réviser son opinion envers Zelandin. Parce que ce dernier est le frère de son amie, Troïlus décide de l'aimer aussi malgré la rancune qu'il lui voue pour avoir renvoyé la jeune femme dans son pays. Toutefois,

⁴⁶⁴ Toutefois le geste de Lyonnel n'a pas uniquement une portée comique. Le fait qu'il dorme la tête sur son écu permet, en effet, de donner plus de relief au vol de cet objet. Dans un demi-sommeil le personnage, dont on soulève la tête, sent glisser l'écu sous lui et tente vainement de le retenir (l. III, t. 1, p. 299).

⁴⁶⁵ *Il fut si desirant de baisier son doy qui avoit atouchié a la pucelle qu'a merveilles* (l. II, t. 1, § 253).

contrairement à Lyonnell, cette affection par extension ne lui est pas naturelle. Les efforts du personnage sont exprimés de façon comique : « *Et ce dist le sage : « Qui m'aime, il ayme mon chien. » Et puis que vous estes feres a la belle dont je suys enamouré, fol seroie se envers vous emprenoie guerre. »* (I. II, t. 2, § 714).

D'une part, le recours à un proverbe imagé est cocasse parce qu'il introduit la sagesse populaire dans une thématique noble. Le décalage est d'autant plus visible que le chien, bel et bien présent dans l'imagerie amoureuse comme symbole de la fidélité, devient ici la personnification d'un « morceau rapporté » que le chevalier est peu enclin à apprécier. D'autre part, l'utilisation d'une formule figée souligne l'idée de contrainte. En fait, le raisonnement de Troïlus constitue un détournement parodique de la volonté de se conformer à un idéal amoureux. Non seulement les préceptes élevés y sont remplacés par un bon sens proverbial, mais surtout, l'amant d'enthousiaste se fait réticent. Par un mot d'ordre populaire, il veut se convaincre lui-même et se forcer à aimer. Sa démarche est comique car elle est contradictoire : on n'aime pas véritablement quand on le fait par principe ou par obligation. Le projet de Troïlus est d'ailleurs voué à l'échec, le chevalier ne parvient pas à suivre sa ligne de conduite et se retrouve plus tard à maudire Zelandin.

Il apparaît donc que la carrière amoureuse n'est pas suivie avec le même engouement et le même bonheur par tous les chevaliers. Parmi ces voix discordantes aucune n'est plus réjouissante que celle d'Estonné⁴⁶⁶. Ce personnage se distingue d'abord parce qu'il a une conscience aiguë de l'aliénation amoureuse dont il dresse à Lyonnell un amusant résumé :

De quant je aprouche le lieu ou elle demeure, je me retrouve crementeux et douteux de m'y embatre. Mais quant force de desir me suporte tant que je me treuve devant elle, je pers sens, entendement et maniere tellement que je ne scay que je doye dire ne faire, sy que tous ceulx qui me voient en ce point, et encore elle plus que nul autre, me tiennent comme pour une beste, et a tres bonne cause, car en tel degré je ne suis autre chose, veu que le demourer me plaist et encores desire a m'en partir pour la simplesse que je sens en moy. Et incontinent que je me treuve arriere, je me retrouve apart moy et me tiens pour meschant et maleureux de ce que sy pou ay exploitié vers elle. (I. III, t. 2, p.12).

La force comique de ce portrait est liée au fait qu'il concentre des éléments jusque là éparpillés dans des épisodes distincts. Couardise, mutisme, sentiments paradoxaux et

⁴⁶⁶ Le discours qu'il tient sur l'amour provoque d'ailleurs le rire de son interlocuteur, en l'occurrence Lyonnell *Comme Lyonnell eut entendu Estonné, il ne se peut tenir de rire, combien qu'il fut encore bien malaide* (I. III, t. 2, p. 12).

revirements (le départ motivée par la honte devient cause de regret) s'enchaînent. Cette vision lucide doit être mise en rapport avec la personnalité d'Estonné. Séducteur impénitent, il possède le cynisme, ou du moins le recul, qui manque aux autres amants. Ce trait de caractère accentue également le pouvoir comique de son aliénation : comme son fils Passelion, Estonné est un don juan maté par l'amour. Toutefois, il n'est pas apprivoisé au point de n'avoir aucune velléité de révolte. Fidèle à son tempérament, il déplore sa situation en des termes réjouissants par leur franchise, leur manque de retenue et les images qu'ils évoquent. Par exemple, il joue sur l'idée commune de domesticité pour opposer le service d'Amour à la garde de moutons. Il se livre de la sorte à un rabaissement carnavalesque en partant d'une métaphore poétique pour aboutir à un prosaïsme campagnard⁴⁶⁷ :

C'est dist Estonné, ung penible service et ou il y a moult de faultes. J'amasse mieulx qu'il m'eust mis a garder ung troupeau de moutons : au moins j'eusse esté nommé bergier ! (l. III, t. 2, p. 11).

De la même manière, dans son désir d'assouvir sa colère, il fait d'Amour une personne concrète à laquelle il pourrait faire payer les souffrances qu'il endure :

Sy en ay grant despit pour les aspres poinctures qui tant me donnent d'affaires que je suis souvent constraint a perdre pacience, tellement que, se tenir je pouoye Amors aux graux, je le mettroye en tel point que une autre fois il ne me travailleroit. (l. III, t. 2, p. 11).

Une part du malheur d'Estonné, et ce qui rend ses peines d'amour plus comiques que d'autres, vient du fait qu'il ne jure que par la confrontation physique et se trouve par conséquent fort démuné quand son ennemi est fait de sentiments et de métaphores. Par ailleurs, alors qu'il est censé décrire des tourments et des plaisirs ayant trait à une vision poétisée de l'amour, le chevalier n'est pas entièrement oublieux de jouissances plus charnelles. En effet, les pertes de patience évoquées par lui sont presque toujours liées à l'intervention de Zéphyr. Elles se situent, autrement dit, dans des épisodes de séduction éloignés de toute idéalisation.

A l'issue de ce tour d'horizon des amours chevaleresques, l'impression qui prime est un sentiment d'étonnement face à la place conséquente qu'occupe la thématique amoureuse dans la matière comique de *Perceforest*. En comparaison, la joie et la peur pourtant largement exploitées dans ce sens semblent ne constituer que des ressources ponctuelles. Cette

⁴⁶⁷ Il n'est pas impossible que ces paroles contiennent une forme de boutade de la part de l'auteur dans la mesure où, plus loin dans le récit, un autre chevalier devient effectivement berger par amour. Ce type de référence interne est très courant dans *Perceforest* et il constitue même un procédé comique.

disproportion est, en partie, le reflet des préoccupations d'un récit au sein duquel l'amour joue un rôle de premier ordre⁴⁶⁸. Cependant, elle s'explique aussi par la différence de nature entre ces trois sentiments. Joie et peur sont des réactions réflexes et éphémères tandis que l'amour est ce que l'on pourrait appeler une émotion construite. Même s'il contient plus que son quota d'attitudes involontaires, spontanées ou mal maîtrisées il s'agit surtout d'une création mentale qui implique une certaine forme d'élaboration consciente de la part du sujet aimant. Il est très probable que l'explication à la grande richesse comique de la thématique amoureuse réside dans sa qualité de phénomène à la fois subi et cultivé.

De la même façon, la surreprésentation des personnages masculins est conforme à leur place prépondérante dans l'action mais elle tient également à une différence de fond. Pour les chevaliers de *Perceforest*, sacerdoce sentimental et carrière des armes sont étroitement liés et l'amour est littéralement le moteur de l'action. Il est donc logique qu'ils soient plus enclins à des comportements comiques que les jeunes filles auxquelles est dévolu un rôle presque entièrement passif.

2. Les caractères

Les sentiments comiques sont susceptibles de s'exprimer chez tous les personnages et, à l'exception de l'amour, ne perdurent pas dans le temps. Conjointement à ces mouvements d'humeur éphémères, *Perceforest* présente ce que l'on pourrait être contraint de nommer « caractères » bien que ni la psychologie des personnages, ni la construction d'archétypes soit le propre du roman médiéval⁴⁶⁹. Il n'en reste pas moins que le récit présente certains personnages chez lesquels une qualité ou un défaut se manifeste de façon prononcée, parfois sur une longue durée, fournissant matière à un effet comique.

1.1. Les rusés

Les personnages rusés ne sont pas nécessairement amusants mais ils entretiennent avec le comique des relations privilégiées. Ce lien a notamment été mis en lumière au début

⁴⁶⁸ Cela est vrai à la fois pour les versants émotionnel et physique. *Perceforest* est à la fois roman d'éducation et histoire de lignages. Sur ces deux aspects du roman voir *infra* p. 412ss et p. 416ss.

⁴⁶⁹ C'est pourquoi, d'ailleurs, l'appellation « comique de personnage » serait inappropriée.

de cette étude lorsque l'analyse du vocabulaire a révélé une proximité sémantique et contextuelle entre les mots du rire et ceux de la tromperie⁴⁷⁰. Cette affinité se manifeste également dans la production littéraire médiévale. La ruse caractérise abondamment les personnages des fabliaux ; elle est aussi l'apanage du héros ambigu du *Roman de Renart*. Les astucieux comiques ne sont pas non plus absents de la matière arthurienne comme l'illustre, par exemple, le serment d'Yseut dans le *Tristan* de Bérout.

Étonnamment, *Perceforest* compte, par rapport à son ampleur, peu de personnages dont les subterfuges soient comiques. Certes, le récit multiplie les illusions mais, bien que destinées à tromper autrui, ces enchantements peuvent à grand peine être qualifiés de ruses dans la mesure où ils font appel à un savoir occulte et non à la simple rouerie des personnages⁴⁷¹. Une fois les manifestations magiques écartées, il reste, en vérité, peu de matériau à exploiter. Encore faut-il écarter les éléments qui ne sont pas comiques, à l'instar des tromperies de Bruyant sans Foi qui recourt au déguisement et au mensonge pour sauver sa vie et assassiner les chevaliers du Franc Palais. De façon générale, l'exercice de la ruse par les ennemis des héros est rarement réjouissant. La compassion du lecteur se portant naturellement vers les personnages positifs du roman, toute atteinte à leur honneur ou leur intégrité physique est perçue comme malheur et non comme une occasion de divertissement. *Perceforest* compte toutefois deux exemples où ruses du lignage de Darnant et effets comiques font bon ménage. Au livre II, des mauvaises femmes piègent tour à tour plusieurs chevaliers du Franc Palais en requérant leur attention sous des prétextes fallacieux. Sur ces cinq subterfuges, deux se distinguent par leur traitement cocasse : l'enlèvement d'Estonné dont le scénario est digne d'un fabliau (l. II, t. 2, § 661- 667) et le face à face entre Gadifer et la mauvaise femme qui implique la présence d'un contrepoint comique en la personne de Pierote (l. II, t. 2, § 632 et ss). Sans explorer en profondeur ces scènes qui feront chacune l'objet d'une analyse individuelle dans la suite de l'étude⁴⁷², il est permis d'en tirer quelques enseignements. Il apparaît que les ruses employées par les félons ne sont pas incompatibles avec l'idée de comique pourvu qu'elles remplissent des conditions particulières. Ainsi dans chacun de ces deux épisodes le héros est légèrement dévalorisé en raison d'un défaut (la naïveté pour Gadifer, la luxure pour Estonné) qui le rend crédule donc risible. Par ailleurs, l'effet comique

⁴⁷⁰ Voir *supra* 33ss.

⁴⁷¹ C'est une des raisons pour lesquelles les tromperies de Zéphyr ne seront pas abordées dans cette partie. Une deuxième étant que la plupart des tours du *luiton* n'ont d'autre fonction que le divertissement, à l'inverse de la ruse qui vise à l'obtention d'un objet ou au dépassement d'un obstacle. Sur les facéties de Zéphyr voir *infra* p. 273ss.

⁴⁷² Voir *infra* p. 330ss pour Estonné, p. 311ss pour Gadifer.

peut aussi bien s'exercer à l'encontre du trompeur qu'à celui du trompé. Cela permet d'éviter la stigmatisation du héros et rend, du même coup, possible la cohabitation entre traitement cocasse et subterfuge malin. Par exemple, il est plaisant de voir la mauvaise femme, mise en difficulté par Pierote, peiner pour parvenir à ses fins. De la même manière, les échecs répétés de Capraïse et de ses sœurs, qui pour être courtoises n'en agissent pas moins contre les intérêts de Gallafur, sont comiques. Ces deux exemples illustrent le potentiel comique de l'insuccès et du retournement de situation, la ruse du trompeur se retournant finalement contre lui⁴⁷³.

A l'opposé de ces prédatrices, *Perceforest* propose un modèle de rusée positive en la personne de Lisane. Épouse de Margon, la jeune femme est tour à tour courtisée par deux chevaliers qui ont parié avec son mari qu'elle lui serait infidèle. Chaque fois, elle feint de céder aux avances du séducteur pour mieux l'entraîner dans une pièce où elle l'enferme puis le contraint à travailler la laine s'il veut gagner sa pitance. L'efficacité comique de cette ruse est liée au fait qu'elle opère une série de renversements. Le premier se situe au niveau de la trame générale de l'épisode : les séducteurs qui croient manipuler Lisane se retrouvent eux-mêmes bernés et pris au piège. Ce retournement de situation est d'autant plus plaisant qu'il signe le triomphe de la vertu sur la déloyauté et le mensonge⁴⁷⁴. La punition humiliante réservée aux chevaliers condamnés à un travail typiquement féminin, constitue, de plus, une inversion des catégories sexuelles. Enfin, la punition des deux hommes, conduit à une évolution radicale et plaisante de leur comportement. La faim aidant, le mouvement de révolte qui marque leurs premiers temps dans la cellule fait rapidement place à un déploiement de zèle⁴⁷⁵ puis à une routine tout aussi cocasses⁴⁷⁶. La répétition du subterfuge débouche, par ailleurs, sur une confrontation comique entre Méléan, enfermé de longue date, et Nabon qui vient tout juste de le rejoindre. A l'ébahissement du second, qui découvre son ami occupé à filer la laine, s'ajoute le contraste entre les attitudes des deux personnages. Méléan, résigné à

⁴⁷³ Sur les subterfuges des sœurs et l'aventure de l'Espee Vermeille, voir *supra* p. 116ss. Sur la dynamique comique du renversement voir *infra* p. 326ss.

⁴⁷⁴ La malignité des deux compères s'exprime aussi bien dans le but qu'ils poursuivent que dans les moyens qu'ils emploient. Méléan use de boissons et de plaisanteries pour séduire Lisane (l. IV, t. 1, p. 351) ; Nabon veut lui faire croire que Margon lui est infidèle (l. IV, t. 1, p. 359-360).

⁴⁷⁵ Vaincu par la faim, Méléan se met *a filler de randon* (l. IV, t.1, p. 358) tandis que Nabon, chargé de dévider le fil se plaint de ce que son compagnon n'est pas assez productif : *il fut conduit a tant que moult lui pesoit que son compaignon filloit si pou* (l. IV, t.1, p. 365)

⁴⁷⁶ Lorsque Nabon est piégé à son tour, Méléan est parfaitement accoutumé à échanger sa production contre de la nourriture comme l'illustre son dialogue avec une servante : « *Melean, que avés vous fillé ? – Belle, dist il, quatre fusee. – C'est bien fait, dist elle car vous avrés du pain, de la char et de la cervoise.* » l. IV, t. 1, p. 364. A la fin de l'épisode, les deux compagnons œuvrent tranquillement de concert : *et de la avant ilz fillèrent et haspelerent paisiblement pour gaignier leur vye* (l. IV, t. 1, p. 365).

son sort, reste calme et enjoint à son compagnon de se mettre au travail tandis que ce dernier laisse éclater sa rage.

Dorine, quant à elle, exerce sa ruse dans un but complètement opposé à celui de la chaste Lisane. Par ses subterfuges, la jeune femme protège en effet le secret de sa relation adultère avec Passelion (l. V, f. 198 et ss.). Par ailleurs, là où Lisane use d'astuce pour se défaire de deux chevaliers mal intentionnés, Dorine se défend contre la curiosité de la vieille Flisque chargée de la surveiller. Une part du caractère comique de l'épisode repose précisément sur l'opposition entre ces deux personnages rusés. D'un côté, la vieille, alertée par des faits étranges, nourrit des soupçons et tente de prendre la jeune femme en défaut ; de l'autre, Dorine, pour parer à la suspicion de son chaperon, recourt sans cesse à de nouveaux mensonges. Ainsi, lorsque Flisque l'interroge sur les bruits provenant de sa chambre, elle prétend s'adresser à son chien ou parler à son oreiller pour tromper sa solitude⁴⁷⁷. Ou encore, alors que la vieille s'étonne de la quantité de nourriture prélevée par la jeune femme sur ses repas (à l'intention de Passelion), celle-ci prétend nourrir un cerf qu'elle a apprivoisé. Pour expliquer le régime surprenant de l'animal, qui apprécie vin et viande cuite, elle explique encore qu'il accepte tout ce qui vient de sa main. Flisque se faisant de plus en plus inquisitrice Passelion prend le relais des subterfuges et se déguise en cerf dans l'épisode qui sera étudié plus loin pour sa ressemblance avec les fabliaux⁴⁷⁸

Bien que très jeune, Liriopé se montre elle aussi habile manipulatrice. Afin de préserver Gadifer de la mort, elle fait croire à sa mère que le lynchage du chevalier lui vaudrait plus de blâmes que de louanges de la part de leur lignage (l. I, t. 1, § 291). La réussite du stratagème ne se limite pas au sauvetage du roi. Ce qui fait la force du subterfuge et lui confère un caractère comique, c'est le fait que la mère n'a pas conscience d'être trompée. Elle croit au contraire agir dans ses intérêts et donne, ironiquement, toute confiance à sa fille qui s'ingénie justement à la trahir⁴⁷⁹. L'intelligence de Liriopé ne se limite pas à l'art de tromper son monde par d'astucieux discours. Dotée d'un fort sens pratique, la fillette se révèle également être un fin stratège. Elle se montre ainsi capable de préparer le siège du château,

⁴⁷⁷ « Madame dormez a paix. Ce fay je a mon chiennet qui ne se veult paisier » (l. V, f. 289) ; « Et se adont je me deduitz et parle a mon oreiller n'en aiez merveille. » (l. V, f. 291 v.)

⁴⁷⁸ De fait, la trame de l'épisode ainsi que sa tonalité font penser aux fabliaux. Par ailleurs, l'histoire de Dorine et Passelion partage des similitudes avec le lai de *Yonec*. Sur ces possibles rapprochements voir *infra* 366ss.

⁴⁷⁹ « Mais va tost, sy m'amaine Lyriope ma fille toute seule, car j n'ay fiance fors qu'en elle. » l. I, t. 1, § 306

que ce soit en veillant à l’approvisionnement en vivres ou en contactant des alliés⁴⁸⁰. Par la suite, elle dirige habilement les hostilités : elle place des guetteurs sur les remparts pour prévenir toute trahison lorsque le Tor et Gadifer sortent pour combattre (l. I, t. 1, § 485), ferme le pont-levis pour piéger des ennemis dans l’enceinte du château (l. I, t. 1, § 487-488) ou encore leur jette des pierres du haut des murailles (l. I, t. 1, § 494). Après le combat, elle se montre tout aussi efficace en faisant pendre les corps des vaincus aux créneaux à titre d’exemple et de mise en garde (l. I, t. 1, § 497-498). Le cas de Liriopé est exceptionnel. Outre son esprit tactique et sa combativité, elle se distingue, comme il a été dit précédemment⁴⁸¹, par son esprit de répartie et son sens de la plaisanterie. Intelligente et touchante elle est, sans conteste, l’un des personnages les plus marquants de la première moitié du roman.

Il arrive également que la ruse se manifeste chez des personnages plus effacés. Par exemple, la discrète Blanche parvient plusieurs fois à déjouer la surveillance de sa mère pour communiquer avec son amant. Malgré sa vigilance, il arrive, en effet, que certains faits échappent à Lidoire. En dépit du soin qu’elle met à éloigner Lyonnel en l’envoyant dans une quête lointaine, elle ne peut empêcher sa fille de s’éprendre de lui⁴⁸². A deux reprises cette dernière envoie un écu au chevalier et elle parvient même, par le biais de Ranque, à enquêter sur lui *sans le sceu de sa mere* (l. II, t. 2, §70). Toujours en utilisant sa servante comme intermédiaire (*luy dictiez de par moy ce que je vous diray* l. II, t. 2, § 71), elle communique en secret avec celui qu’elle croit être Lyonnel mais qui est en réalité Harban (l. II, t. 2, § 71-73). Jeune et innocente, Blanche se montre pourtant aussi rusée que la Reine Fée lorsque son soupirant dîne à leur table. Alors que Lidoire lui a ordonné ne pas adresser la parole au chevalier, la jeune fille trouve le moyen (*tour*) de lui offrir des présents. Avec la complicité de ses amies elle met au point le stratagème de la *viande aux amans par amour*⁴⁸³ (l. II, t. 2, § 234ss) : sous couvert de servir à Lyonnel les mets qui constituent le repas elle lui remet en réalité différents atours. La jeune fille déjoue la surveillance de sa mère avec d’autant plus de finesse qu’elle n’en laisse rien paraître (*Blanchete ala servir a toutes les tables sy bien et sy*

⁴⁸⁰ Elle fait rentrer le bétail dans l’enceinte du château (l. I, t. 1, p. 310) et envoie un message aux demoiselles de la forêt pour obtenir leur aide (l. I, t. 1, p. 361). Elle réussit donc là où elle a fait échouer sa mère dont le messager, parti quérir le reste du lignage, a été tué par le Tor sur l’ordre de la jeune fille.

⁴⁸¹ Voir *supra* p. 99ss.

⁴⁸² L’amour de Blanche est d’abord un « amour de loin ». Elle s’éprend de Lyonnel à distance et sur la seule foi de son renom : *Or advint que la pucelle a oy nouvelles, et aussi a tout le païs, que le chevalier a accompli tous ses .III. fais par sa proesse, s’y l’en a ma damoiselle si enamouré qu’elle n’en puet durer*, l. II, t. 2, § 67.

⁴⁸³ *Blanchete, qui estoit en grant soing comment elle avroit présenté aucuns joyaulx au bon chevalier, car la royne sa mere luy avoit commandé qu’elle ne parlast au chevalier. Et touteffois s’advisa elle d’un tour*. (l. II, t. 2, § 226).

sagement qu'il n'y eut que reprendre, l. II, t. 2, § 239) et qu'elle n'enfreint jamais effectivement l'interdit maternel. Lorsqu'elle sert ses plats singuliers, elle s'adresse soit à Liriopé et Lyonnell, soit uniquement à son amie, mais jamais exclusivement au chevalier. En réalité elle communique avec lui par le biais de Liriopé et la plupart des paroles qu'elle adresse à la damoiselle sont, de manière très évidente, destinées au jeune homme. C'est par exemple le cas quand elle lui souhaite indirectement la bienvenue : « *Lyriopé, belle compaigne, prenez du chevalier qui siet delez vous et faictes le mengier et luy dictes de par moy qu'il soit le bien venu.* » (l. t. 2, § 241).

Priande, quant à elle, joue astucieusement sur les peurs de Lyonnell afin de servir ses intérêts. Après avoir réconforté le chevalier qui se plaignait de ses amours, Priande se repent d'avoir trop efficacement encouragé celui qui doit affronter son époux lors du tournoi prévu pour le lendemain. Elle entreprend alors de tempérer son enthousiasme en lui laissant entendre que Blanche pourrait lui tenir rancune s'il venait à combattre et à vaincre le camp écossais. Plusieurs éléments contribuent au caractère comique de ce stratagème. Pour commencer, les paroles de Priande procèdent à un déplacement du mobile. Certes, le nœud du problème est bien un refus de voir le parti anglais l'emporter, mais c'est elle-même, et non Blanche, qui serait contrariée par cette victoire. Par ailleurs, il est amusant de constater que les efforts déployés par Priande pour refroidir l'ardeur de Lyonnell ne servent qu'à contrecarrer les effets involontaires et indésirables de ses premières paroles. Après avoir, par mégarde, soufflé le chaud, elle souffle le froid. La succession entre les deux types de discours, l'un réconfortant, l'autre décourageant, imprime à l'épisode un mouvement de balancier réjouissant du fait qu'il vient compliquer le schéma habituel. Au lieu de pousser la victime dans un seul sens, le trompeur lui fait ici parcourir deux chemins contradictoires. L'impact comique de cette tension est renforcé par un effet de suspension lorsque, en guise de pointe, Priande abandonne le chevalier à l'incertitude⁴⁸⁴. Pour le plus grand plaisir du lecteur, la jeune femme montre en effet une réelle habileté à manipuler autrui. Sa maîtrise quelque peu cruelle est rendue une évaluation quantitative. Tout au long de leur discussion, Priande évalue le moral de Lyonnell, le trouvant d'abord trop motivé, puis se trouvant satisfaite quand il perd *la moitié de sa force*. Le contrôle subtil exercé par Priande contraste de façon comique avec l'attitude passive de Lyonnell qui se laisse promener de la joie à la peur et à l'incertitude sans rien comprendre de ce qui lui arrive. Enfin, il est important de mentionner que le caractère

⁴⁸⁴ *Adont elle commença a coeillier ses draps en tour soy pour avoir occasion de parler a aultrui, car son intencion estoit que le chevalier demourast en ce point sans avoir confort.* (l. III, t. 3, p. 104-105).

comique de l'épisode est souligné dans le récit lui-même. Témoin de la scène, Gadifer adresse en *soubz riant* à Lyonnell des propos qui pourraient être teintés d'ironie⁴⁸⁵.

La ruse n'est pas une qualité exclusivement féminine. Dans *Perceforest* trois chevaliers au moins recourent à des subterfuges ayant des effets comiques⁴⁸⁶. Afin qu'on lui indique le chemin qui mène aux aventures de la forêt Darnant, Gallafur prêche le faux pour savoir le vrai et prétend vouloir éviter ces lieux périlleux⁴⁸⁷ (l. VI, f. 15) ou les voir de loin (l. VI, f. 44)⁴⁸⁸. Incapable de choisir quel parti soutenir au cours d'un tournoi, Lyonnell décide, quant à lui, de feindre la maladie (l. III, t. 3, p.107). Il lui devient ainsi possible de se désister puis de participer incognito aux combats pour aider alternativement chacun des deux camps. Enfin, Sorus déguise sa voix et se fait passer pour le messager de Lucerne auprès de Maronés auquel il remet une parure envoyée par la jeune femme (l. VI, f. 115-116). Les trois chevaliers ont en commun d'agir pour des motifs louables : Gallafur veut mettre un terme aux enchantements de forêt Darnant, Lyonnell ne veut pas contrarier Blanche, et Sorus désire épargner à son compagnon la honte d'avoir été surpris au milieu de ses plaintes. Le but de leurs mensonges n'est pas de tromper autrui mais de lever un obstacle qui les empêche d'exercer pleinement leurs valeurs chevaleresques (bravoure au combat ou fidélité en amitié). Par conséquent, loin de constituer un rabaissement, le recours à la ruse devient un moyen de valoriser les personnages. Ce caractère positif n'exclut pour autant les effets comiques. Ainsi, les mensonges de Gallafur lui sont dictés par une situation paradoxale : ceux qu'il rencontre refusent, en effet, implicitement ou explicitement, de lui indiquer son chemin car ils sont désireux de lui épargner les périls qu'il encourrait à fréquenter les lieux maléfiques hantés par les morts du lignage de Darnant. Cette embarrassante sollicitude, qui pervertit le rôle des informateurs, entrave la quête du chevalier qui se voit à son tour contraint à l'inversion. Le faux prétexte de Gallafur est d'autant plus comique qu'il est grossier et que le personnage l'emploie de façon répétée.

⁴⁸⁵ Sur ce sourire et la remarque qui l'accompagne, voir *supra* 52ss.

⁴⁸⁶ La ruse du Tor (l. I, t. 1, § 306 et ss.), qui feint d'être mort pour entrer dans le château de Malebranche où Gadifer est retenu prisonnier, est avant tout un subterfuge guerrier. C'est la raison pour laquelle elle n'est pas évoquée ici. Si l'épisode possède un caractère légèrement souriant, c'est grâce à la présence du berger avec lequel le Tor a partagé le gîte et le couvert et qui pleure à chaudes larmes le chevalier qu'il croit réellement trépassé. Sur le compagnonnage comique entre le Tor et le berger voir *infra* p. 329.

⁴⁸⁷ « *Je ne quiers pas de m'y employer anchois (...) pour le mieulx eslongier vous m'enseignerez mon chemin affin que ne m'y embate* » (l. VI, f. 15).

⁴⁸⁸ « *Damoiselle, dist le chevalier, a moy le pouez de legier dire car il n'a pas en moy tant de prouesse que je ouzasse emprendre si grant fait, mais volontiers verroie de loing se l'aventure dure ancoires.* » (l. VI, f. 44 et 44 v.).

La situation de Lyonnel est autrement réjouissante. Son recours à la ruse est en effet motivé par les craintes et les hésitations amoureuses dont il est coutumier. A l'occasion du tournoi organisé pour les noces d'Estonné et de Priande, les participants sont répartis en deux groupes selon qu'ils sont originaires d'Angleterre ou d'Écosse. Anglais, Lyonnel ne peut se résoudre à se combattre le parti écossais car il craint de mécontenter sa bien-aimée Blanche et, plus encore, de s'attirer les foudres de la terrible Lidoire. Ses craintes sont d'autant plus comiques qu'elles ont été savamment suscitées par Priande un peu plus tôt. La solution trouvée par Lyonnel, qui consiste à feindre la maladie, constitue une forme de lâcheté plus risible que répréhensible du fait que cette retraite se joue sur le terrain de l'amour et non sur celui des armes. En effet, la maladie qu'il feint n'est pas tant le moyen d'échapper au combat que celui de se soustraire au courroux des deux femmes. L'impact comique de cette petite compromission est renforcée par l'intervention ironique de l'auteur qui insiste sur la comédie jouée par Lyonnel en le désignant comme *celui qui se faisoit plus chault couvrir qu'il n'estoit malade* (l. III, t. 3, p. 108).

L'idée de comédie se retrouve également dans la ruse de Sorus qui se fait passer pour un envoyé de Lucerne auprès de Maronés. En plus de travestir sa voix⁴⁸⁹, le chevalier adopte le comportement commun aux messagers du roman et refuse de dévoiler le nom de sa maîtresse ou le contenu de son message avant de s'être assuré de l'identité de Maronés. L'effet comique de la ruse, qui est ici un déguisement, repose donc une fois de plus sur la connivence entre le trompeur et le lecteur. L'un comme l'autre savent en effet parfaitement qui est Maronés et connaissent déjà toutes les preuves par lesquelles il justifie de son identité. Les précautions prises par Sorus sont, par conséquent, inutiles si ce n'est qu'elles participent au « faire-semblant » qui fait le sel de cet épisode. Toutefois, la méfiance simulée par le faux messager ne semble pas uniquement tenir à la volonté de se conformer à son rôle. Entreprise pour un motif louable (faire croire à Maronés que ses lamentations n'ont pas eu de témoin), la comédie s'avère moins altruiste qu'il n'y paraît. Sorus surprend les lamentations de Maronés parce qu'il était à la recherche de son ami parti discrètement sans l'avertir, ni lui, (ni Lizeus d'ailleurs) de son départ. Le faux messager paraît lui tenir grief de cette désertion comme semblerait l'indiquer la suite de son interrogatoire. Délaisant les questions imposées par son rôle, le chevalier profite en effet de son autorité pour apprendre de Maronés les raisons de sa conduite. Ce n'est qu'une fois ces justifications obtenues (et la rancune oubliée) qu'il délivre enfin à l'amoureux le présent de Lucerne. Rétrospectivement le modèle de conduite suivi par

⁴⁸⁹ *Il parla ung petit peu estonneement et en engroissant sa parole qu'il ne fust recogneu* (l. VI, f. 115).

Sorus, qui refuse de délivrer immédiatement son message, pourrait donc être un moyen de se venger de Maronés et de se divertir à ses dépens en le faisant languir un peu plus longtemps. Enfin, en marge de ces ruses inoffensives, il convient de citer le subterfuge grossier de Passelion qui feint d'enchanter le « cheval qui accuse » afin d'apaiser les craintes de Gaudine et de la séduire⁴⁹⁰.

Perceforest fait de la ruse une qualité globalement féminine plus volontiers exercée par la parole, conformément à l'opinion médiévale pour laquelle femme et langage trompeur vont naturellement de pair. Le roman sait toutefois sortir des sentiers battus et offrir quelques exemples rares et amusants tels qu'une fillette guerrière ou des chevaliers comédiens. Par ailleurs, les actions des personnages rusés offrent plusieurs possibilités comiques. Les intentions du personnage peuvent restées secrètes créant, quand elles se manifestent, un effet de surprise. C'est, par exemple, le cas de Lisane lorsqu'elle piège Méléan. Certes, le lecteur sait qu'elle désire se débarrasser de l'importun, mais il ignore tout des moyens qu'elle doit employer. Il découvre l'humiliation réservée au chevalier en même temps que ce dernier. A l'inverse, certaines actions tirent leur force comique du fait que rien des intentions et des manipulations du rusé n'est caché au lecteur⁴⁹¹. Il en va ainsi des mensonges de Dorine ou du manège de Priande. Le caractère réjouissant de l'épisode tient alors au fait de voir le trompeur exercer son art et sa victime se faire duper. Toutefois, il arrive que le plus malin des deux provoque un effet comique, non par sa connivence avec le lecteur, mais parce qu'il devient lui-même objet de risée, à l'image de la mauvaise femme qui veut piéger Gadifer. Le récit exploite alors le potentiel cocasse de l'échec et du retournement de situation.

2.3. Les ignorants

Dans la section précédente, il a été permis de déterminer que l'effet comique lié aux rusés repose aussi bien sur les astucieux eux-mêmes, qui suscitent, par leur capacité à tromper les autres, un rire de connivence, que sur les victimes de leurs stratagèmes qui sont, quant à elles, objet de risées. Il apparaît donc que l'ignorance, et par extension la bêtise ou la naïveté, sont des éléments comiques. Cependant, il faut se méfier des jugements trop hâtifs et classer d'emblée tous les sots dans la catégorie des clowns ridicules. De fait, non seulement ils forment un ensemble hétérogène impliquant des caractéristiques et des effets comiques

⁴⁹⁰ Pour une analyse en détail de cet épisode dont l'intérêt comique réside essentiellement dans le renversement final, voir *infra* p. 375ss.

⁴⁹¹ L'importance du point de vue dans certaines constructions comiques était déjà perceptible dans l'étude des personnages enchantés. Il en sera de nouveau question. Voir *infra* p. 393ss.

variables mais encore, dans le déploiement cocasse de leur médiocrité, ce ne sont pas systématiquement eux la cible des moqueries.

Un premier groupe est formé par les bouviers ou autres bergers croisés par les chevaliers au long de leurs errances. Les « vilains » rencontrés dans les romans arthuriens peuvent, en schématisant, être rattachés à deux stéréotypes⁴⁹² : l'homme sauvage (qui joue davantage sur le merveilleux même s'il possède quelques éléments de laideur comique) et le rustre stupide (qui fait par ailleurs la fortune des fabliaux). C'est de ce dernier type que doivent être rapprochés les gardiens d'animaux sus mentionnés. *Perceforest* présente, en effet, son lot de paysans ignorants. Toutefois, le dénigrement, qui fait presque toujours le fond de tels portraits, ne constitue pas l'essentiel des épisodes qui vont être évoqués⁴⁹³. De fait, les « vilains »⁴⁹⁴ qui s'y trouvent ont à la fois le rire du lecteur pour et contre eux. C'est le cas du jeune vacher rencontré par Troïlus au livre IV (t. 1, p. 210). Quand le chevalier demande au jeune garçon des indications pour débusquer le traître Bruyant sans Foi, il obtient une réponse « au pied de la lettre » aussi comique qu'inutile :

Troïlus [...] vey assez prez d'illecq un jenne enfant qui gardoit les vaches ; sy lui vint demander a qui il estoit. « Je suis, dist l'innocent, a mes vaches. –Tu dys bien, dist Troïlus qui le vey tres mal aprins, mais lui demanda ou il menoit ses vaches la nuit a repos. », l. I, t. 1, p. 210

Le terme *innocent* qui désigne le jeune garçon pourrait faire penser que l'inadéquation de sa réponse est involontaire et résulte seulement de son manque d'intelligence. Toutefois, le qualificatif *mal aprins*, peut laisser entendre qu'il s'agit d'une provocation délibérée de l'enfant envers celui qui le questionne⁴⁹⁵. Le bouvier continue d'ailleurs à se montrer contrariant. Parce que cela lui été défendu il refuse d'abord de révéler le nom de son maître puis, sur la défensive, il vérifie les dires de Troïlus qui prétend posséder déjà cette information :

⁴⁹² Dans son article sur les « vilains » dans la *Suite du Roman de Merlin*, Isabelle Vedrenne-Fajolles en distingue un troisième « le rustre valet de ferme ». Cependant, dans la mesure où ce type de personnage, du moins dans *Perceforest*, n'est pas de basse extraction il a paru préférable de l'aborder séparément. Voir Isabelle Vedrenne-Fajolles, « Le traitement des stéréotypes dans la *Suite du Roman de Merlin* : maladresse ou subversion ? De la collision de stéréotypes narratifs avec le type du vilain », paru dans *Loxias*, Loxias 17, mis en ligne le 14 juin 2007, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1742>.

⁴⁹³ *Perceforest* semble en fait s'écarter un peu de ces deux lieux communs. Du premier il tire, par exemple, les habitants des Déserts d'Écosse qui pour être vachers n'en sont pas moins de nobles descendants des Troyens ou encore le vieux des buissons au physique atypique et cocasse.

⁴⁹⁴ Il est bon de préciser que *Perceforest* n'emploie semble-t-il jamais ce terme. Il lui préfère, par exemple, les noms *paysan* ou *berger*.

⁴⁹⁵ A moins qu'il ne s'agisse, simplement, de signaler son absence d'éducation.

« *Cela, dist le garçon, ne vous puis je dire, car il m'a esté deffendu. –Je sçay bien, dist Troilus, comment il se nomme. – Qui le vous a dit ? dist le garçon. –Lui meismes, dist-il. –Or le me nommés, dist le garçon. –Il est nommé Bruiant, dist Troilus. »*

Les effets de cette prudence sont, cependant rapidement, balayés par l'erreur grossière du garçon qui révèle ensuite, dans sa grande naïveté, la fausse identité sous laquelle se cache désormais le traître : « – *Sire, dist l'enfant, il est ainsi, mais ce n'est sinon quant il est armé, et maintenant nous le nommons Tarquin. »*. A vouloir jouer au plus malin, le petit bouvier se trahit tout seul, convoquant dans ce bref échange le principe de l'arroseur arrosé. Drôle à la fois par son impertinence et son ingénuité, il fait rire aussi bien du chevalier qu'il contrarie dans son enquête que de lui-même.

Le berger interrogé par *Perceforest* fait, pour son compte, preuve d'une réjouissante ignorance. Lorsque le roi lui demande de décrire les écus des deux chevaliers qui l'ont précédé, il est d'abord incapable de comprendre la question car il ignore la signification du mot *armes*. *Perceforest* doit alors montrer son propre bouclier pour élucider ses propos. Ayant enfin entendu ce qui était attendu de lui le berger se livre à une description toute personnelle des blasons de Claudius et Estonné⁴⁹⁶ : « *Sire, dist il, l'une estoit honnie de noir a ung lez et a l'autre blanc, et l'autre estoit dessoubz ainsi que herbe et dessus vermeille comme sang. C'est ce que je sçay. »* (l. I, t. 1, § 381). Dans cette peinture naïve, les termes spécifiques de l'héraldique sont remplacés par le vocabulaire simple du paysan. Ainsi, les couleurs sont décrites à l'aide de comparants communs (le sang pour le rouge ou *gueule* ; l'herbe pour le vert) tandis que le découpage est évoqué par le positionnement des teintes les unes par rapport aux autres (*a ung lez et a l'autre* pour *miparty* ; opposition *dessoubz / dessus* pour *a chief*). De la même façon, il désigne fautivement les écus peints des armes des chevaliers par le mot de *banniere*. Par conséquent, si l'ignorance du paysan est comique (elle provoque d'ailleurs le rire de *Perceforest* : *Quant le roy l'oÿt, il prinst fort a rire*, l. I, t. 1, § 381) elle est aussi source de créativité puisque elle fournit à l'auteur prétexte à un exercice de style. Ce que le simple ne sait pas dire, il trouve moyen de l'exprimer à sa manière, de façon détournée. En cela, le langage de la rusticité recoupe celui de l'enfance. L'inventivité de la langue naïve se retrouve dans un autre épisode, sans qu'il soit, cette fois, véritablement question d'ignorance. Lorsque

⁴⁹⁶ Armes dont la description exacte est la suivante : *vert a ung chief de gueules* pour Estonné et *miparty de blanc et de noir* pour Claudius. Ces indications sont tirées de la liste des armes compilée par Gilles Roussineau dans son édition de *Perceforest* : Gilles Roussineau, *Perceforest*, première partie, *op. cit.*, p. 1265.

Troilus demande à un jeune berger l'origine du nom du *Chastel Trouvé*, celui-ci lui répond qu'il a été inventé par son père :

« *Sire, dist le garçon, il n'y a pas plus de .VIII. jours que mon pere ne ma mere ne l'avoient oncques veu et sy ont demouré assez pres plus de vingt ans. Et pour ce l'appelle mon père le Chastel Trouvé.* » (I. I, t. 1, § 622).

L'appellation est d'une telle simplicité descriptive qu'elle en devient poétique. Le *Chastel Trouvé* conserve d'ailleurs ce nom dans la suite du récit.

Objet de risées (même s'ils sont considérés avec bienveillance⁴⁹⁷), les paysans font aussi rire aux dépens d'autrui. Telle est l'expérience vécue par Estonné auquel un bouvier fait regretter de lui avoir demandé service. L'Écossais est chargé de porter un message important⁴⁹⁸ à la cour de Péléon mais, toujours aussi impulsif, il se lance, à son arrivée, dans le tournoi organisé pour les noces du chevalier avec Dache. Il y réalise tant d'exploits qu'il est désigné vainqueur mais, désireux de rester anonyme, il pénètre dans la forêt avant de reprendre sa mission d'ambassade. Il y rencontre deux gardiens de bétail auxquels il confie, à l'un le soin de ses armes et à l'autre la mission de l'accompagner jusqu'à la cour⁴⁹⁹. Après avoir délivré l'ordre de Lyonnell il est convié au banquet. C'est alors que surgit le premier bouvier qui, las d'attendre et mécontent de le trouver attablé, l'apostrophe devant l'assemblée :

« *J'avoye bon loisir d'atendre, veu que je vous treuve seant a table ! Tenez vostre escu, vostre cheval est a l'entree de ceste sale. Et quant a moy, je renonce a vostre service pour ce qu'il me semble que vous portez une chiere de mauvais paieur, sy aime mielux a servir mon bestail.* » (I. III, t. 1, p. 343).

La démission haute en couleur du serviteur éphémère procède globalement d'une inversion comique : un chevalier y est fustigé par son inférieur (un paysan). La remontrance publique provoque d'ailleurs l'hilarité de la cour ainsi que la honte d'Estonné⁵⁰⁰. Comme il a été dit

⁴⁹⁷ Perceforest rit, certes, du paysan mais il le remercie également pour ses indications qui, quoique simples et inhabituelles, l'ont efficacement renseigné.

⁴⁹⁸ Il doit donner l'ordre aux chevaliers de s'assembler sous le commandement de Lyonnell pour défendre l'Écosse contre les Romains.

⁴⁹⁹ *Sy lui en print sy bien qu'il trouva deux jouvenceaulx qui gardoient illecques du bestail, ausquelz il commanda son cheval et ses armures a garder. Et leur pria que l'un venist avecques lui jusques au chasteau et il lui donneroit sa cotte d'armes, pourquoy celui qui lui tint compaignie fut moult joyeux quant il sceut qu'il avroit la cotte d'armes du chevalier et s'en alla avecques lui portant son espee.* (I. III, t. 1, p. 343).

⁵⁰⁰ *Quant le roy Peleon et tous ceulx qui la estoient eurent entendu ce serviteur qui parloit ainsi a Estonné, ilz en eurent tous sy bon ris qu'a merveilles, mais Estonné en fut ung petit honteux. Toutesvoyes, afin qu'il n'en fust blasmé, commença il a rire avecques les autres et tourna la chose a truffe, puis dist a chief de piece en telle maniere : « Beaulx seigneurs, dames et damoiselles, vous veez qui n'a point failly d'avoir a sa volenté mainsie ».* I. III, t. 1, p. 344.

dans la typologie du rire, le chevalier joint son rire à ceux des autres par un réflexe de préservation. En se moquant de lui-même, il fait preuve d'humilité et s'épargne ainsi la désapprobation que lui aurait valu un de ces mouvements d'humeur dont il est coutumier. Surtout, il prend de la distance et se soustrait de la sorte au rire des autres. De cible il devient un rieur comme les autres. Le même réflexe guide sa boutade : en faisant un bon mot sur la situation gênante, il la tourne à son avantage ou du moins désamorce le côté nuisible qu'elle avait pour lui. Présentée comme la conclusion du moment d'hilarité (*a chief de piece*), la plaisanterie achève de retourner l'hilarité en sa faveur. Le renversement comique ne se retrouve pas que dans cadre d'énonciation, elle est aussi dans la remontrance elle-même : la surveillance du bétail y en effet est comparée, et même préférée, au service du chevalier. Le rabaissement opéré par l'opposition de deux emplois n'est pas sans rappeler les propos d'Estonne qui adosse le métier de berger et le statut d'amant lorsqu'il se plaint de ses amours⁵⁰¹.

L'accusation de *mauvais paieur* est en partie figurée : le paysan qui découvre Estonné à table s'estime berné et par conséquent mal récompensé de son aide, mais elle doit également être prise au pied de la lettre. Par comparaison avec le sort du premier *garçon* auquel Estonné a donné sa cotte pour l'avoir escorté jusqu'au château, le second se trouve effectivement défavorisé. Le reproche fait également penser à la situation de Nicolette qui dépense, quant à elle, de l'argent sonnante et trébuchant pour n'obtenir, à grand peine, qu'un service minimum des pastoureaux qu'elle sollicite⁵⁰². Les deux scènes semblent partager une certaine communauté d'esprit entre les deux scènes⁵⁰³. Les paysans y font preuve d'un sans gêne et d'une vénalité (plus discrètement dans *Perceforest*) comiques. De plus, ils perturbent par leurs comportements les projets de personnages (chevalier ou noble dame) placés plus hauts qu'eux dans la hiérarchie sociale.

Par ailleurs, l'intervention du paysan ne constitue pas qu'un intermède comique complètement gratuit, elle contribue au contraire de façon positive au déroulement du récit. Sans le coup de sang du berger qui vient rendre son tablier en même temps que l'équipement

⁵⁰¹ Voir *supra* p. 238ss.

⁵⁰² Les paysans jurent, refusent de l'aider, puis acceptent son argent mais ne promettent pas pour autant d'aller à la recherche d'Aucassin pour lui délivrer le message ; ils le lui transmettront seulement s'il croise leur chemin : « *Par ma foi, fait-il, les deniers prendront nos, et s'il vient ci, nos li dirons, mais ne nos l'irons ja quere.* ». *Aucassin et Nicolette*, Champion, Paris, 2004, p.19-20.

⁵⁰³ De façon plus large, les deux romans partagent un même fonds carnavalesque et populaire. Ainsi tous deux donnent leur propre version de la couvade l'un avec l'épisode de *Turelure*, l'autre avec les habitants des Déserts d'Écosse.

d'Estonné, la participation de celui-ci au tournoi sous l'identité du *Chevalier au Mimonnet* n'aurait pas été révélée et l'assemblée ne lui aurait jamais rendu les honneurs qui lui sont dus. De la petite humiliation infligée par le serviteur découle donc la valorisation du chevalier. Le retournement de situation est parfaitement résumé par Gadifer : « *on dist communement que a aucune chose est maleureté bonne* », l. III, t. 1, p. 344.

La comparaison de ces interventions soulève une interrogation légitime quant à l'existence d'une correspondance entre la distinction bergers/bouvier, d'une part, et l'opposition entre bons paysans (naïfs mais respectueux et serviables) et mauvais paysans (grossiers) d'autre part. En effet, celui qui nomme le château et celui qui décrit les écus sont bergers alors que le petit mal appris questionné par Troilus et le serviteur mécontent d'Estonné gardent des vaches. Cette valorisation des pasteurs est plausible dans un roman où les moutons pullulent et où les princesses et les chevaliers se font pâtres par volonté ou par caprice du destin.

Par sa simplicité rustique et sa noble destinée, Excillé se place à mi-chemin entre les paysans ignorants et les chevaliers crédules dont il sera question plus tard. Construit sur le modèle de Perceval de Chrétien de Troyes, il est, à son entrée en scène un *nice* aux allures de frustré campagnard⁵⁰⁴. Possesseur d'un équipement rustique (arc et roncin⁵⁰⁵) il est, comme son homologue du *Conte du Graal*, ignorant du monde et de ses usages. Ainsi, il est incapable de répondre au salut de Ponchonnet, de donner son nom ou celui de sa mère⁵⁰⁶ et il ne sait pas ce qu'est une harpe ou un ménestrel⁵⁰⁷. Enfin, confronté à un chevalier en armes, il exprime un émerveillement similaire à celui de Perceval⁵⁰⁸.

Nul besoin d'être Gallois et d'avoir grandi dans la forêt pour faire montre d'une réjouissante candeur. Élevé dans la maison royale d'Écosse, Nestor, fils de Lidoire, ne brille

⁵⁰⁴ Pour une étude approfondie du personnage et de ses liens avec le Perceval de Chrétien de Troyes voir mon article : « Une histoire de *nice* : Excillé dans *Perceforest* et ses rapports avec Perceval du *Conte du Graal* » in *Actes du 22^e congrès de la société internationale arthurienne, actes en ligne*, <http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/pdf/delamaire.pdf>

⁵⁰⁵ *Il avoit auprès de lui ung roncin et ung arcq pendant a l'arsçon de sa selle avec plusieurs sayettes*, l. V, f. 12

⁵⁰⁶ *Il lui demanda comment il se nommoit. Et il respondy : « Ma mere me nomma Excillé. –Et mon amy, dist Ponchonnet, comment se nomme elle ? –Je l'appelle, dist-il, mere et la maisnie de l'ostel la nomment dame et non autrement*», l. V, f. 12 v.

⁵⁰⁷ *Sy perçu le menestrel atout sa harpe dont il fut moult esbahy car il n'avoit jamais vu menestrel [...] « Et que faittes vous, dist le jouvenceau, de ce qui vous pent au col ? »*, l. V, f. 12

⁵⁰⁸ *Et quant il l'eut regardé, il eut grant merveille car il dist : « Mon maistre est ce un homme comme vous ? –Il est, dist Ponchonnet, homme et a receu l'ordre de chevalerie. –Par ma foy, dist le jouvenceu, il me samble merveilleux ou je ne scay que ce peut estre. »* l. V, f. 13 et f. 13 v.

guère par sa perspicacité. Amoureux de la belle Neronés, il parcourt le pays à sa recherche sans se rendre compte un instant qu'elle se dissimule sous les traits de son fidèle écuyer *Cuer d'Acier*. Les efforts inventifs⁵⁰⁹ de la jeune fille pour lui faire comprendre la situation n'y font rien et il faut l'intervention de la malicieuse Lidoire pour enfin dessiller les yeux du jeune homme tout en lui jouant un tour savoureux.

Lorsque son fils arrive accompagné de son singulier écuyer, Lidoire comprend rapidement qu'il s'agit d'une jeune fille déguisée et décide de tirer la situation au clair. Elle demande à Néronés de chanter debout. Celle-ci doit donc se défaire de l'épaisse peau de mouton dont elle se couvrait et ainsi dévoiler ses formes jusque là partiellement dissimulées⁵¹⁰. Ses soupçons étant confirmés, Lidoire fait alors un sous-entendu que son fils ne comprend pas.

« Certes, beau filz, vous avez tresbien nourry vostre escuier, car il est en bon point, et par especial en sa poitrine. –En bonne foy, ma chiere dame, dist Nestor qui ne visoit a rien, il avra tantost poitrine de damoiselle ! –Beau filz, beau fils, aussi a il ja! » l. III, t. 2, p. 351.

L'échange entre les deux personnages cristallise la méprise dont se rend coupable le chevalier. Hermétique aussi bien au sens des signes visibles qu'à celui des mots, il tourne la remarque de Lidoire en plaisanterie. Il y a quelque chose d'un retournement ironique dans cette réaction puisqu'elle fait que Nestor introduit, de lui-même, l'idée de féminité dans la conversation. Ses propos sont motivés par la remarque de sa mère qui focalise l'attention sur la poitrine de *Cuer d'Acier*. Toutefois, même guidé de la sorte, le jeune homme interprète mal les indices physiques qui lui sont désignés et, s'il évoque le nom de damoiselle, c'est uniquement comme comparatif et afin de se moquer de la corpulence de son écuyer. Il se retrouve donc à toucher du doigt une vérité dont il n'est pas le moins du monde conscient. Il est, en quelque sorte, atteint du syndrome des habits de l'empereur. Parce que *Cuer d'Acier* s'est présentée à lui comme un homme, il interprète les signes de sa féminité comme tout autre chose. Au contraire, Lidoire sait, quant à elle, reconnaître l'évidence et, quand elle voit une poitrine, elle pense « femme » et non « embonpoint ». Sa réplique, qui rebondit directement sur les paroles de son fils, est d'ailleurs un moyen de crier la vérité sans se faire

⁵⁰⁹ Parce qu'elle n'ose pas s'expliquer ouvertement, Neronés concocte une confession voilée à base de rêves montés de toutes pièces à laquelle Nestor reste désespérément obtus. Sur cet épisode voir *infra* p. 401ss.

⁵¹⁰ *Et quant elle fut en celle cotte, l'en veoit le sain qui souslevoit ses vestures trop plus plainement que par avant.* l. III, t. 2, p. 351

comprendre. En actualisant l'hypothèse de Nestor, la reine dénonce, par métonymie, l'identité sexuelle de Neronés : l'écuyer a une poitrine de demoiselle parce c'est une femme.

Se sachant découverte, *Cuer d'Acier* expose sa situation à travers le *Lai piteux* qui demeure opaque à Nestor mais est fort bien compris de Lidoire. Celle-ci emmène la jeune fille à l'écart et, après avoir écouté son histoire, la réconforte puis lui fait partager le bain de Blanche et Flamme. Elle retourne ensuite vers son fils et lui dit que son écuyer *Cuer d'Acier* se baigne avec sa sœur. Furieux, le jeune homme se précipite dans la pièce, l'épée au clair, pour ne trouver dans la cuve que les trois jeunes filles dénudées. Parce qu'il ne reconnaît en Neronés, ni *Cuer d'Acier*, ni son amie, il accuse sa mère de l'avoir trompé et quitte la pièce avant de consentir à y revenir quelques instants plus tard. Il comprend alors, enfin, grâce à un dialogue entre Lidoire et la jeune fille qui est réellement cette dernière.

L'épisode est d'une simplicité trompeuse. En apparence, le personnage est berné car il est encouragé à trouver une personne qui n'existe pas (*Cuer d'Acier* n'est qu'une fiction créée par Neronés). La scène implique, en réalité, plusieurs inversions toutes liées au fait que la situation initiale est biaisée : Nestor prend, en effet, un mensonge pour une réalité. Ainsi la fin du travestissement permet paradoxalement de déguiser Neronés aux yeux de son amant. L'efficacité de la dissimulation est renforcée par le recentrage de la méprise sur l'opposition binaire homme/femme. Quand il entre dans la pièce, Nestor, dit l'auteur, ne réalise pas que la troisième jeune fille est Neronés, ce qui peut éventuellement s'expliquer par sa confusion, mais a surtout pour effet de réduire le problème de la reconnaissance à la seule notion de genre et non à une question d'identité. En privilégiant l'idée de transgression des sexes, ce resserrement apporte, par ailleurs, des connotations carnavalesques à l'ensemble⁵¹¹.

L'épisode inverse également le principe de l'illusion. Dans sa colère, Nestor accuse indirectement sa mère de l'avoir trompé et, bien que son soupçon ne soit jamais explicite, le seul mot de *fol* suffit dans ce contexte à évoquer l'idée d'enchantement⁵¹². Le jeune homme est habitué aux facéties de la *Royne Fae* qui aime tromper son monde. Peu avant, à son arrivée il lui a été impossible de reconnaître ses parents parce qu'elle l'avait enchanté, méconnaissance dont elle lui faisait, de plus, le reproche (l. III, t. 2, p. 349-350). Légitime au vu de son expérience, la méfiance de Nestor est d'autant plus plaisante qu'elle se révèle, pour

⁵¹¹ Lesquelles se retrouve dans l'histoire inventée par Lidoire : l'écuyer séducteur représente en effet, quant à elle, une transgression des barrières sociales.

⁵¹² « Certes, madame, dist lors Nestor, je ne suis point sy fol comme vous me tenez, qui pensez que je mescognoisse ung homme pour une pucelle. » l. III, t. 2, p. 367

le coup, infondée. Une fois n'est pas coutume, Lidoire ne recourt à aucune magie et œuvre en faveur de la réalité afin de rendre sa lucidité à son fils⁵¹³. Ses agissements inhabituels pourraient même être qualifiés d'anti-enchantement ou de désenchantement dans la mesure où ils prennent le contrepied du phénomène d'illusion. Quand il est d'origine magique, ce dernier perturbe de façon ponctuelle les perceptions immédiates de sa cible. Or, dans le cas de Nestor, non seulement il n'y a aucun sortilège mais surtout l'altération se produit durablement et en amont de l'épisode. En somme, le chevalier se trompe lui-même. Pour le troubler point n'est besoin de stratagème complexe ou d'enchantement, il suffit de lui montrer la vérité (littéralement) toute nue. La situation est soulignée par le rire des baigneuses que Nestor interprète comme un signe de connivence et la preuve qu'elles cherchent à le berner. Leur hilarité est en réalité provoquée par les paroles qu'il prononce : « *Certes, madame, dist lors Nestor, je ne suis point sy fol comme vous me tenez, qui pensez que je mescognoisse ung homme pour une pucelle.* » (l. III, t. 2, p. 367). L'affirmation de sa lucidité au moment où il est le plus éloigné de la vérité souligne ironiquement l'ampleur de sa méprise. Son démenti contient, de plus, une inversion comique supplémentaire : lui qui a pris une femme pour homme dit qu'il ne prendrait pas un homme pour une femme.

Toutefois, bien que Nestor soit l'artisan de ses propres illusions, il n'en demeure pas moins vrai que Lidoire prend plaisir à exploiter ses failles, non par magie, mais par une habile mise en scène. L'histoire qu'elle lui sert n'est pas un mensonge (Blanche et *Cuer d'Acier* partagent effectivement le même bain) mais en jouant sur sa méprise elle lui donne à croire quelque chose qui n'est pas vrai (que son écuyer a séduit sa sœur). Le procédé est d'autant plus efficace que cette histoire d'écuyer séducteur ne peut que provoquer la fureur du chevalier amplifiant ainsi son trouble et sa déconvenue quand il découvre, au sens propre⁵¹⁴ comme au figuré, les trois jeunes filles. Le choix du bain comme lieu de la révélation n'est d'ailleurs pas anodin ou pas seulement guidé par le goût de l'auteur pour l'érotisme discret. Le décor sert le scénario grivois concocté par Lidoire, et surtout la nudité des jeunes filles empêche toute confusion sexuelle. Cette vision sans fard permet à la reine de se divertir

⁵¹³ Ce qui opère une inversion par rapport à son comportement habituel. Ses agissements pourraient même être qualifiés d'anti-enchantement ou de désenchantement dans la mesure où ils prennent le contrepied du phénomène d'illusion. D'ordinaire un sortilège altère de façon ponctuelle les perceptions immédiates de sa cible, au contraire la vision de Nestor a été perturbée durablement et en amont de l'épisode. En mettant fin au déguisement, qui est une forme d'illusion, la scène du bain permet la découverte de la vérité.

⁵¹⁴ La cuve dans laquelle se trouvent les trois baigneuses est recouverte d'un tissu que le chevalier retire violemment quand il croit surprendre son écuyer : *print la couverture de la cuve, qu'il jecta au milieu de la chambre* l. III, t. 2, p. 367). Le geste accentue l'idée de surprise qui sous-tend l'épisode.

davantage aux dépens de son fils car elle donne à son affirmation, insistante et moqueuse⁵¹⁵, l'apparence d'une impossibilité par laquelle il est forcément perturbé. Le caractère calculé du face-à-face est également perceptible dans les précautions prises par Lidoire. D'une part, elle va avertir les jeunes filles pour qu'elles ne s'effraient pas à l'irruption du chevalier⁵¹⁶. De l'autre, elle prévient tout débordement dramatique en interdisant, par deux fois, à ce dernier de frapper un autre que son écuyer⁵¹⁷.

Par ailleurs, dans sa découverte atypique et mouvementée de la vérité, Nestor passe par une succession d'émotions réjouissantes aux yeux des témoins informés. Il en va ainsi de la confusion qui le saisit quand il ne trouve pas le fautif ou encore de la honte qu'il éprouve pour avoir surgi armé au milieu des jeunes filles⁵¹⁸, mais c'est surtout sa colère changeante qui fait le prix du tour qui lui est joué. Du moment où Lidoire vient le trouver à celui où la vérité lui révélée, Nestor ressent une fureur qui épouse les revirements de la situation. Cette variation se traduit d'abord par un changement d'objet. Initialement dirigée contre le présumé coupable, l'ire de Nestor se retourne ensuite contre Lidoire sur laquelle le jeune homme fait porter la responsabilité de sa faute⁵¹⁹ et une suspicion de tromperie. Cette évolution se fait également en termes d'intensité. Coup sur coup, les propos de la reine, qui continue d'affirmer que l'écuyer est présent, et le rire des trois baigneuses exacerbent l'irritation de Nestor qui finit par quitter la pièce. Sa sortie marque le point culminant de sa colère et trouve un écho dans les paroles qu'il profère sous le coup de l'émotion. Blessé dans son orgueil, il menace en effet sa mère d'une séparation hyperbolique (et hypothétique) qui reprend, en l'amplifiant, son mouvement de fuite⁵²⁰.

Nestor n'est pas le seul jeune chevalier à faire preuve d'un aveuglement comique. Par exemple, Gadifer est grossièrement berné par une femme du lignage de Darnant⁵²¹.

⁵¹⁵ « *Comment !dist la royne, voiez vous point Cuer d'Acier tout nud entre ces pucelles ?* » (I. III, t. 2, p. 367).

⁵¹⁶ *La royne, qui s'estoit ung petit avancee pour les advertir du fait afin qu'elles n'eussent paour* (I. III, t. 2, p.367).

⁵¹⁷ « *Je vous deffens que vous ne frappez sy non sus Cuer d'Acier* » (I. III, t. 2, p. 366) ; « *Prenez le nud et au fait, mais n'atouchiez aux autres !* » (I. III, t. 2, p. 367).

⁵¹⁸ *Mais quant Nestor les vey au bain, il devint tout confus [...] pour ce qu'il s'estoit embatu l'espee nue sus elles*, I. III, t. 2, p. 367. Étrangement la nudité des jeunes filles ne semble par être en cause dans sa réaction. La pratique médiévale du bain mixte pourrait expliquer que cet aspect de la situation ne constitue pas un motif de gêne. De fait, par la suite, Nestor discute longuement avec les jeunes filles alors qu'elles sont toujours au bain.

⁵¹⁹ « *Madame, vous m'avez fait encourir en plus grande villonnie qu'il advint oncques a chevalier, et m'aviez dit que Cuer d'Acier estoit en ce baing.* » (I. III, t. 2, p. 367).

⁵²⁰ *Et tant m'en avez dit que, se j'estoie aux champs armé et monté a cheval, vous ne me verriez de cest an !* (I. III, t. 2, p. 367).

⁵²¹ Cette scène qui ne vaut pas tant par la naïveté de Gadifer que par la présence d'un contrepoint comique en la personne de Pierote sera abordée plus loin.

Cependant, à l'image du paysan qui ne sait pas décrire les armes, l'ignorance des chevaliers concerne parfois un domaine limité. Ainsi Maronés, Lizeus, Lucerne et Salfione, qui se sont lancés à la hâte en pleine mer sur deux embarcations distinctes (les femmes sur l'une, les hommes sur l'autre), cherchent en vain à les faire se rapprocher. Leurs efforts inutiles dénotent de façon évidente leur méconnaissance du milieu maritime et suscite le rire des marins qui viendront finalement en aide à ces matelots d'eau douce :

Ils veirent en la mer deux nacelles dont bien moustroient les meneurs qu'ils ne sçavoient guaires de l'eau car approchier vouloient mais rien n'en sçavoient venir a chief pour ce que le vent et les ondes les menoient a leur vouloir. Et quant plus se cuidoient approchier adont s'eslongeoient plus de quoy les maronniers avoient bon ris et merveilles (l. VI, f. 133).

Le comique et l'hilarité s'appuient donc une fois plus sur une répartition inégale du savoir comme c'était le cas pour certaines ruses et certains enchantements et comme cela se retrouvera dans plusieurs actions des plaisantins féériques⁵²².

Une dernière forme d'ignorance cocasse concerne les très jeunes enfants qui n'ont pas encore intégré une partie des savoirs nécessaires à la vie en société. Ces manques, qui portent sur la capacité à communiquer ou à distinguer ce qui peut être dit de ce qui doit être tu, ont déjà été largement abordés au début de cette typologie dans leurs aspects touchant au langage. Toutefois, le cas de Liriopé, dont la conduite offre un exemple inédit et des contradictions instructives, incite à revenir brièvement sur le sujet. Lors de ses retrouvailles avec Gadifer au couronnement de Perceforest, après l'épisode du siège de Malebranche, elle fait preuve d'un mélange réjouissant de courtoisie et de naïveté. Quand le roi d'Écosse la hisse sur l'encolure de son cheval, elle commence par protester devant cette marque d'honneur dont elle ne se juge pas digne mais après qu'il lui a exprimé sa reconnaissance elle lui passe le bras autour du cou et l'embrasse sur la joue⁵²³. Ce brusque revirement de la gêne à la joie, résumé dans une formulation naïve (« *Sire, dont ne vueil je pas descendre.* », l. I, t. 1, § 815), illustre plaisamment la versatilité de l'enfant dont les scrupules sont vite balayés au profit d'une exubérante démonstration d'affection. Outre le fait qu'elle opère un changement radical, la

⁵²² Cela est surtout vrai de Lidoire dans le cas de la *muance*. Voir *infra* p. 393ss.

⁵²³ « *Mais vous faictes oultraige quant moy, qui suy une povre pucelle, mettez pardevant vous ainsi que se je fusse vostre fille. – Certes, damoisele, dist le roy, je le fay plus amoureusement que se vous fussiez ma fille, car par vous j'ay la vie ou corps, ne il ne m'est pas advis que je vous peusse bien festoier se je ne vous tenoie entre mes bras.* »

Quant la pucelle l'entendy, qui estoit encore josne car elle n'avoit pas plus de .XII., elle luy dist : « Sire, dont ne vueil je pas descendre. » Lors luy jecta son dextre bras au col et le prinst a acoler et le baisa en la joe, que nul mal n'y pensoit. (l. I, t. 1, § 815 et 816).

conduite de Liriopé tire aussi sa force comique de son caractère transgressif. Dans son enthousiasme l'enfant se permet un geste de familiarité vis-à-vis de Gadifer. Sur ce point, la réaction première de Lidoire, mécontente de la présence de cette inconnue entre les bras de son époux, est éloquente⁵²⁴. De fait, si ce n'était l'âge de Liriopé, l'embrassade pourrait prêter à confusion. La jeunesse du personnage légitime doublement son action comique. D'une part, l'ingénuité de Liriopé engendre sa conduite déplacée, d'autre part, elle en supprime la portée négative : parce que l'enfant ne voit pas à mal, toute idée de séduction est évacuée. L'auteur semble d'ailleurs avoir eu pour souci d'effacer toute trace d'ambiguïté comme le prouve son insistance sur le jeune âge (*estoit encore josne car elle n'avoit pas plus de .XII.*) et la naïveté de son héroïne (*nul mal n'y pensoit*). Le baiser innocent de la jeune fille est une transgression sans dommage et il est, par conséquent, pleinement comique.

Une partie de l'effet comique du manquement enfantin aux usages vient de son opposition avec le comportement des adultes qui tient lieu de norme. Dans le cas de Liriopé, le contraste et son effet sont renforcés car chez le même personnage se retrouvent, de façon espacée dans le temps ou bien dans une seule scène, des attitudes matures marquant une compréhension aiguë du monde et de ses règles, et des traits d'ingénuités⁵²⁵. Ainsi, celle qui répond platement à la question du Tor amoureux est aussi capable de tromper sa mère et d'établir une stratégie militaire lors de l'épisode du château de Malebranche. Elle peut encore dévoiler l'intimité de Lidoire en cherchant volontairement à capter l'attention et à provoquer le rire de son auditoire sans, pour autant, être consciente de tous les tenants et aboutissants de ses révélations. Loin d'être contradictoire, le balancement entre subtilité et naïveté rend compte du savoir parcellaire de l'enfant en apprentissage qui n'est ni totalement innocent, ni complètement ignorant. De la même manière, l'alternance entre actes réfléchis et réflexes spontanés illustre une maîtrise de soi imparfaite. Par ailleurs, le contraste entre la Liriopé rusée du stratège du siège de Malebranche et la Liriopé enfantine aveugle aux sentiments du Tor n'est pas aussi problématique qu'il y paraît à première vue. La défense du château et le sauvetage de Gadifer implique une belle intelligence tandis que les marques d'ingénuité correspondent à une connaissance lacunaire du monde adulte. Or, la vivacité d'esprit et l'absence de savoir ne sont pas, loin s'en faut, incompatibles.

⁵²⁴ « Sire, c'est sauf mes drois que vous avez celle josne pucellete entre voz bras ! » (I. I, t. 1, § 817).

⁵²⁵ Cette dualité se retrouve chez Passelion, mais dans le cas du nourrisson guerrier le mélange pourrait davantage tenir au style héroïcomique de l'épisode qu'à une peinture en demi-teinte du monde de l'enfance.

Dans *Perceforest* il existe donc deux façons d'être sot : soit par un manque de connaissance soit par manque de réflexion. Le premier cas est illustré par Excillé élevé loin du monde de la chevalerie, le paysan qui ne connaît par l'héraldique ou encore les marins d'eau douce. Le second concerne, par exemple, Nestor qui ne remarque pas l'évidence et le jeune bouvier qui se trahit lui-même. Il semble également y avoir une distinction de taille entre l'ignorance des paysans et celle des chevaliers. Les premiers ont beau être moqués pour leur rusticité, il apparaît que celle-ci apporte au récit autre chose qu'un moment de divertissement. Ces personnages secondaires ont en effet la singulière caractéristique de convertir le vide (manque de savoir ou de savoir-vivre) en plein. Par exemple, le garçon interrogé par Troïlus et celui qui est engagé par Estonné livrent des informations importantes : nom d'emprunt d'un traître pour le premier et véritable identité du Chevalier au *Mimonnet* pour le second. Plus frappant, les interventions campagnardes sont également créatrices dans le sens artistique du terme. La peinture naïve des écus ou le nom faussement simple du *Chastel Trouvé* porte la marque d'une recherche esthétique qui est celle de l'auteur. A l'inverse, quand elle s'inscrit dans l'univers chevaleresque l'ignorance est plus destructrice que créatrice. Seul, l'aveuglement de Nestor n'aurait jamais rien produit, il aurait, au contraire, empêché la concrétisation d'une union. Sans la clairvoyance et les agissements de Lidoire, Neronés endosserait encore la défroque de *Cuer d'Acier*. De même, l'inexpérience des chevaliers et damoiselles qui ne savent par manier leurs barques les empêchent d'avancer et de se rejoindre. Sans l'aide précieuse des marins qui les prennent à leur bord, ils auraient continué à faire du sur place et le récit aurait stagné. Pour ces personnages qui animent le récit, l'ignorance est nocive, c'est pourquoi elle ne peut être que passagère⁵²⁶. Ainsi, la naïveté réjouissante de Liriopé ou d'Excillé ne dure qu'un temps. Tous deux sont destinés à apprendre et à grandir pour devenir l'une, incarnation de la fidélité amoureuse et l'autre, fleur de chevalerie.

1.3. Les fougueux

Là où la ruse, qui implique la préméditation, se fait sur la durée et offre au lecteur le double plaisir d'assister à l'élaboration et au déroulement du piège, certains cas d'ignorance cocasse, notamment l'ingénuité enfantine, reposent sur l'idée de spontanéité, l'action primant sur la réflexion. De la même façon, la peinture des personnages fougueux exploite le potentiel

⁵²⁶ Cela est aussi illustré par le cas des chevaliers qui, ayant sombré dans la forme particulière d'ignorance qu'est la folie, répètent inlassablement les mêmes gestes (Péléon) ou oublient d'agir (Troïlus), condamnant l'action à l'immobilité. Sur les fous, voir *supra* p. 156ss.

comique de l'impulsivité et par extension celui de l'obstination. Les fortes têtes peuvent ainsi être opposées aux amoureux craintifs et hésitants. Si, pour les seconds, c'est l'idée de balancement qui est amusant, pour les premiers, c'est au contraire la rigidité et la trajectoire rectiligne des personnages qui font effet. Outre le fait qu'ils contrastent avec les attitudes modérées constituant la norme, ces comportements possèdent un caractère mécanique similaire à celui observé, par exemple, chez les fous. Ils peuvent également avoir des conséquences, telles que des conflits, susceptibles d'alimenter à leur tour le comique du roman. En matière de fougue, *Perceforest* présente deux personnalités marquantes, Estonné et Passelion, auxquels il est possible d'adjoindre quelques autres qui se distinguent, à moment ou à un autre, par une action impulsive ou un entêtement cocasse mais dont aucun n'atteint la force et la constance comique des deux fortes têtes précédemment citées. En effet, chez le Comte des Déserts comme chez son fils, l'emportement tient lieu de trait de caractère⁵²⁷ et fournit de façon répétée matière à de réjouissants épisodes.

En qui concerne Estonné, il est possible de distinguer plusieurs éléments comiques récurrents à commencer par ses multiples départs précipités⁵²⁸. Ainsi, il prend soudainement congé de Lyonnell pour aller retrouver Priande⁵²⁹ ou encore quitte brusquement l'assemblée réunie pour le mariage de Péléon⁵³⁰. Pareillement, lorsque Sorence lui conseille d'aller quérir l'aide de Zéphyr pour repasser en Angleterre, il se met incontinent en selle et s'éloigne à vive allure sous le regard médusé de ses amis⁵³¹. Le départ du chevalier apparaît d'autant plus brusque qu'il interrompt une promenade bucolique et se présente comme une réponse immédiate à l'avis de la jeune femme comme le montre l'échange de propos entre les personnages. Alors que Sorence prie les deux chevaliers d'écouter sa proposition en vertu du principe qu'*aucuneffoiz conseil de femme est bon quand il est soudain* (l. II, t. 2, § 302), Estonné saisit l'opportunité offert par ces paroles et réplique : « *Par ma foy, dist Estonné, belle, vostre soudain conseil est bon et soudainement je le croiray et je le mectray a œuvre* ».

⁵²⁷ L'emportement est ce qui caractérise Estonné aux yeux des autres personnages. Ainsi quand il est question de deviner qui se cache derrière l'identité du *Chevalier au Mimonnez*, plusieurs soupçonnent qu'il s'agit de l'Écossais mais aucun n'ose énoncer son avis par peur de son fort tempérament : *Auncuns pensoient que c'estoit Estonné, sy ne le osoient ilz mettre en avant pour sa hastive manière* (l. I, t. 1, p. 343).

⁵²⁸ Les exemples de ce genre sont nombreux : qu'il soit permis de n'en citer que quelques uns.

⁵²⁹ *Et atant se parti le noble comte de Lyonnell, qui fut moult esmerveillié de sa soubdaine departie* (l. III, t. 2, p. 15).

⁵³⁰ *Atant se parti d'illecq le preu chevalier, car oncques ne peut estre retenu, puis monte a cheval et s'en va son chemin grant alure* (l. III, t. 1, p. 345).

⁵³¹ *Lors embrache s'amie, sy la baisa, et puis dist : « Sire conte, je vous charge Sorence. Adieu, je m'en vois. » Lors monte sur son cheval et fiert en voie que oncques ne vult arrester pour eulx. Et quant Sorence et le conte le veyrent aller, ilz furent tous esbahiz. Mais pour ce que retenir ne le peurent, ilz monterent et s'en vindrent à Sorence* (l. II, t. 1, §302).

Pour l'impétueux Écossais, la rapidité d'action vaut aussi bien que la soudaineté d'une idée. Si les départs énergiques d'Estonné sont cocasses et provoquent presque toujours une stupeur non moins comique chez ceux qui en sont témoins, il est à noter qu'ils sont souvent provoqués par de nobles sentiments : sens du devoir quand il s'agit de rallier les troupes en vue de combattre l'invasion romaine ou sens de l'amitié quand il est question de mettre un terme à la conquête de la Selve qui éloigne le Tor de Liriopé⁵³². Il n'en reste par moins vrai que bon nombre de décisions subites lui sont dictées par son ardeur amoureuse. C'est le cas, par exemple, de sa participation au tournoi en l'honneur de Péléon. Chargé d'une mission d'ambassade, Estonné se souvient de Priande. Il entreprend alors tout soudainement de réaliser quelque exploit en son honneur et se jette tout de go dans la mêlée⁵³³. De façon similaire, le brusque souvenir de Sorence le pousse à se rendre sur le champ dans la ville de Brane.

En plus des départs en tempête et des prises de décisions soudaines, la fougue d'Estonné se traduit par un recours presque systématique à la violence. Il possède ainsi une vision toute personnelle de l'art de la médiation. Convaincu par *Cuer d'Acier* de la nécessité de séparer le Chevalier Blanc et le Chevalier Doré engagés dans un combat féroce, il menace de trucider toute personne qui s'opposerait à la conciliation⁵³⁴. Sa mission d'ambassade auprès des Romains se conclut d'une manière non moins radicale. Après l'échec des négociations, il entreprend de débiter à lui seul la guerre contre les envahisseurs en décapitant net le premier ennemi qu'il trouve sur son passage au sortir de leur camp⁵³⁵. Impulsive et téméraire, l'attaque d'Estonné possède l'outrance des gestes héroïques et, bien que réjouissante, elle conduit à valoriser le personnage.

Cependant la combativité du bouillant chevalier l'amène le plus souvent à s'engager dans de vains assauts et des gesticulations ridicules. Par exemple, lorsqu'il se trouve

⁵³² De la même manière, sa volonté de gagner le plus tôt possible le château de Malebranche est motivée par son désir de sauver Gadifer et le Tor (I. I, t. I, § 416).

⁵³³ *Comme Estonné veist le tournoy a l'issir de la forest il lui souvint de la belle Priande qui lui avoit mandé son salut de par le preu Lyonnell, sy fut incontinent esmeu de faire aucune proesse pour l'amour de la pucelle, tellement qu'il se bouta en l'estour, car s'y fery comme homme foursené* (I. III, t. 1, p. 338).

⁵³⁴ *Adont Estonné, qui estoit moult hastif quant il s'esmouvoit, sailli avant et dist : « Par ma foy, seigneurs, le jenne vallet dist vray. Sy allons acorder les parties et, par Dieu du ciel, je ne trouveray homme sy hardy que, s'il empesche la besongne, je lui donneray du trenchant de mon espee parmy le dur de la teste »* (I. III, t. 2, p. 307). La prise de position violente d'Estonné est d'autant plus cocasse qu'elle vise paradoxalement à instaurer la paix et qu'elle s'oppose au point de vue de Lyonnell qui tient à procéder *froidement et meurement*.

⁵³⁵ *Atant se parti d'illecq, mais il delibera en soy mesmes qu'il ne se partiroit ja de l'ost tant qu'il avroit encommencé la guerre contre les Rommains. Adont il tira l'espee, puis en fery ung chevalier qu'il encontra en son chemin sy grant coup qu'il lui envoya la teste emmy le champ, puis picque son cheval et part des tentes le plus tost qu'il peut* (I. III, t. 1, p. 361).

environné de feux follets, au lieu de laisser en paix ces manifestations inoffensives qui ne l'importunent guère, il entreprend de les chasser à grands coups de branche : *quant Estonné entedy ce, il se teut a tant, fors tant qu'il coeuilly une branche de chesnes foeuillu et y aloit frappant pardevant luy pour les enchassier* (l. II, t. 1, §119). Mal lui en prend, car plus il se démène, plus les *flammeroles* s'attachent à lui et à son arme improvisée (*mais ce ne luy valoit, car pour ce moins n'en avoit, ainçois en estoit aucuneffoiz sa branche si chargee qu'il sembloit qu'elle ardist*). L'inutilité, et donc le caractère comique, de son action sont tout entiers compris dans la formule *Ainsi se debatoit Estonné aux flamerolez*. De même, lors de sa première rencontre avec la *maisnie Hellequin*, le chevalier, emporté et ridicule, se retrouve à brasser de l'air tel Don Quichotte bataillant contre les moulins à vent. Dans un premier temps, il ne songe qu'à sauver sa vie et tente d'abattre d'un coup d'épée le cheval fantastique qui l'entraîne à toute allure⁵³⁶. Cependant, quand il constate qu'il ne peut y parvenir, il entre dans une rage noire et ne pense plus qu'à combattre et hacher menu les esprits qui l'entourent⁵³⁷. La colère d'Estonné est à la fois salvatrice et comique. D'une part, elle oblitère totalement sa peur (*se Estonné ne fust esmeu en ire, il en fust yssu du sens* l. II, t. 1, §123) mais, d'autre part, elle fait de lui un être encore plus irréfléchi que s'il était submergé par la panique. La fougue déployée par le chevalier est d'autant plus risible qu'elle n'a absolument aucun effet et la tournure employée (subjonctif imparfait à valeur d'irréel du passé) ne fait qu'amplifier la portée cocasse de la situation : *Mais sy iré comme il estoit, feroit de l'espee si grans coupz que, se les esperitz eussent corps mortelz, il les eust fenduz par la moictié*.

L'épisode du Temple du Dieu Inconnu offre un autre bel exemple d'attaque irréfléchie et comique. En route pour le château de Malebranche par *la plus droicte voie et la plus courte* Estonné découvre le Temple du Dieu Inconnu (l. I, t. 1, §. 418 et ss.). A la vue des lances qui pendent du plafond et de l'écu de Perceforest accroché au fond de l'édifice, il ne tarde pas à conclure que le malheureux roi d'Angleterre a été lâchement assassiné par les résidents de ces lieux. Il entre alors dans une colère comique parce qu'elle infondée, comme toujours outrancière mais aussi quelque peu blasphématoire. Estonné n'hésite pas en effet à nommer *louviere* un lieu qui est, somme toute, une proto-église et *murdrier* l'honorable Dardanon. Sa folle témérité s'exprime encore lorsque qu'il commente avec dédain la promesse d'une

⁵³⁶ *Quant Estonné veyt ce qu'il seroit ainsi mené, il se pensa que d'une mort n'avoit a morir et que, se longuement estoit ainsi pourmené, il le conviendroit briefement a morir. Lors mis la main a son espee et pensa qu'il effondreroit le cheval dessus quoy il estoit* (l. II, t. 1, §123).

⁵³⁷ *Mais quant il l'eut tiree et qu'il en cuida ferir le cheval, il ne peult actaindre a nul deslez. Lors fut si courroucié que a pou qu'il issoit du sens. Et pour ce prinist a crier : «Ou estes vous maisnie aux dyables, qui ainsy huez après moy ? Venez a moy combatre pardevant, car se je puis, je vous ociray tous!», *ibid.**

punition imminente et la soudaine découverte des arbalètes disposées sur la galerie de la salle : « *Regardez, nous cuide espoenter de ses marmousetz ?* » (l. I, t. 1, §. 422). Son amour propre et son désir de vengeance se trouvent toutefois rapidement mis à mal : par le jeu d'optique propre au Temple, Estonné se croit bientôt sous le feu d'innombrables traits et se voit contraint ainsi que son compagnon Claudius à effectuer une retraite peu glorieuse, à quatre pattes et l'écu sur le dos, vers la sortie⁵³⁸. Cette fuite comique correspond à un châtement céleste : le ravalement physique du chevalier, obligé d'évoluer à genoux, symbolise le rabaissement spirituel du païen puni pour ses paroles et sa conduite impies. Plus tôt dans le roman, Perceforest a lui-même été cloué au sol par une lance jusqu'à ce qu'il abjure ses anciennes croyances pour embrasser le culte du Dieu Souverain. La mésaventure d'Estonné constitue une variante de ce premier épisode mais elle se distingue par la tonalité résolument comique que lui a conférée l'auteur. Ce traitement cocasse tient essentiellement à l'insistance sur la posture humiliante adoptée par les chevaliers ainsi qu'à la personnalité d'Estonné à travers lequel sont châtiés aussi bien le blasphème que l'outrecuidance. Preuve supplémentaire que, dans cette scène, le divertissement prime sur le discours religieux, le personnage sort de ce mauvais pas sans avoir à se convertir et, si son orgueil a été malmené, il conserve toute sa verve. Ainsi Estonné, s'il quitte les lieux, ne le fait pas avant d'en avoir recommandé au diable le temple et ses habitants⁵³⁹.

Cet épisode de la vie d'Estonné peut être rapproché d'une scène impliquant son fils. Lorsque Passelion est conduit aux enfers par Zéphyr afin de quérir les armes de son père, il se montre aussi peu respectueux au Temple de Barcolan que ce dernier l'a été à celui du Dieu Inconnu. Coutumier des approches brutales, Passelion commence par frapper violemment aux portes du Temple (comme il l'a fait à l'entrée du gouffre infernal) puis entreprend de les défoncer lorsque le portier refuse de lui ouvrir⁵⁴⁰. En guise de châtement pour sa conduite il est emporté sur l'île des Mauvais Esprits. Sauvé par Zéphyr il accède finalement au Temple lorsque, sur les conseils de son mentor féérique, il en demande courtoisement l'accès. De manière générale, si la fougue de Passelion engendre elle aussi des effets comiques, elle possède un ton plus héroïque que celle de son père. La catabase, qu'il effectue jeune homme,

⁵³⁸ *Ilz se mirent a .IIII. piez, leurs escus sur leurs dos [...] et se mirent a aller tout catonnant pardevers l'uyz de la sale pour vuider hors ; a queutes et a genoulx [...] les escus sur leurs dos, firent tant qu'ilz furent hors de la sale* (l. I, t. 1, § 422-423).

⁵³⁹ « *Par ma foy, compaignon, nous avons icy esté mal receuz. Montons sur noz chevaux et nous en alons. A tous ceulx d'enfer commande le lieu et les habitans !* » l. I, t. 1, § 423

⁵⁴⁰ *Sy s'alongna un petit de l'huis, puis se mist au cours de toutes sa force et y vint heurter de tel randon qu'il rompy les gons et les verrous et porta l'huis a revers par terre* l. IV, t. 2, p. 754- 755.

a des résonances antiques tandis que sa prime enfance est occupée par une vengeance épique mêlant traits enfantins plaisants et comportements guerriers.

La jeunesse turbulente de Passelion chez Morgane (l. IV, t. II, p. 694 et ss.) est sans doute ce qui illustre le mieux sa fougue héroïcomique. Ses facéties y oscillent entre tonalité épique et registre bas. Ainsi, il n'est pas anodin que cette époque de sa vie soit rendue par le résumé qu'en fait par sa tutrice à Zéphyr, récit qui consiste en un florilège de ses *mauvaises enfances* (l. IV, t. II, p. 696)⁵⁴¹. Ce choix de mise en forme, qui sélectionne des moments significatifs et exemplaires, rejoint le récit des enfances héroïques habituellement jalonnées d'exploits et d'événement singuliers ayant pour but de mettre en lumière le caractère d'un personnage. Dans le cas de Passelion, les « valeurs » mises en avant se manifestent par des moyens singuliers et le plus souvent violents. La mort du chat, jeté dans le feu parce qu'il l'avait griffé, illustre son côté vindicatif. Le coup porté à Benuic qui l'a dénoncé est une forme d'enseignement sur les vertus de la loyauté. La mutilation des porcelets à des fins nourricières démontre sa débrouillardise. La cavalcade sur le veau et la mise à mort du *valet* prouve qu'il est un guerrier dans l'âme. Enfin, la multiplication des servantes enceintes de ses œuvres atteste de sa vigueur. Par ailleurs, le fait d'adjoindre un comparse plus en retrait et plus faible⁵⁴² au héros réactive la tradition du duo épique. Conjointement à cette qualité épique, l'enfance de Passelion chez Morgane cultive le comique et la trivialité. Le garçon interagit principalement avec des animaux (chat, cochon, veau), ce qui laisserait à penser que l'action s'inscrit dans un cadre plutôt rural, et les thématiques présentes dans ses facéties (nourriture, sexe, boue) peuvent être rattachées au registre bas. Emblématique de ce rabaissement, la cavalcade sur le veau constitue une parodie de tournoi. Équipé de son armure, Passelion s'improvise une lance avec un crochet et chevauche son pseudo-destrier au cri de « *Alarme, alarme, alons de randon au tournoi !* » (l. IV, t. 2, 701) renversant tous ceux qu'ils rencontrent. Au comique carnavalesque de l'épisode s'ajoute le spectacle cocasse des animaux et des humains paniqués. Affolés, les deux veaux pris pour montures tentent de se

⁵⁴¹ Il jette dans le feu un chat qui l'a griffé, frappe son cousin qui l'a dénoncé, met le feu aux toisons de servantes endormies, coupe les oreilles de porcelets pour s'en nourrir ou encore, mimant un tournoi, chevauche un veau dans la cour du manoir et tue un valet d'un coup de sa lance improvisée. A cette liste, il convient d'ajouter la séduction du personnel féminin du manoir. Sur ces *mauvaises enfances* et la jeunesse héroïque de Passelion voir C. Ferlampin-Acher, « Les enfants terribles de *Perceforest* » art. cit. et Frédéric d'Anjou, « Passelion, chevalier prodigieux du *Perceforest* », dans *Histoires d'enfants. Représentations et discours de l'enfance sous l'Ancien Régime*, éd. H. Cazes, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 25-33.

⁵⁴² Cousin de Passelion, Benuic prend part aux facéties de ce dernier mais avec moins de succès. Lors de la chevauchée sur les veaux, il est rapidement désarçonné et manque de mourir noyé dans une flaque.

défaire de leurs cavaliers⁵⁴³ tandis que Morgane elle-même est contrainte de se cacher par peur de devenir la cible du jouteur⁵⁴⁴. Estonné et son fils Passelion sont donc tous deux d'une impétuosité comique mais, tandis que la violence du père s'épuise souvent dans de vaines démonstrations de force, la brutalité du fils, bien qu'elle n'atteigne pas toujours le but recherché, fait plus de victimes, à commencer par le malheureux valet occis lors du rodéo. Par conséquent, là où l'emportement d'Estonné offre, avant tout, des débordements plaisants, la démesure de Passelion possède une qualité vaguement inquiétante qui n'est sans doute pas surprenante chez un ancêtre de Merlin⁵⁴⁵.

En termes d'impétuosité, *Perceforest* connaît autre chose que l'ardeur belliqueuse et même les personnages les plus délicats sont sujets à l'emportement. C'est le cas des jeunes filles qui s'opposent à Perceforest lorsqu'il s'agit de désigner le vainqueur du tournoi organisé pour son retour. Si le roi, la chevalerie et les dames s'accordent sur le fait que le prix doit être décerné au Chevalier aux Deux Ecus (Lyonnel), les damoiselles ne l'entendent pas de cette oreille et pensent que c'est au Chevalier à l'Ecu Vermeil (Gadifer II) que doit aller la récompense. Pendant les combats déjà, elles affichent clairement leur préférence pour le jeune Gadifer au détriment de Lyonnel : *Mais les jennes pucelle [...] disoient tout en appert que on ne pouoit tollir au Chevalier a l'Escu Vermeil l'onneur du tournoy* (l. II, t. 2, § 556). La raison invoquée par l'auteur pour expliquer la véhémence comique des jeunes filles est leur jeunesse. Il dépeint celles que l'on qualifierait aujourd'hui d'adolescentes comme des personnages n'agissant qu'à leur guise et défendant âprement leurs goûts : *[elles] ne regardoient pas fors a leur franche volenté qui n'estoit pas encore arraisonnée par la tendreur de jennesse, qui est hastive et bouillant de sa nature*. Qui plus est, le fait qu'elles soutiennent avec ferveur le plus jeune participant produit lui aussi un effet comique. Au lieu de reconnaître la valeur d'un chevalier plus expérimenté et plus âgé, leurs encouragements vont à un combattant plus proche de leur âge et peut-être, par conséquent, plus séduisant. *Perceforest* paraît alors se faire le théâtre d'un conflit de générations. La conduite cocasse des damoiselles produit par ailleurs son effet parmi les personnages, puisqu'elle suscite le rire de Perceforest qui semble avoir

⁵⁴³ *Ilz encommerent une orde feste, car ilz saillirent de l'estable, puis emprindrent a courre avant la court les queuez levés, et de fait om sambloit que tous les dyables les tenissent.* (l. IV, t. 2, p. 700)

⁵⁴⁴ *Et moy meismes me retraÿ a guarant que d'aventure il ne me rencontrast.* (l. IV, t. 2, p. 701).

⁵⁴⁵ Temporellement plus proche de Merlin que ne l'est Estonné, Passelion pourrait préfigurer avec plus clarté, notamment par sa descente aux enfers, les origines diaboliques de l'enchanteur.

compris de quoi il retournait⁵⁴⁶. A l'issue du tournoi, les damoiselles font valoir, par la voix de Florette, leur droit à élire le vainqueur (I. II, t. 2, § 604ss) et elles sont entendues. La scène, au départ comique, se clôt donc sur une note des plus courtoises.

Personnages féminins et obstination semblent, d'ailleurs, faire bon ménage. Sarra, l'une des demoiselles de la forêt, est, en effet, au cœur d'une autre scène d'entêtement comique. Fée, comme presque tous personnages féminins du roman, Sarra use de ses connaissances occultes pour obtenir des informations sur le retour du roi Perceforest (*Adont fut Sarra si desirant de sçavoir le retour du roy, et pour ce elle ala jecter son sort* I. II, t. 1, § 438). Cette scène, où il est question d'un sort et d'une voix désincarnée (dont il est impossible de déterminer si elle est celle d'un démon, du diable ou bien d'un défunt) pourrait sans peine être plus lugubre que comique. Le manque de précision contribue ailleurs à accentuer l'atmosphère inquiétante de l'épisode. Cependant la peur, que les pratiques occultes de Sarra l'enchanteresse seraient susceptibles d'inspirer, est désamorcée par l'entêtement cocasse de celle-ci. Alors que son mystérieux interlocuteur lui a révélé l'endroit où aura lieu la guérison du roi, elle tient également à en connaître la date. Toutefois, son informateur se montrant peu coopératif, elle doit le contraindre à force de manipulations magiques (*Lors ala assembler ses conjuracions, si destraint tellement la voix qu'elle revint*). D'une part, le fait que Sarra, fermement décidée à obtenir ce qu'elle veut (« *Par l'ame de mon pere, vous me le direz.* »), parvienne à ses fins contribue à la fois à rassurer le lecteur (l'esprit est sous contrôle) mais aussi à alimenter la dimension comique. D'autre part, l'idée de pacte implicitement contenue dans la scène (« *je ne te doy pas tant* ») est détournée au profit d'un âpre marchandage ou plutôt d'un bras de fer cocasse entre la fée et l'esprit. Une fois l'oracle prononcé, Sarra continue à faire preuve de la même force de caractère et adopte une attitude à peu près identique à celle de Perceforest lorsqu'il veut découvrir le véritable nom de Remanant de Joye. Le roi, lui dit la voix, sera de nouveau en état de régner quand le poulain qu'elle a dans son écurie *avra rompu son liecol de fer*. Au lieu d'attendre patiemment que l'animal devienne assez puissant pour accomplir la prophétie, elle force la main au destin en accélérant et en améliorant le processus de croissance⁵⁴⁷.

⁵⁴⁶ *Quant le roy eut entendu les pucelles, il commença fort a rire pour ce qu'il veoit qu'elles vouloient du tout porter le chevalier. Et pour ce qu'il sçavoit bien que a estriver l'avoit il perdu, selon leurs dictz il respondy : « Certes, pucelles, le jenne chevalier est digne de tout honnuer recevoir »* (I. II, t. 2, § 556).

⁵⁴⁷ *De sçavoir quant ce seroit, elle s'advisa que, selon son sort, il convenoit que son jenne poulain devenist sy puisant qu'il rompist la chayne que son sort luy avoit laissié. Adont emprist Sarra a froter son poulain et a luy donner a mengier et a mectre si fort sa cure a le nourrir que le poulain le sievoit par tout ou elle aloit. Ne ne autre œuvre ne faisoit la damoiselle ne jour ne nuyt que de l'appasteler de tout ce qu'elle sçavoit que bon luy*

L'impulsivité n'est pas sans rapport avec l'obstination et partage avec elle le principe comique de la rigidité. Elle implique, qui plus est, une certaine rapidité d'action et un manque de réflexion pouvant avoir des conséquences comiques⁵⁴⁸. L'épisode de l'adoubement de Bethidès et les événements qui en découlent constituent un bel exemple des possibilités comiques offertes par une combinaison d'entêtement et d'emportement. Même en laissant de côté l'irruption soudaine de Nestor, qui fera l'objet d'un développement ultérieur, l'enchaînement cocasse des événements est marqué par l'inconséquence des uns et l'obstination des autres. Quand Perceforest voit un inconnu intercepter la colée qu'il destinait à Bethidès, il exprime à la fois sa surprise et son admiration pour un jeune homme aussi téméraire. Pressé par son conseiller de poursuivre la cérémonie, il ne peut toutefois pas refreiner sa curiosité et, adoubant son fils, il lui demande de ne pas revenir avant de connaître l'identité du « voleur » :

« *Chevalier, soyés preux et hardy et loyal a meilleur heure que devant n'eussez esté, afin que jamais ne retournerez du tournoy, sy me sachez a dire qui le chevalier est qui te supplanta la colee.* » (I. II, t. 2, § 749).

Cette parole malheureuse et hâtive a pour effet d'envoyer son héritier, soucieux d'obéir à l'ordre paternel et royal, à l'aventure. Le caractère irréflecti de la demande de Perceforest transparait quand, à l'issue du tournoi il s'étonne de ne pas voir revenir son fils. Lorsque les écuyers qu'il a envoyés à sa recherche lui apprennent que son Bethidès est bel et bien parti à la poursuite du Chevalier Doré, son inquiétude devient flagrante. Il se tait, baisse le menton, considère la *supplantacion de la colee* comme un mauvais présage, prie le Dieu souverain pour qu'il protège son fils et va jusqu'à promettre d'ériger un temple. En d'autres termes, ce qui pour Bethidès est un ordre formel, n'est pour le roi qu'une parole en l'air. L'aventure possède un certain caractère tragique : parce que sa parole a devancé sa raison, Perceforest met potentiellement son héritier en péril. Cependant, l'auteur joue beaucoup sur le comique des discours pris au pied de la lettre⁵⁴⁹ et les conséquences de ses paroles ne sont pas fâcheuses. Au contraire, les répercussions de l'impulsivité royale prennent un tour encore plus cocasse quand la reine Ydorus, s'enquiert de son fils. Peu désireux de s'étendre sur le sujet, Perceforest se contente d'abord d'une vague réponse : « *Madame, dist le roy, n'ayez soing de Betidés, il reviendra bien tost.* » (I. II, t. 2, § 772-773). Toutefois, devant l'insistance de sa

estoit pour croistre et amender, pour le grant desir qu'elle avoit que le poulain fust en point de rompre la chayene de fer. (I. II, t. 1, § 439).

⁵⁴⁸ Sur la rapidité comique, voir *infra* p. 322ss.

⁵⁴⁹ Voir *supra* p. 92ss.

femme et son anxiété (« *Sire, dist la royne, appaisiez moy de mon filz ou jamais n'avray leesse* »), il finit par l'amener à l'écart et lui expliquer la situation. Quand sa femme lui reproche sa parole malheureuse (« *Sire, dist la royne, ce poise moy que vous deistes ces perilleuses parolles* » l. II, t. 2, § 774) et exprime son inquiétude pour Bethidès (« *il est jenne, si a pour essayé et les aventures sont perilleuses* »), il s'emporte à nouveau et l'accuse de vouloir faire de leur fils un chambellan (« *Madame, dist le roy, qui croire vous vouldroit, vous en feriez ung bon chambellan* ». Ironie de l'auteur ou simple reprise d'une image plaisante, le chambellan, qui s'oppose nettement à l'idée d'aventure, apparaît déjà comme comparatif dépréciatif dans le discours que la messagère de la *Roste Montagne* tient à un Perceforest peu désireux de voir son neveu partir à l'aventure⁵⁵⁰. Le fait que le roi tienne des discours opposés dans des situations similaires trahit un manque certain de conviction. Sa mauvaise foi est d'autant plus manifeste qu'il s'est lui-même montré inquiet quant au sort de son fils et qu'il recourt à des arguments qui ne sont pas les siens. De plus, la véhémence dont il fait preuve constitue une preuve supplémentaire de son sentiment de culpabilité. Par sa conduite, le roi, qui a minimisé sa bévue, cherche en fait à contrecarrer les effets de son impulsivité. Ce jeu de mouvements contraires alimente l'efficacité comique de l'épisode.

En ce qui concerne Bethidès, dans le même épisode, l'effet comique repose sur le malentendu à l'origine de sa quête et sur l'obstination qu'il met à la mener à bien. Fermement décidé à accomplir la mission que son père lui a, pense-t-il, confiée, le jeune homme se lance, dès la fin du tournoi, à la poursuite du Chevalier Doré afin de connaître son nom. Ce départ précipité possède les mêmes qualités comiques que les brusques démarrages d'Estonné. Bethidès parvient finalement à rejoindre le chevalier Doré mais ce dernier refuse de lui révéler son nom à moins qu'il ne le batte en combat singulier. Le recours au duel pour défendre ou découvrir un nom est un élément récurrent dans les aventures chevaleresques. Il n'est donc guère étonnant de voir Nestor refuser de dévoiler son identité à Bethidès. Toutefois, le schéma habituel se complique et bascule dans le comique lorsque Bethidès refuse à son tour de révéler son nom à Nestor (l. II, t. 2, § 778). La comique de la scène s'amplifie quand la nature impulsive des deux jeunes gens les incite à se battre sur le champ, au milieu de la nuit, et à grand fracas (*ilz se combatoient et feroient si grans coupz l'un sur l'autre que toute la forest en retentissoit*). L'animosité des combattants est telle qu'il faut l'intervention d'un tiers

⁵⁵⁰ « *Sire roy, ne doulousez le jenne chevalier, car il seroit .C. ans en ceste salle qu'il ne acquerroit denree de loz ne de pris nez que ung chambellan.* » (l. II, t. 2, § 628).

pour les séparer. La motivation première de ce chevalier médiateur est elle aussi réjouissante. Loin de se fonder sur des motifs éthiques, comme le laisseraient entendre ses paroles, il fait en réalité cesser le combat car le bruit trouble son sommeil⁵⁵¹. La première partie de son discours n'évoque d'ailleurs pas autre chose que la nécessité du repos aussi bien pour la nature que pour les hommes selon *l'Ordonnance du Createur* et le chevalier va jusqu'à glisser discrètement à la fin de son propos qu'il aurait grand besoin de dormir. Toutefois, ses arguments ne convainquent guère le bouillant Nestor qui tient à poursuivre le combat et conseille au chevalier étranger de s'éloigner s'il veut dormir en paix. De même, si Bethidès se laisse convaincre par les arguments éthiques du chevalier qui assimile leur combat nocturne à un assassinat et s'il accepte de reporter le duel, Nestor ne n'y consent que de mauvaise grâce. Il refuse d'ailleurs de prendre sur lui la responsabilité de cette interruption dans leur querelle.

L'emportement semble au final entretenir un lien privilégié avec certains personnages. Ainsi, la filiation Estonné-Passelion présente une impétuosité héréditaire. De manière générale il ressort que les personnages jeunes sont plus volontiers enclins aux actions irréfléchies et aux quêtes obstinées. Tel est le cas de Nestor, de Bethidès, Passelion ou encore des damoiselles qui refusent de décerner le prix du tournoi à Lyonnell. La bévue de Perceforest tire d'ailleurs une partie de son effet comique du fait qu'elle est surprenante chez un personnage mature, incarnant l'autorité. Par ailleurs, la force comique des fougueux, impulsifs et autres obstinés paraît avant tout être question de mouvement. Qu'ils soient coutumiers du départ précipité (Estonné) ou du passage en force (Passelion mais aussi Sarra), tous sont liés à l'idée de déplacement et, la plupart, le sont aussi celle de rapidité. Par ailleurs, quand ils ne se lancent pas eux-mêmes dans des courses tempétueuses, ce sont les autres qu'ils précipitent dans l'aventure à l'image de Perceforest qui envoie involontairement son fils sur les traces du Chevalier Doré.

De ce qui a été nommé et étudié comme comique de comportement se dégagent deux idées majeures : celle de norme et celle de mouvement. Une attitude peut devenir comique en se démarquant d'une ligne de conduite perçue comme ordinaire. Cette notion de norme peut s'appliquer au sens fort. Dans ce cas les déviances comiques vont contre un ordre naturel, c'est le cas de la folie ou des attitudes animales merveilleuses. Mais la notion de norme peut aussi être prise au sens faible : elle est alors assimilable à l'idée de mesure et implique des

⁵⁵¹ *En ce point qu'ilz se combatoient[...] il gisoit ung chevalier a l'uys du temple, lassé et travaillié pour le tournoy de la journee [...]. pour ce qu'il ne pouoit dormir [...] si s'en vint ung petit pres ou les .II. chevaliers se combatoient, si les prist a regarder moult fort* (I. II, t. 2, § 785).

attitudes comiques qui peuvent être évaluées en termes de manque ou d'excès. Ainsi, les amoureux transis se distinguent à la fois par un enthousiasme excessif et une absence cocasse d'attention au monde. Les effets comiques liés à ces comportements peuvent reposer sur des outils textuels, comme l'hyperbole, mais ils sont, le plus souvent, directement imputables aux attitudes des personnages. Par ailleurs, tout comportement déviant n'est pas comique et tout comportement comique n'est pas déviant. L'effet cocasse d'une conduite peut également se jouer en rapport avec la notion de mouvement qu'il s'agisse des déplacements physiques ou des errements psychologiques des personnages. Ainsi, les hésitations de Lyonnell au Temple de la Franche Garde, les départs précipités d'Estonné ou le réflexe de fuite des Trois Roses présentent tous un exemple de mouvement risible. De la même façon, l'inertie constitue elle aussi une source de comique comme l'illustre la passivité des hommes du Peuple Sauvage qui ne viennent pas aider leurs épouses ou l'immobilité de Perceforest sur les berges de la rivière imaginaire. Ce dernier épisode démontre par ailleurs le potentiel comique de la confrontation entre deux attitudes (à la fois opinions et déplacements) opposées. Cette dynamique de la contradiction occupe une place importante au sein du comique de situation dont il va maintenant être question.

III] Comique de situation

Il pourrait paraître étonnant, dans une typologie inspirée de Bergson, de trouver le comique de situation en position conclusive. En effet, pour le penseur français, cette catégorie n'est qu'un point de départ, l'occasion de confirmer la validité de sa définition⁵⁵² avant de poursuivre son raisonnement. Cette inversion est justifiée par le but de la présente classification qui, d'une part, ne vise à pas à théoriser le comique et, d'autre part, aborde les éléments étudiés selon leur degré de complexité et d'extension. Partie du langage pour aborder ensuite les comportements individuels cette typologie s'intéresse maintenant aux interactions entre les personnages et à la mise en lumière de plusieurs procédés comiques généraux. En d'autres termes, le comique de situation recouvre ici les cas où l'effet plaisant repose, pour l'essentiel, sur l'usage continu d'une dynamique particulière au sein d'un segment narratif relativement étendu.

⁵⁵² Le comique est « du mécanique plaqué sur du vivant », Henri Bergson, *Le rire, essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 29.

A) Fonctionnement en duo

Pour tous les éléments abordés jusqu'à présent, le décalage, choisi comme fil conducteur de l'analyse ne s'exerçait qu'en fonction d'une norme fixe, qu'elle touche au langage, au comportement ou à la société. Cependant, *Perceforest* offre aussi des cas dans lesquels le comique repose sur les interactions entre les personnages. L'effet comique, au lieu de reposer sur un écart par rapport à un repère fixe, naît alors de la distance entre les normes relatives incarnées par les différents personnages. Le décalage comique entre les attitudes peut se traduire en termes de contraste passif ou d'antagonisme lequel peut lui-même adopter une forme ouverte ou larvée et aller jusqu'à l'affrontement physique.

Il apparaît, par ailleurs, que le nombre des protagonistes impliqués importe peu dans la mesure où le jeu des tensions qui se développe entre eux peut toujours être ramené à une logique binaire. En effet, il est possible, soit de répartir les personnages en deux groupes⁵⁵³, soit de considérer leurs interactions comme l'addition de multiples binômes⁵⁵⁴. Par conséquent, il est possible de conclure, qu'en fait d'interactions comiques entre les personnages, seule existe la dynamique de couple. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la force comique de ce procédé est la plus intense lorsqu'il se présente sous sa forme épurée. Quand la confrontation se réduit à deux personnages, les contrastes, les oppositions, tout ce qui fait le commerce entre deux individus, se trouvent accentués, amplifiant d'autant les effets cocasses qu'ils peuvent engendrer. Il n'est, par conséquent, pas étonnant que quelques unes des réalisations comiques les plus réussies de *Perceforest* concernent précisément des duos.

1. Les plaisantins féériques et leurs victimes

Dans *Perceforest*, une première catégorie de duos comiques associe un chevalier et un plaisantin féérique qui, par ses agissements, se divertit aux dépens du premier, parfois de manière cruelle, et le contrarie en l'empêchant d'obtenir ce qu'il désire. La relation qui unit les deux protagonistes est à la fois ambivalente et privilégiée. Il arrive que l'attention douteuse du plaisantin se tourne vers d'autres personnages mais toujours de façon anecdotique. Surtout, la victime de prédilection endosse le double rôle de bouc-émissaire et de

⁵⁵³ Par exemple, les enchantés et les lucides, comme dans l'épisode du *Chastel Trouve*. Voir *supra* 167ss.

⁵⁵⁴ Ainsi, le trio formé par Gadifer, Pierote et la mauvaise femme du lignage de Darnant peut être décomposé en plusieurs duos : Gadifer / Pierote ; Pierote/la mauvaise femme ; Gadifer/la mauvaise femme. Voir *infra* p. 311ss

protégé car, si elle pâtit des tours que lui joue l'être féerique, elle profite également de son assistance et son action bénéfique. Il en va ainsi du tandem formé par Estonné et le *luiton* Zéphyr (dans lequel il est possible de reconnaître quelques traits du *trickster*⁵⁵⁵) mais également du duo réunissant Lidoire et Lyonnell.

1.1. Zéphyr et Estonné / Zéphyr et Passelion

Perceforest ne présente pas d'association plus détonante et mouvementée que celle de Zéphyr⁵⁵⁶ et Estonné. Du moment où ils se rencontrent, aux environs de Brane (l. II) à la mort d'Estonné (au livre IV), le *luiton* n'a de cesse d'*escharnir* le chevalier impulsif. Dans une complémentarité comique parfaite (l'un est prompt à jouer des tours, l'autre à s'emporter) le duo exploite tout le potentiel comique des procédés de la farce et des contrastes marqués.

Les raisons pour lesquelles Zéphyr jette son dévolu sur Estonné, le choisissant autant comme protégé que comme souffre-douleur, restent assez obscures. L'esprit se présente lui-même comme un ange déchu auquel Dieu a donné pour mission de tourmenter les hommes afin de les punir pour leurs défauts. Colérique et amateur de jolies femmes, Estonné possède, à coup sûr, des travers qui demandent à être corrigés. Néanmoins, cette lecture chrétienne des actions de Zéphyr se double de motivations d'ordre folklorique et mythologique qui seront

⁵⁵⁵ Le *trickster*, ou « fripon divin », est un personnage mythique et protéiforme. Entité chaotique, il se caractérise principalement par son ambivalence (il n'est ni bon ni mauvais) et sa propension à jouer des tours, principalement aux humains. Il a été étudié à de nombreuses reprises aussi bien d'un point de vue anthropologique que psychologique ou littéraire. Pour une approche anthropologique et psychologique voir l'ouvrage collectif *Le fripon divin : un mythe indien* de Carl Gustav Jung, Charles Kerényi et Paul Radin (éd. Georg, Genève, 1993). Voir également : P. Radin, *The Trickster : A Study in American Indian Mythology*, Greenwood Press, New York, 1969 (1956). Pour une approche littéraire, voir : *The Fool and the Trickster : studies in honor of Enid Welsford* (éd. P. Williams, Cambridge, D. S. Brewer, 1979) qui s'intéresse notamment à la question du *trickster* dans les pièces de W. Shakespeare. Enfin pour une approche généralisante voir : Michel Meslin, « Le *trickster* ou le fripon divin » dans *Hugur : mélanges d'histoire, de littérature et de mythologie offerts à Roger Boyer pour son 65^e anniversaire*, éd. C. Lecouteux, Presses de l'université Paris-Sorbonne, Paris, 1997.

⁵⁵⁶ Présent du début à la fin du roman, Zéphyr et l'une des figures les plus riches, et les plus marquantes de *Perceforest*. Il a, à ce titre, fait l'objet de nombreux travaux. Anne Berthelot et Michelle Szkilnik ont ainsi mis en lumière ses liens avec Merlin ; voir Anne Berthelot, « Zéphyr, épigone "rétroactif" de Merlin dans le *Roman de Perceforest* », *Le Moyen Français*, t. 38, 1996, p. 7-20 ; Michelle Szkilnik, « Deux héritiers de Merlin : au XIV^{ème} : le *luiton* Zéphyr et le nain Tronc », dans *Le Moyen Français*, t.43, 1998, p.77-97. Plus récemment, dans son ouvrage intitulé *Perceforest Zéphyr : propositions autour du récit bourguignon (op. cit.)* C. Ferlampin-Acher s'est appuyée sur le personnage du *luiton* pour proposer une nouvelle hypothèse sur la datation du roman. Elle y démontre la fonction tutélaire de Zéphyr et son importance dans les projets et opinions défendus par *Perceforest*. Du même auteur voir également *Fées, bestes et luitons : Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIII^e-XIV^e siècles)*, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2002, p. 239-251 ainsi que *Magie et surnaturel dans les romans de chevalerie en France XIII^{ème} et XIV^{ème}*, Université de Paris-Sorbonne III, 1989, p. 432-451.

développées ultérieurement⁵⁵⁷, l'essentiel étant ici de s'attarder sur les effets comiques de ces agissements, lesquels sont étroitement liés à la notion de divertissement.

De fait, si le *luiton* obéit à un ordre divin, il agit également et surtout pour son plaisir personnel. A plusieurs reprises, il explique à Estonné que les tours qu'il joue aux humains constituent sa seule distraction : « *sy me delicte en toy et les autres escharnir, mais plus avant ne s'estend mon pouoir* » (l. II, t. 1, § 129) ou encore « *Je n'ay, dist Zephyr, autre deduit que toy et les aultres decepvoir* » (l. II, t. 1, § 311). Zéphyr ponctue d'ailleurs ses plaisanteries d'éclats de rire et de ricanements, que ce soit sous une forme animale (la bête qui *recane moult laidement a maniere d'asne* l. II, t. 1, § 281), ou humaine (l. II, t. 1, § 393). Toutefois, leur relation est aussi présentée comme un échange de bons procédés. Ainsi, Estonné estime que Zéphyr, qui se divertit à ses dépens, se doit bien de l'aider⁵⁵⁸, tandis que le *luiton* rappelle avec constance les services qu'il a rendus au chevalier. Cependant à cet inventaire des tours joués et des bienfaits dispensés s'ajoutent les idées d'affection et de loyauté. Ainsi il arrive que Zéphyr étende son assistance à l'entourage de son protégé et intervienne en faveur d'autres chevaliers au motif qu'ils connaissent, ou sont amis, avec ce dernier⁵⁵⁹. Par conséquent, il semble que, au-delà d'une logique de peines et de dédommagements, l'association entre le *luiton* et l'humain puisse être envisagée comme une relation de vassal à seigneur. Zéphyr se présente d'ailleurs, à plusieurs reprises, comme le *maistre* d'Estonné⁵⁶⁰. Le mot peut recouvrir un sens hiérarchique (maître par rapport à disciple) mais il peut également signifier « enchanteur » ou « sorcier »⁵⁶¹. Il semble qu'aucun de ces deux sens ne doive être écarté ici. Bien qu'il soit davantage *deable* que sorcier, Zéphyr, qui a aidé Estonné grâce à ses capacités surnaturelles, peut légitimement se présenter comme son enchanteur⁵⁶² (de la même façon que Merlin est celui de Pendragon). L'acception « maître » n'est pas non plus dénuée de cohérence. Conjointement aux idées de service et de loyauté, elle évoque le caractère potentiellement féodal du lien qui unit les deux personnages. Elle pourrait également être un

⁵⁵⁷ Sur le rôle et la fonction du personnage d'Estonné voir *infra* p. 432ss.

⁵⁵⁸ « *Tout aussy bien que tu as tes deduits en moy moquer voeuil je que tu face que j'aye le chastel de Falmar* » (l. II, t. 1, § 312).

⁵⁵⁹ « *Et vous prie, quant vous trouverez Estonné que vous le saluez de par moy et le remerciez de celle courtoisie et lui dittes que pour l'amour de lui Zéphyr son maistre vous a preservé de mort* » (l. III, t. 1, p. 156).

⁵⁶⁰ « *Je te prie [...] tu dies a Estonné, quand tu le verras, que Zéphyr son maistre, de qui il eut jadis mestier, le salue plus de mille fois* » l. III, t. 1, p. 92. Voir également la citation de la note 485.

⁵⁶¹ *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du XI^e au XV^e siècle*, Frédéric Godefroy, *op. cit.*

⁵⁶² Estonné ne présente pas le *luiton* autrement quand il fait à autrui le récit de ses facéties : « *Je m'en alay querre Zephyr mon maistre, qui moult me fist souffrir.* » (l. II, t. 2, § 2).

signe de malice : par ce titre, l'esprit instaurerait un ordre hiérarchique propre à travailler l'orgueil du chevalier susceptible. Néanmoins derrière la provocation pourrait également se lire l'idée d'un pacte⁵⁶³.

Les tours joués à Estonné par Zéphyr se déroulent globalement à l'identique : grâce à un appât, le *luiton* attire le chevalier pour le faire tomber dans des substances fétides (boue, fumier) ou l'entraîner dans des matières blessantes (ronces, orties)⁵⁶⁴. A ce schéma de base viennent s'ajouter des effets de répétition, de relance et d'amplification. La relative simplicité (pour ne pas dire pauvreté) de cette trame narrative permet d'en faire ressortir l'efficacité comique au moyen d'une analyse synthétique⁵⁶⁵.

Les leurres utilisés par le *luiton* pour *decevoir* Estonné agissent de différentes manières. Il y a d'abord les mauvais guides qui, sous prétexte d'aider le chevalier, lui enjoignent de les suivre⁵⁶⁶ et l'entraînent vers des mares d'eau croupie, des tas de fumier ou encore des maisons hantées. Ces conducteurs trompeurs sont en étroite relation avec la thématique de la lumière, elle-même introduite par les feux follets (*flameroles* I. II, t. 1, § 118) avant même la rencontre avec Zéphyr. Le contexte nocturne ou crépusculaire de ces épisodes légitime la présence de ces lueurs vagabondes et facilite leur œuvre. Privé de tout repère, Estonné se fie à ces lumières pour le guider dans l'obscurité et se montre d'autant plus confiant qu'il assimile ces clartés à des constructions⁵⁶⁷ ou à des présences humaines (*celui qui la lumière portoit*). Or, même quand les apparences semblent indiquer qu'il y a un porteur de lanterne (l'homme près des remparts I. II, t. 1, § 287, ou le valet à pied par exemple I. II, t. 1, § 306), sa présence physique n'est jamais confirmée. Mouvante ou fixe, la lumière paraît être complètement indépendante⁵⁶⁸ et c'est elle seule qui guide et perd le voyageur (*la lumière qui en ce point l'avoit mis* I. II, t. 1, § 306). A aucun moment, Estonné ne soupçonne la nature

⁵⁶³ L'inquiétant personnage qui préside au sabbat est également désigné comme le *maistre* : *le grant maistre qui ou hault siege seoit* (I. II, t. 1, p. 386). Par ailleurs vassalité et pacte se retrouvent encore dans le marché que Zéphyr conclut avec deux chevaliers allemands. En échange de ses services le *luiton* demande aux deux étrangers qu'ils deviennent *ses hommes* et exige d'eux des *hommage*s (I. II, t. 1, § 33)

⁵⁶⁴ Sur les déceptions burlesques, voir Christine Ferlampin-Acher, « *Perceforest* et ses *deceptions* baroques », *art. cit.*

⁵⁶⁵ Pour un résumé détaillé de ces rencontres voir les analyses de G. Roussineau en début de chaque volume.

⁵⁶⁶ C'est le cas de la fausse Sorence (« *Sievez, moy* » I. II, t. 1, §283) ; d'un mystérieux porteur de lumière (« *Syevez, syevez, tantost yu viendrez* » I. II, t. 1, §288) ; et du prétendu serviteur de Narcisse (« *Syevez moy, dist le varlet, car je vous mectray assez tost hors de rivieres* » I. II, t. 1, §304).

⁵⁶⁷ Par exemple un saloir : « *Lors se mirent a la voie pardevers ung grant saloy ou il apparoit clarté* » (I. II, t. 1, §382).

⁵⁶⁸ *Il veyt assez prez du chastel une lumiere qui s'en alloit selon les murs* (I. II, t. 1, §287) ; *et veyt Estonné une lumiere apparoir a demy arpent prez de luy* (I. II, t. 2, § 360) ; *il regarda loing au cornet de la montaigne vers la mer et vey du feu en une lanterne* (I. IV, t. 1, p. 346).

trompeuse de ces phénomènes lumineux et, par conséquent, il les suit volontairement jusqu'au piège où ils le mènent. Cette participation active, bien qu'inconsciente, de la victime à son propre malheur amplifie l'effet comique de la tromperie en lui conférant une vague d'ironie. Le procédé se retrouve dans tous les tours joués par Zéphyr.

Une deuxième catégorie d'appâts vise à susciter la colère d'Estonné. Tour à tour, la *beste a maniere d'ours* (l. II, t. 1, §281), la *beste a maniere d'asne* (l. II, t. 1, §310) ou encore la vieille (l. II, t. 1, § 285) provoquent Estonné par leurs ricanements (*recane moult laidement a maniere d'asne* l. II, t. 1, § 281) ou leurs insultes (*Sire villain emboé* l. II, t. 1, § 285). Enfin, une troisième sorte de leurre vise à charmer Estonné en provoquant son désir. Il s'agit des jeunes filles, Sorence ou damoiselles anonymes, dont le *luiton* prend temporairement l'apparence. Il convient de faire remarquer que ces jolis appâts, s'ils s'offrent, pour certains, à la vue du chevalier se manifestent d'abord et surtout par la voix. Ainsi, Estonné entend l'hôtesse complaisante du livre III avant de la voir⁵⁶⁹. Quant à la damoiselle à la *doulce voix* (l. II, t. 1, § 283) elle ne lui apparaîtra jamais. Cette prééminence du son sur la vue marque un effet de dématérialisation, qu'il faut mettre en rapport avec les lumières autonomes. Attiré comme un insecte par la lumière, Estonné l'est aussi par ces voix désincarnées qui ont sur lui le même effet que le chant des sirènes⁵⁷⁰.

Malgré la diversité de leurs effets sur le chevalier (désir, colère, etc.) ces leurres partagent une nature et un objectif communs. Il s'agit d'illusions chargées d'attirer la victime puis de disparaître au moment clé pour la laisser tomber dans les ordures, briser ses armes ou encore le laisser aux bras une vieille. Leur rôle dans ces *deceptions* comiques est double. Dans un premier temps, ils impriment à Estonné un élan qui fait qu'il se précipite de lui-même dans les embuscades qui lui sont tendues. La participation active du chevalier à sa propre perte est d'une ironie réjouissante. L'efficacité du procédé est proportionnelle à l'empressement du chevalier : plus il se jette avec entrain dans le piège qui l'attend, plus la scène est comique. Cela est particulièrement vrai des cas où les leurres allument son désir⁵⁷¹. Ainsi, quand il apprend qu'il devra dormir aux côtés de son hôtesse, Estonné précipite l'heure du coucher en

⁵⁶⁹ *Il oÿ que une femme qui estoit assise sur le soeil de sa maison disoit hault et cler : « Est-ce mon mary qui vient icy ? »* (l. III, t. 1, p. 347).

⁵⁷⁰ *Sy se mist a la voie par devers la voix.* (l. II, t. 1, § 283).

⁵⁷¹ La faute d'Estonné peut également tenir à un orgueil et une témérité déplacés. Ainsi, il oublie toute peur pour enfourcher avec fierté le lion géant qu'est devenu Zéphyr : *touteffoiz laissa il paour pour fol hardement et s'afficha sur le lyon ainsi que sur ung dextrier* (l. II, t. 1, § 313).

faisant l'impasse sur le dîner et se hâte de gagner le lit⁵⁷². Dans un second temps, les leurres disparaissent pour révéler la supercherie, mouvement qui s'accompagne souvent d'une chute physique. De la sorte s'évaporent le cheval, la vieille, les multiples lumières, le *valet* ou encore la bête qui ressemble à un âne :

[Estonné] sur se drece sur ses piez et regarde entour lui et ne voit ne cheval ne ame a qui il peut parler (I. II, t. 1, § 132) ;

Mais la vielle s'esvanuyt et l'espee fiert en l'arbre si parfont que Estonné ne peut ravoir son espee (I. II, t. 1, § 285) ;

Et lors se va la lumiere evanuir I. II, t. 1, § 288 ; *il ne veoit plus la lumière qui en ce point l'avoit mis* (I. II, t. 1, § 306) ;

Le garçon [...] fut sy tost oultre que Estonné ne se donna garde qu'il vey le garçon a l'autre lez de l'eaue (I. II, t. 1, § 305) ;

Quant il [Estonné] le cuida tenir, il ne trouva rien (I. II, t. 1, § 310).

Ces évanouissements s'appliquent non seulement aux apparences humaines ou animales empruntées par Zéphyr⁵⁷³ mais également à certains objets. Par exemple le pont qu'Estonné emprunte sur les conseils du *luiton* disparaît soudainement :

Il ne vint pas en la moienne de la riviere quant le pont ala fondre dedens l'eaue, sy que Estonné ne garda l'eure qu'il se trouva en l'eaue jusques au col par-dessus son cheval. I. II, t. 1, § 305

De même, le perron sur lequel il croit s'asseoir n'a aucune existence réelle et le chevalier bascule en arrière dans une mare : *Sy va dont s'asseoir sur le perron, mais il ne trouva point d'arrest, ainçois tumba les jambes par-dessus* (I. II, t. 1, § 309). A cette occasion, l'effet de *decepcion* est renouvelé par une pointe d'ironie. Estonné, qui est, pour ainsi dire, rodé aux techniques de Zéphyr, soupçonne le feu qu'il voit de n'être qu'une illusion et n'ose s'y réchauffer. Toutefois, il finit par se convaincre de la réalité du foyer et décide de s'en

⁵⁷² *Il fut tant esmeu qu'il ne vout boire ne mengier, ains dist : « Damoiselle, je seroye content de moy aller reposer ». Et la damoiselle lors le print pas la main et l'emmena en une chambre tres belle de son grant, ou il avoit un lit de convenable grandeur [...] Et comme chault et hastif qu'il estoit se bouta dedens et se coucha* (I. III, t. 1, p. 348).

⁵⁷³ Zéphyr multiplie les métamorphoses. Au livre II, l'esprit prend successivement l'apparence d'un cheval, d'un *valet sur un cheval [...] vestu a la maniere d'Escoco* (I. II, t. 1, § 378), d'une *beste a maniere d'ours* (I. II, t. 1, § 281) d'une vieille, d'un ermite, d'un lion, d'un *ung garçon a pié [...] qui portoit ung glaive en sa main et aloit merueilleusement fort* (t. 1, §303) et enfin d'une " *beste a maniere d'asne*" (t. 1, §310). Il se livre aussi à une transformation sonore en utilisant la *doulce voix* d'une damoiselle (I. II, t. 1, §283). Au livre III, il se transforme, entre autres, en damoiselle (I. III, t. 1, p. 347), en homme *a une grosse teste et houssue de chevieulx* (I. III, t. 3, p. 119) et encore une fois en *valet* (I. III, t. 3, p. 95).

approcher⁵⁷⁴. Le caractère comique de la scène vient du fait que le doute du chevalier est fondé mais ne se porte pas sur le bon objet. Pas un instant, en effet, Estonné ne soupçonne l'inerte perron. Malgré la justesse de son raisonnement (le feu est réel), le chevalier n'échappe pas au piège. La situation est d'autant plus ironique qu'il s'agit de la seule occasion à laquelle Estonné prend le temps de réfléchir. Or, il n'en est guère récompensé.

Les disparitions peuvent également concerner des ensembles plus vastes. De la sorte, les chambres dans lesquels Estonné croit, ou espère, se trouver se dissipent elles aussi (l. IV, t. 1, p. 349 ; l. IV, t. 3, p. 118). Enfin, à la liste des objets qui s'évaporent, il convient d'ajouter l'épée d'Estonné. Alors que celui-ci s'apprête à frapper Zéphyr transformé en âne, il s'aperçoit que son fourreau est vide. Il se voit donc contraint d'attaquer l'animal à mains nues et se jette violemment sur lui pour finalement se retrouver à terre lorsque la bête disparaît soudainement. Toutefois, à la différence du pont et du perron qui n'ont jamais existé, l'arme fait simplement l'objet d'un enchantement temporaire. Le *luiton* l'a *detournée*, c'est-à-dire qu'il l'a momentanément rendue imperceptible au chevalier sans jamais cependant y toucher ou la déplacer : « *Ton espee n'ay je pas emblee mais je le t'ay destournee pour toi courroucier. Or regarde en ton fourreau, tu l'y trouveras* » (l. II, t. 1, § 312).

La majeure partie des pièges mis en place par le *luiton* a pour but de plonger le héros dans des matières fétides et avilissantes. Ainsi, le chevalier plonge successivement dans la boue (l. II, t. 1, §281, l. III, t. 3, p. 119), le fumier (*un moncel de fiens*, l. II, t. 1, §288), des fossés remplis d'eau sale⁵⁷⁵ (l. II, t. 1, §288, § 306, § 393 ; l. III, t. 3, p. 119) ou des mares pleines de grenouilles (l. II, t. 1, § 309). Qui plus est, il ne suffit pas à l'esprit (ni à l'auteur) qu'Estonné tombe dans ces matières, encore faut-il qu'il en soit complètement maculé. Par exemple, lorsqu'il s'escrime à sortir son cheval d'un borbier, il se trouve couvert de boue de la tête aux pieds : *il fut sy honny du bray que en luy n'avoit congnoissance* (l. II, t. 1, §282). De même, bien que la mare dans laquelle il chute soit peu profonde, il s'y trouve tant de reinettes que le chevalier ne peut se redresser sans se démener et, une fois sur ses pieds, il est aussi trempé que s'il avait été totalement immergé :

*Et sachiez que combien qu'il y eust pou d'eau, sy luy recloïst elle par dessus
les genoux et sy luy saillirent par-dessus le viaire et la poicterine plus de cent
raynes ainçois qu'il se peult relever.[...] Mais combien qu'il fust renversé sur le
plat, touteffois se tourna il sur costé et puis se mist sur ses piez, sy mouillé que*

⁵⁷⁴ Sur cette scène, voir également *supra* p. 92ss

⁵⁷⁵ Créature des marais, Zéphyr est fortement lié à l'élément liquide, ce qui explique la place importante occupée par l'eau dans ses facéties.

l'eaue, qui clere estoit, luy couroit par tout le corps du chief aux piez. (I. II, t. 1, § 309).

Bien qu'il soit au cœur des agissements cocasses de Zéphyr, le *honnissement* d'Estonné par des matières fétides ne constitue pas l'unique motif récurrent des facéties du *luiton*. Les culbutes et les coups y occupent eux aussi une part importante. Les chutes, qui sont l'expression la plus brute du renversement possèdent une force comique indéniable. Lors les facéties du *luiton*, elles contribuent d'abord à accentuer les souillures imposées au chevalier : parce qu'il s'étale de tout son long ou se démène, il se macule davantage. Par ailleurs, plus la chute est dure plus elle est cocasse. C'est pourquoi l'auteur fait plus volontiers plonger son personnage dans des fosses ou des fossés (I. II, t. 1, §306, §392). En plus de ces plonges, certes salissants, mais amortis, le texte présente une série de chutes plus violentes mais tout aussi comiques. Chaque fois que Zéphyr sert de monture à Estonné, il lui fait mettre pied à terre de façon brutale. Que ce soit sous la forme d'un cheval ou sous celle d'un lion, l'esprit prend un malin plaisir à projeter son cavalier au sol : *si le trebucher le cheval en ung praiel* (I. II, t. 1, § 131) ; *le lyon le jecta en ung soupirail d'une bove [...] lors cheyt ou fons si durement que a pou qu'il ne se rompyt les costez* (I. II, t. 1, § 313). De même, lorsqu'il transporte le chevalier par la voie des airs jusqu'en Écosse, *si l'atourna en telle maniere que en pou d'heure il ala jecter Estonné en ung gardin si roid que Estonné se pasma de meschief* (I. II, t. 1, § 394). Quand Zéphyr ne précipite pas son protégé à terre, il s'arrange pour que celui-ci se jette de lui-même au sol. Par exemple sous l'apparence d'un âne il provoque le chevalier puis esquive au dernier moment le coup que celui-ci s'apprêtait à lui asséner :

[Estonné] se lanca a l'asne pour l'aherdre aux mains. Et quand il le cuida tenir, il ne trouva rien, sy convint verser a terre aux dens si fort que le sang vermeil luy sailly des narines (I. II, t. 1, § 310)

Il convient de faire remarquer que ces chutes, si elles sont plus brutales, restent toutefois sans gravité. Certes, le chevalier se pâme de douleur ou saigne mais, au final, il s'en sort toujours sans grand mal, davantage blessé dans son orgueil que dans sa chair. Ces culbutes répondent en fait à un double impératif : d'un côté, la brutalité accentuée de la chute amplifie son effet comique ; de l'autre toute conséquence grave en annulerait l'effet. C'est pourquoi Estonné se relève toujours, quelle qu'ait été la violence du choc. De plus, ces maux sans douleur permettent une répétition comique et quasi mécanique de l'action : le personnage tombe et se remet sur ses pieds sans grand dommage uniquement pour chuter à nouveau quelques folios, voire quelques lignes, plus loin.

En plus des chutes à répétition, le chevalier est malmené de diverses manières. Par exemple, il est, à deux reprises, entraîné par sa monture dans les ronces et les buissons. Chacune de ces deux occasions joue sur un détail comique particulier. Dans le premier cas, le cheval rétif n'est autre que Zéphyr de sorte que le lecteur comprend *a posteriori* que s'il *n'espargnoit ni haye ni buisson* (l. II, t. 1, § 121), c'était surtout pour ne pas ménager son cavalier. Le second cheval incriminé n'est absolument pas un animal fantastique et s'il plonge parmi les épines c'est uniquement parce qu'il n'a trouvé aucune autre issue en sautant hors d'un fossé. Malheureusement pour Estonné, si sa monture parvient à sortir des buissons, lui-même reste coincé parmi les ronces : [*le cheval*] *entre en ung ronssoy d'epinoy si fort que quant le cheval passa oultre, Estonné demoura entre les ronches qui l'avoient ahert par le haubergon* (l. II, t. 1, § 306). Le comique de la situation est amplifié par le parallèle qui se dessine entre le maître et l'animal. Respectivement prisonnier des ronces et tombé dans une fosse, l'un comme l'autre *fronce les narines* en tentant de se libérer :

Le cheval prist a froncier des narines, puis sault a force hors du fossée (l. II, t. 1, § 306) ;

[*Estonné*] *se mist hors au mieulx qu'il peult, tout fronchant de la narine et de dens pour la pointure qu'il sentoit a sa char tellement que le sang en sailloit* (l. II, t. 1, § 307).

L'image est à nouveau employée⁵⁷⁶ dans l'épisode de la belle hôtesse au livre III, à la différence que les ronces y sont remplacées par *un grant tas d'orties aspres et poingnantes* (l. III, t. 1, p. 349). Cette scène est marquée par la même idée que celle qui marque les cas de *honnissement* par les substances viles. De même qu'Estonné se vautre dans la boue et le fumier jusqu'à en être maculé, il se *touille* dans les orties dont il est complètement enveloppé⁵⁷⁷. Son ensevelissement est d'autant plus plaisant qu'il est de son fait : guidé par le désir, il s'est de lui-même lové dans ce qu'il croyait être un lit⁵⁷⁸.

La dernière part du traitement infligé à Estonné consiste en un désarmement systématique. Ce déclassement symbolique s'illustre d'abord par une privation de monture. A plusieurs reprises, Estonné perd son cheval soit que ce dernier le désarçonne, soit qu'il le

⁵⁷⁶ *Il se detordoit pour la grant angouisse qu'il sentoit et croyoit a haulte voix, puis ronfloit et fronquoit comme un cheval* (l. III, t. 1, p. 349).

⁵⁷⁷ *Il se trouva un grant tas d'orties aspres et poingnantes tant enveloppé qu'en bonne espace il ne s'en peut ravoïr [...] Tandis qu'Estonné se touilloit en ces orties (...)* (l. III, t. 1, p. 349).

⁵⁷⁸ Il y a, toutefois, été bordé par Zéphyr qui, sous la forme de la jeune femme, l'a amoureuxment bordé dans sa couche urticante : *Et son hostesse le couvry, puis lui commença a dire : « Or dormez a vostre aise. »* (l. III, t. 1, 349).

laisse, comme cela a été évoqué plus haut, coincé parmi les ronces. Le mode de privation le plus comique reste toutefois celui de l'embourbement (I. II, t. 1, §281-282) :

Estonné ne garda l'eure que son cheval entra en unes crollieres. Sy y entra jusques ou ventre, tellement que Estonné se trouva en pou d'heure tout droit sur ses piez son cheval entre ses cuisses. Quant Estonné se veyt en tel point, il fut tout esbahy. Lors prist a tirer a son cheval par la queue pour aidier a yssir de la boe, mais c'estoit pour neant, car tant plus se remuoit le cheval, plus enfondroit en parfont (I. II, t. 1, §281-282).

Le brusque changement de situation, qui fait que le chevalier se retrouve debout tandis que son cheval s'est enfoncé sous lui, joue sur un effet de décalage d'autant plus comique qu'il se fait par surprise. Quant à la posture ridicule du chevalier, qui tire sur la queue de son cheval (et non sur ses rênes) pour le sortir de la boue, elle opère une forme de rabaissement cocasse. Par ailleurs, quand bien même il n'est pas physiquement privé de monture, Estonné régresse psychologiquement au statut de piéton. La voix de jeune fille utilisée par Zéphyr le charme au point qu'il *se mist par la voie devers la voix sans son cheval, car perdue en avoit la souvenance, tout pietoyant parmi le betun* (I. II, t. 1, § 283).

Ce sont ensuite les armes d'Estonné qui font les frais des plaisanteries de Zéphyr. Entraîné dans un galop d'enfer par le *luiton* métamorphosé en cheval, le chevalier voit son équipement peu à peu réduit à néant. Il perd d'abord son écu et sa lance, puis sa cote est mise en lambeaux, enfin son heaume, dont les attaches sont rompues, se tourne devant derrière⁵⁷⁹. Ce dernier achève de donner une allure ridicule et comique au cavalier malmené par une monture malicieuse. En d'autres occasions, Zéphyr œuvre de façon à ce que le chevalier détruise lui-même son équipement. A deux reprises, et sous différents aspects (celui d'un ours et d'une vieille femme), il provoque la furie de sa victime puis esquive ses coups. L'arme d'Estonné est alors soit brisée⁵⁸⁰, soit coincée dans un arbre⁵⁸¹. Quand la disparition du *luiton* n'a pas pour effet de priver le chevalier de ses armes, elle le laisse s'épuiser en vain. Ainsi,

⁵⁷⁹ *Estonné perdit son glaive [...], son escu, qui a son col pendoit luy fut esrachié [...], la cote a armer que Estonné avoit vestue fut si desciree que il n'y eut ronsse par ou il avoit passé qui n'en eust sa piece* (I. II, t. 1, § 122) ; *le heaume luy estoit tourné ce devant derriere par les branches des arbres qui en avoient les las rompuz* (I. II, t. 1, §125). Sur la valeur carnavalesque de ce désarmement progressif, qui est en fait une mise en pièces, voir *infra*

⁵⁸⁰ *Lors hauche l'anste de son glaive et le cuide ferir. Mais ainsi que le coup avaloit, il ne veyt pas la beste et le coup cheyt a terre sy roid que le glaive se rompy en .II. pieces* (I. II, t. 1, § 281).

⁵⁸¹ *Mais la vielle s'esvanuyt et l'espee fiert en l'arbre si parfont que Estonné ne peult ravoit son espee* I. II, t. 1, § 285.

Estonné court après des ombres et s'acharne sur des meules de foin⁵⁸² (l. III, t. 1, p. 353-354). Enfin, il arrive que le *luiton* joue d'illusions pour désarmer sa victime. De la sorte, il *detourne* l'épée d'Estonné (l. t. 1, § 312).

Sans faire partie intégrante de la dynamique déceptive, le tempérament d'Estonné est pour beaucoup dans l'efficacité comique des facéties de Zéphyr. La colère du chevalier n'est incluse dans le schéma de base des tromperies, lequel qui se résume à l'attirer dans de la boue, aux autres situations désagréables, au moyen d'un leurre. Cependant, le *luiton*, comme l'auteur, sait fort habilement tirer profit de ce trait de caractère pour se divertir. Zéphyr déclenche le courroux d'Estonné soit pour l'entraîner dans des pièges, soit pour le simple plaisir de le voir en colère⁵⁸³.

Par ailleurs, la nature irascible du chevalier imprime un rythme cocasse aux différents épisodes. Le chemin qui le conduit chez Sorence n'est qu'une succession de coups de colère et de repentir. Quand son cheval s'embourbe, et qu'il ne parvient pas à le dégager, il maudit son amie : et dist que *fol fut qui premier ama et que s'il estoit hors de la boe, jamais plus avant n'yroit pour la damoiselle : aux dyables fust commandee !* (l. II, t. 1, §282). Cependant, dès qu'il entend une jeune fille l'appeler, il regrette ses paroles (*Adont se prist repentir de ce que dit avoit, ibid.*) et en vient même à oublier toutes ses mésaventures (*il fut sy lié qu'il oubliat tous ses meschiefs* l. II, t. 1, §284). Pourtant, quelques instants plus tard, suite à une nouvelle mauvaise plaisanterie du *luiton*, il reprend ses imprécations (l. II, t. 1, §289).

Dans chacun des épisodes où il est en butte à Zéphyr, Estonné multiplie les malédictions et les insultes, que ce soit à l'encontre de la vieille (« *tresorde vielle raboursee, le feu d'enfer vous puist approchier ainçois que moy!* » l. II, t. 1, § 285), du *luiton*, de la gente féminine (*Prist a mauldire celluy qui l'a l'avoit amené*, l. II, t. 1, § 307 ; « *Le mauvais feu de l'enfer les puist baisier* » l. II, t. 1, § 390) ou même des dieux (*il fut su courroucié que a pou qu'il n'ysoit du sens. Lors prist a renoyer les dieux de la mer et de la terre et a mauldire Zephir et a dire que s'il le tenoit, il luy copperoit le corps en.* l.II, t. 1, §310). Cette alternance, entre les emportements et les repentirs du héros, crée des effets de relance et d'amplification qui renforcent l'efficacité du comique de répétition.

Les accès de colère d'Estonné sont d'autant plus cocasses qu'il les regrette pour leurs conséquences néfastes. Par exemple, lorsqu'il brise sa lance en voulant frapper la *beste en*

⁵⁸² Sur l'épisode de la meule de foin voir également *supra* p. 92ss.

⁵⁸³ C'est par exemple la raison qu'il donne pour le détournement de l'épée : « *je le t'ay destournee pour toi courroucier* » (l. II, t. 1, § 312).

maniere d'asne, il réalise que son emportement l'a mis dans une situation difficile : *[il] dist que bien seroit tenu si delors en avant un chevalier l'appelloit de la joust* (I. II, t. 1, § 281). Suite aux déconvenues causées par son emportement, le chevalier prend deux types de résolutions : soit il décide de ne plus se laisser berner en usant de son bon sens⁵⁸⁴, soit il échafaude des plans pour se venger du *luiton*⁵⁸⁵. Toutefois, les repentirs d'Estonné ne font jamais qu'un temps et ses bonnes résolutions tombent systématiquement à l'eau, au propre comme au figuré. De même, ses rêves de revanche ne sont que de vaines chimères, comme le souligne plaisamment l'auteur qui dit de lui qu'il *s'en aloit tout le chemin soy delictant en ses pensees tout ainsi comme celui qui fait chasteaulx en Espagne gisant en son lit en Angleterre* (I. II, t. 1, § 378).

Au principe d'embuscade, qui constitue la trame des épisodes, s'ajoutent des effets comiques indépendants. Le premier repose sur un jeu de références plus ou moins explicites. Par exemple, l'écu d'Estonné, qui finit suspendu à un arbre, Zéphyr sous sa forme équine, ou encore l'épisode de la mort de Branius sont tous susceptibles de renvoyer à un modèle littéraire⁵⁸⁶. Ailleurs, il semble que l'auteur dresse un parallèle malicieux entre le chevalier et les *vielles barbues*. Quand Estonné croise pour la première fois ces sorcières, Zéphyr lui explique que les esprits les portent sur leur dos *par mons et par vaulx, par hayes et par buissons* et que *le matin [elle] diront merveilles a leurs voisins de ce qu'elles avront veu* (I. t. 1, § 131). Or, c'est précisément le traitement que *luiton*, sous sa forme équine, fait subir à Estonné (I. II, t. 1, § 121). De plus, le chevalier, tout comme les mégères, ne peut s'empêcher, à peine revenu, de conter ses aventures. Le roman est ainsi ponctué par l'évocation des récits qu'il fait :

Lors luy va compter toute la mescheance qui luy estoit adevnue en son venir (I. II, t. 1, § 291) ;

Estonné luy prist a compter toutes les aventures que avenues luy estoient (I. II t. 1, § 317) ;

Lors lui va compter son aventure (I. II, t. 1, § 138).

Par ailleurs, il arrive que la malice de Zéphyr à l'égard d'Estonné adopte de surprenants détours et se manifeste autrement que par des *deceptions*. Ainsi le marché qu'il

584 Par exemple après une chute dans l'eau : « *Or voist Zephir pendre ! Cy n'ay garde de luy. S'il m'a fait mouiller par mon fol cuidier, je me ressuyeray par mon bon sçavoir* » (I. II, t. 1, § 309).

585 *Riant aucuneffois dedens son cœur de ce que, s'il pouoit decevoir Zephir ançois qu'il le mosquat, il se tiendrait pour vengié de luy.* (I. II, t. 1, § 378).

586 Sur ce jeu de référence, voir *infra* p. 372.

conclut avec deux chevaliers allemands se termine par une surprise de taille pour l'Écossais (I. II, t. 1, § 30 et ss.). Désireux de se rendre en Grande-Bretagne, les deux étrangers acceptent les services de Zéphyr qui propose de les y transporter. Après des transactions qui laissent entrevoir à la fois le caractère facétieux et la face sombre de l'esprit⁵⁸⁷, un accord est conclu et les deux Allemands sont bientôt soulevés dans les airs. Fidèle à ses habitudes, le *luiton* réserve un atterrissage brutal à ses passagers et les projette, non pas à terre, mais précisément sur Estonné endormi (I. II, t. 2, §30). Les réactions causées par l'arrivée brutale des étrangers sont des plus cocasses. Réveillés en sursaut, Estonné et le Tor balancent entre la stupeur et la panique et se croient assaillis :

Adont sailly sus Estonné tout esbahy et tire son espee et dist : «A mort, seigneurs, quy cy estes venus sur nous sans parler !» Et autel dist le Tor, qui estoit tout esbahy de leur soudaine venue (I. II, t. 2, §30).

Les chevaliers tombés du ciel ne sont pas moins stupéfaits et terrifiés. A la surprise et au choc de leur atterrissage, s'ajoute la crainte de se voir attaqués :

« Seigneurs, dirent les .II. chevaliers, qui estoient aussi esbahiz que ceulx qui les escrioient, ne vous doutez de nous, car ce n'est pas de nostre volenté que sommes cheuz sur vous » (I.II, t. 2, § 31).

Enfin, l'arrivée des chevaux, transportés comme leurs maîtres par la voie des airs, achève de donner la mesure de l'espièglerie du *luiton* :

Ils oÿrent une noise venir de vent merveilleux et espoentable qui tost cessa. Sy ne garderent l'eure qu'il oÿrent assez pres d'eulx cheoir deux chevaulx, qui prindrent moult fort a fronchier ainsi que espoentez (I. II, t. 2, § 31)

Par ailleurs, il est possible que déposer Estonné précisément sous les fenêtres de Lidoire soit une autre facétie du *luiton*. Dès son arrivée, la Reine Fée qui cherche à se venger du chevalier, s'empresse de le changer en ours. Par conséquent, il est légitime de se demander si l'omniscient Zéphyr a intentionnellement attiré son protégé dans une nouvelle mésaventure ou s'il a cherché à le servir de son mieux en l'amenant au plus près de Priande.

⁵⁸⁷ Les libations et les péages que l'esprit exige en échange de ses services relèvent à la fois d'une relation vassalique et d'un pacte avec le diable. Ses exigences démontrent également qu'il met sa clairvoyance à profit de façon malicieuse : à l'un il demande de payer pour entrer dans le château qu'il aime le plus et à l'autre de verser à terre les vins qu'il apprécie tellement : « *Par ma foy, sire, dist le chevalier, je ne sçay qui il est, mais tant dist il, quant nous fusmes obligiez a luy, qu'il ne se doubtoit mie de moy, se tant amoie le chastel, ne de mon compaignon, se tant amoit les vins de son paÿs* » (I. II, t. 2, § 34).

Après la mort d'Estonné, Zéphyr reporte son affection, ainsi que sa malice, sur le fils de son défunt protégé⁵⁸⁸. Les tours que le *luiton* joue à Passelion sont de la même nature que ceux qu'il réservait à son père. Par exemple, le jeune homme plonge dans une cuve de fumier en croyant rejoindre deux damoiselles dans leur bain (l. IV, t. 2, p. 878ss.), ou encore voit un laideron se substituer à une jolie femme (l. I. IV, t. 2, p. 738). Dans ces nouvelles facéties se retrouvent les mêmes composantes que dans les *deceptions* passées : thématique de la lumière, matières viles (boue, l. IV, t. 2, p. 927 ; fumier, l. IV, t. 2, p. 879 ; eau pleine de grenouilles l. IV, t. 2, p. 1036) ou blessantes (ronces, l. IV, t. 2, p. 926-927 ; roches aiguës, l. IV, t. 2, p. 734 et ss.), usage de leurres (biche l. IV, t. 2, p. 927 ss ; jolies femmes) qui disparaissent ou sont subitement remplacés. Toutefois, il ne faudrait pas voir dans ces similitudes le signe d'une simple continuité. Passelion, malgré les apparences, n'est pas un second Estonné ; de même, sa relation avec Zéphyr n'est pas tout à fait identique au partenariat que son père entretenait avec le *luiton*. Ainsi tandis qu'Estonné s'escrime vainement sur des ombres ou plante son épée dans un arbre en voulant atteindre l'esprit, son turbulent rejeton parvient bel et bien à frapper celui-ci au moyen d'un edredon :

Lors print un bisacq plein de plumes qui gisoit au milieu de la chambre et tant en baty le deable que tout le derompy et tellement l'adouba que les plumes lui entreoient par tous les conduis du visaige. (l. IV, t. 2, p. 738).

Durement malmené, le *luiton* meurtri jure, à cette occasion, de plus jamais posséder un⁵⁸⁹ corps afin de tromper le chevalier.

Globalement, Zéphyr ne paraît pas mener Passelion à sa guise comme il le faisait avec son père et les services qu'il rend au jeune homme sont plus nombreux que les tours qu'il lui joue. Ainsi, rien qu'au livre IV, le *luiton* mène Passelion aux Enfers pour qu'il aille quérir les armes d'Estonné (t. 2, p. 741 et ss.), le libère de plusieurs enchantements (la rose qui endort t. 2, p. 711 et l'anneau enchanté de Marmona t. 2, p. 930-931) ou encore lui permet d'échapper à des mères en colère (Morgane, t. 2, p. 704-705 ; la mère de Gaudine t.2 , p. 720-721) quand ce n'est pas à des amantes encombrantes. Cette évolution peut s'expliquer par plusieurs facteurs. Bien que séducteur et emporté, Passelion n'est pas l'exacte réplique de son père.

⁵⁸⁸ Dans l'entre-deux, Zéphyr, comme par désœuvrement, joue un tour aux huit princes qui assiègent le château de la Guarande où s'est réfugié Bruyant, le meurtrier d'Estonné (l. IV, t. 1, p. 231-233). Le scénario de cette *depcion* est identique à celle dont pâtit l'écossais : les huit princes s'acharnent à tort sur ce qu'ils croient être l'esprit, ou encore, sont entraînés à sa suite parmi les ronces. Seul change le motif de la poursuite : au désir charnel qui mouvait Estonné se substitue un désir de vengeance des chevaliers qui prennent Zéphyr pour Bruyant.

⁵⁸⁹ « *Jamais en corps sans ame n'entreray pour toy tromper : trop y ay esté deceu* » (l. IV, t. 2, p. 740).

Plus violent qu'Estonné, il est aussi plus sombre et démesuré. Il se trouve, par conséquent, capable, comme le beau diable qu'il est⁵⁹⁰, de s'opposer à Zéphyr et de le contraindre parfois à sa volonté. Parallèlement, l'histoire de *Perceforest* s'acheminant peu à peu vers des temps chrétiens, il est normal que les agissements chaotiques et farcesques de Zéphyr cèdent la place à une conduite plus digne à mesure que le *luiton* facétieux se mue en chapelain de Vénus. Après s'être amplement joué du père (Estonné) et un peu du fils (Passelion), l'esprit ignore d'ailleurs complètement le petit-fils (Norholt)⁵⁹¹.

1.2. Lidoire et Lyonnel (et quelques autres)

Lidoire est, comme Zéphyr, une créature ambiguë susceptible d'inspirer la crainte aussi bien que l'émerveillement. A la fois reine, fée, épouse et mère⁵⁹², elle est l'incarnation d'une féminité mystérieuse et angoissante. Elle partage également avec le *luiton* une certaine malice et le goût pour la plaisanterie. Les tours joués par la Reine Fée sont, cependant, d'une autre tonalité que ceux de l'esprit. Si le recours à l'illusion occupe une place importante, la farce carnavalesque y est délaissée au profit d'une plus grande subtilité et d'un penchant pour la mise en scène.

La première victime de son « humour » n'est autre que Lyonnel qui s'est épris de sa fille Blanche. Pour le chevalier amoureux, Lidoire prend à la fois les traits d'un chaperon ombrageux et d'un tourmenteur féérique. Jusqu'à ce qu'elle consente enfin au mariage des deux amants au livre IV, la reine soumet Lyonnel à une série d'épreuves et de tours dont elle se sert aussi bien pour tester son futur gendre que pour son divertissement personnel. Ce parcours du combattant, comique, commence avec la rencontre des deux jeunes gens au livre II. De loin, Lyonnel aperçoit trois jeunes filles qui se baignent dans une rivière et tombe immédiatement sous le charme de la plus jeune qui n'est autre que Blanche. Il décide alors de s'en approcher mais l'objet de son désir s'enfuit toujours plus loin tandis que des obstacles (trois chevaliers, une rivière, puis un taureau furieux) surgissent sur sa route. La folle poursuite du chevalier, comique par l'entêtement de ce dernier et par la frustration qui lui est

⁵⁹⁰ Sur l'hypothèse concernant le tempérament diabolique de Passelion, voir *supra* p. 256, note 493.

⁵⁹¹ Passelion lui-même, après une enfance turbulente et une jeunesse fougueuse, connaît une maturité tranquille. Sur les liens entre comique et passage du temps, voir *infra* p. 410ss.

⁵⁹² Mère attentive, Lidoire veille particulièrement à l'éducation de ses enfants et des diverses jeunes filles dont elle a la charge. Sur le versant maternel de Lidoire voir *infra* Christine Ferlamapin-Acher, « Le rôle des mères dans *Perceforest* », dans *Arthurian Romance and Gender*, éd. F. Wolfzettel, Amsterdam Atlanta, Rodopi, 1995, p. 274-284. Pour présentation synthétique du personnage voir : « Fées et déesses dans le *Perceforest* », du même auteur dans *Bien dire et bien apprendre. Revue de médiévistique. Fées, dieux et déesses au Moyen Age*, Lille, 1995, p. 53-71.

imposée⁵⁹³, se clôt sur une première exigence : pour voir ce qu'il désire (Blanche), il doit rapporter la tête du *Gueant aux Cheveux Dorez* (I. II, t. 1, § 344). La condition est formulée de façon anonyme, dans un message placardé sur un chêne, à la manière des nombreuses inscriptions qui invitent les chevaliers à relever un défi⁵⁹⁴. Cependant, il est précisé plus tard que Lidoire est à l'origine de cette demande⁵⁹⁵ conçue, à la fois, comme une épreuve qualifiante et le moyen de se débarrasser de l'importun. Ce que souligne ironiquement Clamidés (voir *infra*. p. 306). Comique par sa double fonction, cette sorte de clause illustre plusieurs des aspects de la Reine Fée. En éprouvant Lyonnell, elle se montre une mère attentive, soucieuse de trouver un bon époux à sa fille et une souveraine avisée, désireuse de trouver un champion pour son royaume⁵⁹⁶. Mais la quête qu'elle instaure est aussi une marque de malice : tout en entretenant l'espoir du chevalier, elle l'éloigne pour longtemps de sa fille.

Revenu victorieux de son entreprise, Lyonnell n'entre pas pour autant dans les bonnes grâces de la reine. Toujours sous probation, il se voit convié dans son manoir mais reçoit l'ordre exprès de ne pas toucher et de ne pas parler à Blanche en dehors de sa présence. Le commandement est assorti d'un moyen de contrôle pour le moins singulier : au moindre contact avec Blanche, la peau de Lyonnell devient noire. La malice de Lidoire est tout entière dans cet enchantement à la fois drôle et cruel car particulièrement infâmant : les marques incriminantes, extrêmes visibles (*noir comme charbon*, I. II, t. 2, §256) et exposées à la vue de tous, ne peuvent s'effacer qu'à force de larmes. Ignorant l'existence du sortilège, Lyonnell frôle Blanche par inadvertance puis, comblé par cet effleurement, embrasse le doigt avec lequel il a touché la jeune fille. Sa main et sa bouche se trouvent, de ce fait, marquées de façon indélébile. La déconvenue comique du chevalier, qui passe soudainement de la béatitude au désarroi, n'a d'égale que sa honte. Parce qu'il échoue à effacer la trace qu'il voit sur son doigt, il comprend qu'elle est la conséquence d'un sortilège destiné à le dénoncer. Il s'efforce alors de la dissimuler. Son comportement réjouit intensément Lidoire qui rit sous cape de la gêne du chevalier :

Quant la royne, qui percevant estoit, veyt Lyonnell muer couleur et maniere, elle s'advisa que aucune chose luy estoit avenue de nouvel. [...] Sy eut grant riz dedens

⁵⁹³ Pour une étude détaillée de la scène, voir *infra* p. 315.

⁵⁹⁴ Pour un exemple, voir le message qui figure sur le pilier du Mont Cornu (I. II, t. 1, § 670).

⁵⁹⁵ *Madame la royne fist escrire au chesne que s'il [Lyonnell] faisoit tant qu'il eust le chief du gueant aux cheveux dorez, il verroit a plain la pucelle que tant desiroit* », I. II, t. 2, § 70.

⁵⁹⁶ Sur Lidoire comme figure politique, voir *infra* p. 345.

son cœur, car elle perçoit que le chevalier repost sa main affin que la tache ne fust perceue. (I. II, t. 2, § 255).

De fait, tandis que, pour Zéphyr, se divertir consiste à plonger Estonné dans le fumier et à le mettre en colère, pour la Reine Fée, il s'agit de susciter la crainte ou le malaise de Lyonnell en le prenant en défaut. Ainsi, le repas terminé, elle prend un malin plaisir à tourmenter l'amoureux en lui adressant des remontrances qui ne font qu'amplifier son désarroi et, avec lui, l'effet comique qui en découle. Sous le coup de la surprise et de la confusion, le malheureux fautif voudrait se trouver *cent lieues loing* (I. II, t. 2, § 257). Il oppose ainsi, à la malice réjouissante de la reine, un cocasse mouvement de fuite hyperbolique et imaginaire. Il est par ailleurs probable que Lidoire, qui laisse entendre qu'elle refrène son courroux⁵⁹⁷, affiche, en réalité, plus de colère qu'elle n'en ressent, uniquement pour le plaisir de faire paniquer le chevalier. De même, la façon dont elle conclut ses reproches⁵⁹⁸ ne vise qu'à le terroriser davantage en le laissant sur une menace et en le conditionnant efficacement pour le soir à venir.

Bien que cela ne soit pas explicitement dit, il semble en effet presque certain que le cauchemar fait par Lyonnell dans la nuit suivant le repas lui soit envoyé par Lidoire⁵⁹⁹. Experte en enchantements, elle possède des compétences certaines en matière de sommeil et de songe. Ainsi, il lui arrive à plusieurs reprises d'endormir des chevaliers se trouvant sous son toit (ou sur ses terres) ou de leur faire confondre rêve et réalité⁶⁰⁰. De plus, le cauchemar vient à point illustrer les mises en garde de la reine.

Tel un miroir déformant, le songe du chevalier reprend et amplifie les événements vécus dans la journée. Dans son sommeil, il bafoue les interdits de Lidoire bien plus qu'il ne l'a fait dans le réel. Non seulement il dialogue avec Blanche⁶⁰¹ (*faisoit demandes et avoit responces* I. II, t. 2, § 265) mais encore il l'enlace *a .III. bras* dans un contact prolongé. De la même façon, le châtiment se trouve lui aussi démultiplié : le noircissement de la peau ne se

⁵⁹⁷ « Vous estes en mon hotel, sy n'affiert pas je vous monstre tout le courroux que je porroie bien » (I. II, t. 2, § 258).

⁵⁹⁸ « Gardez vous une autre foiz de meffaire, car se vous veniez une autre foiz ou la pucelle fust et vous l'atouchissiez quel pou que ce fust, encores seroiz vous plus deceu et sy ne porriez garir sans moy et sy perdiez la pucelle a tousjours » (I. II, t. 2, § 258).

⁵⁹⁹ Gilles Roussineau est également partisan de cette hypothèse : « On est porté à croire que, dans ce manoir enchanté qu'elle habite, Lidoire a inspiré ce rêve à son hôte » *Perceforest*, deuxième partie, t. 2, *op. cit.*, p. XXVI.

⁶⁰⁰ Par exemple elle endort Estonné métamorphosé en ours au moment de lui rendre son apparence humaine. Sur la *muance* voir *infra* p. 323 et 351.

⁶⁰¹ Outre qu'elle bafoue l'ordre de Lidoire, l'aisance verbale de Lyonnell vient également corriger, de façon ironique, le mutisme dont il a été frappé quand la jeune fille lui a été présentée.

limite plus au doigt mais s'étend aux deux mains du personnage (I. II, t. 2, § 266). Avec l'exagération des faits, l'effet comique lui-même est amplifié. Toutefois, l'épisode du rêve ne se contente pas de répéter la déconvenue de Lyonnel. A la honte et à la gêne qu'il a éprouvées la veille devant sa peau tachée, se substitue une peur panique qu'il l'amène à se réveiller en sursaut et sur un cri⁶⁰². Cette réaction violente est directement imputable à Lidoire dont les mises en garde se sont imprimées dans l'esprit du chevalier au point qu'il la craint jusque dans son sommeil. Cette transgression est le second élément qui donne à la scène sa force comique (le premier est l'amplification). Le rêve est normalement un espace de liberté et de créativité dans lequel les *fantasmes* s'affranchissent de la logique et des règles qui régissent le monde éveillé. Or, dans le cas de Lyonnel, un ordre strict donné dans la réalité vient perturber le petit paradis onirique. Réciproquement, la terreur ressentie dans le songe persiste au-delà du sommeil si bien que Lyonnel est presque surpris quand il constate que ses mains sont immaculées⁶⁰³.

L'attitude facétieuse de Lidoire vis-à-vis de Lyonnel se retrouve encore dans l'épisode du Temple de la Franche. Après qu'il a réussi à entrer dans le sanctuaire, après de nombreuses hésitations et quelques épreuves, le chevalier tente vainement de reprendre son ancien écu accroché à un pilier. Lidoire apparaît alors soudainement et l'accuse d'être entré dans le Temple par effraction afin de dérober les trésors qui y sont exposés⁶⁰⁴ (I. II, t. 2, § 215). La Reine Fée sait fort bien que le « voleur » n'est autre que Lyonnel dont la présence en ces lieux est plus que légitime puisque l'épreuve lui est même réservée. Ses accusations ne sont qu'une comédie jouée au chevalier pour se divertir, une fois de plus, à ses dépens. Le mensonge de Lidoire n'est pas comique à lui seul ; si la plaisanterie est réjouissante c'est parce qu'elle met Lyonnel en difficulté. Quand elle lui reproche d'être entré dans le Temple par *poison*, la reine l'accuse en fait d'avoir eu recours à la magie. Or, comment Lyonnel pourrait-il prouver qu'il est entré « légalement » dans le sanctuaire ? Les épreuves remportées (le lion amical, la clef dépendue, etc.) pourraient fort bien avoir été achevées au moyen d'enchantements. Le lion qui garde la porte a d'ailleurs été, dans une autre occasion, rendu obéissant grâce à un sortilège (I.

⁶⁰² *Sy veyt que ses mains estoient plus noires que charbon. Lors luy souvint de la deffense de la royne, sy fut a si grant meschief que a pou qu'il ne mouroit de dueil. Si va jecter ung cry sy grant d'angoisse qu'il avoit que son escuier, qui lez luy gisoit, se esveilla. Et Lyonnel mesme se leva en estant tout droit, tout esbahy* (I. II, t. 2, § 266).

⁶⁰³ *Il prist a regarder ses mains, qu'il cuidoit avoir tachee pour s'amie qu'il devoit avoir acolee selon son songe. Mais quant il veyt qu'il n'avoit garde, il le tint a songe* (I. II, t. 2, § 267).

⁶⁰⁴ Il s'agit des trophées conquis par Lyonnel dans sa quête du *Gueant aux Cheveux Dorez* : l'écu transpercé des pattes du lion de l'Estrange Marche et la tête du géant. Quant au lion apprivoisé, il garde l'entrée du Temple.

II, t. 2, § 81). Lyonnell est, surtout, incapable de se défendre parce que la situation le met dans une impasse. En tentant de décrocher l'écu, il ne commet pas un vol mais cherche à récupérer ce qui lui a été dérobé. Cependant, pour prouver la légitimité de ses prétentions sur les reliques du Temple, il lui faudrait justifier de son identité. Or, cette dernière se fonde précisément sur les trophées qui lui échappent. De la même façon, le comportement amical du lion, que Lidoire impute implicitement à un charme, s'explique par le fait que Lyonnell a apprivoisé l'animal. Situation folle et cocasse que celle où le héros est accusé de dérober les biens dont il a été dépouillé et où les preuves de sa bravoure (l'affection du lion) se retournent contre lui et le rendent suspect. Enfin, le fait que l'accusation soit portée par une femme a également son importance. Trompé à plusieurs reprises par des damoiselles du lignage de Darnant, Lyonnell ne se sent pas en mesure de se défendre contre *art de femme*⁶⁰⁵. Abasourdi par les reproches qui pleuvent sur lui, il reste d'ailleurs, dans un premier temps, sans voix. Lidoire tire aussitôt profit de son mutisme pour le moquer et le tourmenter davantage : demandant d'abord si elle doit lui apprendre à parler, elle interprète son silence comme un aveu de culpabilité⁶⁰⁶. Cette dernière pique réveille enfin le chevalier qui se défend alors avec sagesse. Prise de regrets pour avoir poussé sa victime si loin dans ses retranchements, la reine met fin à son jeu (*il luy pesa en partie de ce que si pres luy avoit alé de sa raison*, I. II, t. 2, § 218).

La scène se répète, à peu de choses près, lorsque Lyonnell se rend pour la seconde fois au Temple de la Franche Garde. Encore une fois des objets, preuves de sa vaillance et de son identité, lui sont dérobés pour finalement être exposés dans le sanctuaire. Il s'agit, cette fois, des deux écus qu'il a portés au tournoi du *Neuf Chastel*⁶⁰⁷, lesquels lui sont volés par Lidoire elle-même, et non par les cousines d'Harban comme c'était le cas des précédentes reliques. Par ailleurs, au lieu d'accuser le chevalier de vouloir commettre un larcin, la reine feint de ne pas le reconnaître ou, plus exactement, elle refuse d'admettre qu'il est Lyonnell parce qu'il n'est pas porteur des deux boucliers⁶⁰⁸. Néanmoins, l'enjeu de la scène reste identique à celui de la première confrontation : Lyonnell est mis en demeure de prouver son identité sur le

⁶⁰⁵ « *Haa! Meschant je suys deshounouré, car contre art de femme ne me sçay deffendre* » (I. II, t. 2, § 214).

⁶⁰⁶ *Quant Lyonnell eut entendue la dame, il fut sy esbahy qu'il ne sceut que respondre. Quant la dame veyt ce qu'il estoit si confuz qu'il ne respondy mot, elle dist : « Sire chevalier, il m'est advis qu'il convient par vostre deffaulte que je vous aprenne a parler, car selon ce que vous montrez, il m'est advis que vous soyez coupable de ce que vous monstrez. »* (I. II, t. 2, § 216).

⁶⁰⁷ Le premier lui est confié par Gadifer qui, ne pouvant participer au tournoi en raison de sa blessure, demande à Lyonnell de le faire à sa place (I. II, t. 2, § 249). Le second est un présent de Blanche (I. II, t. 2, § 270-272).

⁶⁰⁸ « *Mais je vous dy de Lyonnell du Glat, en qui je tieng moult de proesse et d'honneur, que a grant paine pourroye je croyre qu'il fust tant nud venu en ces parties sans apporter enseignes parquoy il fust cogneu sans demander.* » (I. III, t. 1, p. 307).

témoignage d'objets symboliques. Sa tâche se trouve toutefois compliquée du fait que, lors de sa participation anonyme au tournoi du *Neuf Chastel*, il a été désigné comme *le Chevalier aux Deux Escus*. Lidoire ne manque pas tirer avantage de ce trouble identitaire pour le mettre davantage en difficulté. Après avoir refusé de reconnaître qu'il était Lyonnell, elle lui oppose que les preuves qu'il présente (les deux écus) sont la propriété du *Chevalier aux Deux Escus* et non celle du chevalier au lion⁶⁰⁹. Les taquineries de la reine sont d'autant plus comiques qu'elles font écho aux craintes exprimées par le chevalier quelques temps plus tôt. Tout juste dépossédé des deux boucliers, Lyonnell se demandait déjà comment excuser cette perte auprès de la redoutable Lidoire⁶¹⁰. De plus, le fait que cette dernière soit directement responsable du vol teinte ses propos d'une hypocrisie cocasse. Non seulement elle reproche au jeune homme ne pas être en possession des écus qu'elle lui a, elle-même, enlevés mais elle feint également de ne pas savoir qui les a accrochés dans le Temple. La question qu'elle adresse à Lyonnell à ce sujet (« *Et qui le pendy la ?* », *dist la royne*, l. III, t. 1, p. 308) opère en cela un renversement amusant : le personnage qui a tout manigancé feint l'ignorance et demande des comptes à l'innocente victime de sa malice. La personnalité facétieuse de la Reine-Fée se manifeste, par ailleurs, dans la façon qu'elle a d'évoquer le second écu. Elle ne désigne pas plus explicitement ce présent fait à Lyonnell qu'elle n'en nomme l'auteur, c'est-à-dire sa fille Blanche. Au lieu de cela, elle parle d'une *autre chose* et d'un *autrui* auquel le chevalier devra rendre compte⁶¹¹. Le caractère vague de ces paroles est comique car, sous l'apparence de l'indifférence, il démontre, au contraire, que Lidoire n'ignore rien de ce que Lyonnell et Blanche croyaient lui tenir caché. Par son faux détachement, elle affirme une fois de plus sa supériorité et, par conséquent, sa capacité à se divertir aux dépens des autres en général et de Lyonnell en particulier. Faute de regret, son jeu est cette fois interrompu par Gadifer qui, jusque là resté dans l'ombre décide de venir au secours du malheureux soupirant⁶¹².

En guise de dernière épreuve, la Reine-fée impose à Lyonnell de repousser sa demande en mariage jusqu'à ce que l'anneau dont elle lui a fait don soit assez grand pour qu'il

⁶⁰⁹ « *Sire chevalier, dist la royne, celui qui porta cel escu ne fut point nommé Lyonnell, ains fut nommé le Chevalier aux Deux Escus* » (l. III, t. 1, p. 308).

⁶¹⁰ *Or estoit il en grant doubte, car il ne sçavoit comment soy excuser ne donner a cognoistre sa perte* (l. III, t. 1, p. 302).

⁶¹¹ « *Je cuide sçavoir de vray que vous eussiez aporté encores autres chose. Mais je m'en tais atant et bien en conviengne au chevalier qui en avra a rendre autrui que a moy.* » (l. III, t. 1, p. 308).

⁶¹² *Tous les motz de la royne et de Lyonnell furent entendus du roy Gadiffer, qui a couvert se tenoit. Mais quant le noble roy entedy comment la royne questionnoit le noble chevalier, il se commanda mener avant, puis dist : « Madame, vous surquerez trop le chevalier. »* (l. III, t. 1, p. 309).

puisse le passer au majeur de sa main droite⁶¹³. De nouveau, alors que la bague a presque atteint la taille adéquate, le jeune homme perd l'objet qui doit, en prouvant sa valeur, lui permettre d'obtenir la main de Blanche. Comme dans les épisodes précédents, il appréhende la réaction de Lidoire au point, cette fois, qu'il cherche à l'éviter. Toutefois, en dépit du fait que celle-ci s'amuse effectivement, en tirant partie de la négligence du chevalier, ses taquineries sont de courte durée et la manipulation dont elle se rend coupable vise, une fois n'est pas coutume, à lui redonner l'espoir. En effet, si, dans un premier temps, elle l'effraie en lui disant que la bague s'élargit pour passer au doigt d'un brave mais disparaît quand elle est portée par un lâche ; elle lui enjoint rapidement de regarder son doigt auquel se trouve, comme s'il ne l'avait jamais quitté l'anneau mystérieux. Après une longue mise à l'épreuve, le dernier obstacle au mariage de Blanche et Lyonnel disparaît donc assez rapidement dans une scène qui reprend les bases des confrontations précédentes avec Lidoire mais sans en atteindre la force, ni l'envergure. Cet affaiblissement s'explique par l'évolution du récit. Sur le point de céder enfin, Lidoire ne peut pas se montrer aussi malicieuse qu'au début de l'histoire. Les enjeux de la reconnaissance, autrefois étendus à une question d'identité, se restreignent d'ailleurs ici au problème de la valeur. Les possibilités de divertissements offerts à la reine s'en trouvent limités d'autant : au lieu de nier qu'elle reconnaît Lyonnel, elle ne fait que mettre en doute, un instant, sa valeur.

Bien que son futur gendre reste la première victime de ses facéties, la Reine-Fée exerce également sa malice à l'encontre d'autres personnages. Tout comme elle repousse le mariage de Lyonnel avec sa fille, elle retarde les retrouvailles du Tor et de Liriopé. Cependant, les mesures prises à l'encontre du Comte de Pedrac ne relèvent pas d'une mise à l'épreuve ; elles sont la manifestation d'une terrible rancune. Lidoire tient, en effet, le chevalier pour responsable de l'accident de chasse qui a coûté son intégrité physique à Gadifer. Guidés par un esprit de vengeance, et non plus par la volonté de se divertir, ses agissements conservent toutefois un caractère comique, notamment parce qu'ils consistent en tromperie et en moyens détournés⁶¹⁴. Lidoire s'attache par exemple à empêcher tout contact entre le Tor et les personnes susceptibles de faire son bonheur. Ce qui inclut Liriopé mais également son propre époux, Gadifer. Lorsqu'elle doit se rendre à *Neuf Chastel*, elle préfère ainsi laisser Liriopé

⁶¹³ « *Sire chevalier, madame la royne vous salue plus de cent fois et vous prie que, quant cest anel que je vous presente de par elle pourra servir au maistre doy de vostre destre main, que vous retournez devers elle et se lui demandez vostre bon plaisir, et il vous sera ottryé.* » (l. III, t. 2, p. 200).

⁶¹⁴ Cela est surtout valable pour les premiers temps de sa haine. La vengeance de Lidoire finit par s'accomplir au livre III quand elle impose au Tor une métamorphose cyclique, comique uniquement par la peur qu'elle suscite chez ceux qui en sont témoins. Voir *supra* p. 187.

derrière, dans son manoir sylvestre, plutôt que de prendre le risque d'une rencontre entre la jeune femme et le chevalier, peut-être revenu de campagne⁶¹⁵. Plus tard, lorsque deux messagers viennent lui apprendre qu'il est effectivement rentré au pays, elle s'empresse de les faire partir au moyen d'un enchantement et pousse son mari à oublier la nouvelle :

«Madame, dist l'un d'eulx, nous venons d'estranges terres guerroyer avecques le preux conte de Pedrac que l'on appelle le Tors, qui a de nouvel rapassé la mer et est en ce paÿs». Quand la royne oÿt ce, elle n'eut cure de telles nouvelles. Et affin que plus avant n'en recordassent, elle fist un charme qu'ilz monterent incontinent sur leurs chevaux, sy s'en alerent sans prendre congé. Lors appela ung menestrel qui estoit en sa compaignie et luy commanda a jouer devant le roy affin qu'il oubliast ces nouvelles, car bien avoit en propos, s'elle pouoit tenir le Tors, que elle le mectroit en tel lieu que de luy ne seroit nouvelles. (l. II, t. 2, § 91).

Dans ce très court épisode (qui méritait d'être cité en intégralité), le comique repose en grande partie sur le contraste entre la violence des sentiments de Lidoire et la manière, tout en atténuations et en détours, dont ils sont exprimés. Ainsi, l'indifférence que lui attribue l'auteur (*elle n'eut cure de telles nouvelles*) n'est qu'un doux euphémisme pour rendre compte de la haine qu'elle éprouve. De la même façon, le châtement qu'elle réserve au Tor est décrit par une périphrase (*elle le mectroit en tel lieu que de luy ne seroit nouvelles*) qui, notamment par sa proximité avec le verbe *tenir*, fait ressortir la brutalité de ses intentions. Cette dernière tournure est d'autant plus comique qu'elle constitue, comme une réponse directe, une inversion radicale de la situation vécue. Par ailleurs, l'intense contrariété ressentie par la reine quand elle apprend le retour du chevalier se manifeste, elle aussi, de façon cocasse, à travers les effets de l'enchantement. A la brusquerie du mouvement d'humeur fait écho l'attitude mécanique (donc comique) des messagers qui font soudainement demi-tour pour partir sur le champ, sans parler davantage et sans prendre congé. Enfin, la férocité de Lidoire est également plaisante parce qu'elle ne s'embarrasse pas de principe. Pour parvenir à ses fins, la Reine-Fée n'épargne pas plus ses proches que les étrangers et elle contrôle la volonté de son époux aussi bien que celle des deux messagers.

Une autre de victime collatérale de son ressentiment est Estonné qui pâtit de son amitié avec le Tor en devenant l'objet d'une vengeance par procuration⁶¹⁶. La métamorphose de

⁶¹⁵ *L'occasion pour quoy elle ne vouloit que Lyriope alast avecques luy sy fut car trop redoubtoit que le Tors ne fust revenu et que les amours d'eulx deux ne se reprenissent (l. II, t. 2, § 261).*

⁶¹⁶ Voir une vengeance par anticipation dans la mesure où la métamorphose d'Estonné préfigure celle qui sera imposée au Tor en guise de pénitence.

l'Écossais est, en effet, en partie motivée par ses liens avec le Comte de Pedrac. Aux yeux de Lidoire, Estonné est un oiseau de mauvais augure car il annonce le retour de celui qu'elle a secrètement banni⁶¹⁷. Exprimé explicitement à la fin de la *muance*⁶¹⁸, lorsque Lidoire rend son apparence humaine au chevalier, le lien de cause à conséquence est également mis en relief dans le *Lai de l'ours* (*par haïne mué./Fut Estonné en ourst*. l. II, t. 2, §300, v.138 -139)⁶¹⁹. Soudainement confrontée à l'apparition d'Estonné dans son jardin, Lidoire, aveuglée par la haine, agit avec une impulsivité comique. Sous le coup de la colère et de la surprise, elle se montre plus prompte à exercer sa vengeance qu'à élucider le mystère de cette arrivée inattendue⁶²⁰. Elle finit d'ailleurs par regretter son geste et met fin à la métamorphose. Toutefois, ce revirement ne s'accompagne pas d'un infléchissement de sa colère envers le Tor. Le moment où elle pèse sa décision, pour savoir si elle va finalement défaire son sortilège, est emprunt de la même férocité amusante que la scène des messagers. A la différence que le contraste entre les sentiments violents et leur expression se déplace pour marquer l'opposition entre l'adoucissement, d'un côté, et la haine tenace, de l'autre :

*Et puis s'advisa que pour ce n'avoit elle pas a tenir le chevalier en telle chetiveté
car bien feist tant Estonné que le Tors revenist en Escoce, sy estoit elle bien si
saige que pour luy faire a souffrir en son royaulme aussi bien que dehors, s'il
s'ematoit entre ses las* (l. II, t. 1, § 586).

Affirmant une fois de plus sa supériorité, Lidoire apparaît, entre un ours captif et des filets métaphoriques (*ses las*), comme une redoutable chasseuse.

La mésaventure d'Estonné a des causes logiques, directement en lien avec la trame du récit, mais elle répond également à un motif folklorique exploité de façon comique : celui de la fée *courcie*⁶²¹. Parce qu'elle estime avoir subi un affront de la part d'un humain, la fée lui lance un sort en guise de châtiment (*maleficium*). Dans le cas présent, Lidoire n'est pas une marraine oubliée lors d'un banquet mais une fée maîtresse en *son royaulme* (l. II, t. 2, § 586)

⁶¹⁷ *Sy fut trop courroucée de sa venue, car sur toute riens voulsist que jamais ne fussent retournez, en especial le Tor* (l. II, t. 1, § 574).

⁶¹⁸ *Et puis luy souvint comment elle l'avoit tenu grant temps en grant misere et sans raison, fors tant que par son pourchas porroit Estonné faire, s'il estoit délivré, que le Tors reviendroit en Escoce ce qu'elle ne vouloit pas* (l. II, t. 1, § 586).

⁶¹⁹ Il est, d'ailleurs, remarquable que la pièce en vers cite clairement le motif mais taise le nom de la coupable. La composition du lai étant attribuée à Priande, ce silence paraît toutefois logique. La jeune fille ne peut guère accabler sa redoutée tutrice.

⁶²⁰ *Trop grant merveille avoit dont Estonné venoit dedens son encloz. Et non obstant elle s'advisa que bien s'en vengeroit* (l. II, t. 1, § 574).

⁶²¹ Voir Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Age*, Paris, Champion, 2004. Sur les motivations implicites et explicites de la reine ainsi que l'insertion de la *muance* dans le livre II, voir *infra* p. 295ss et p. 393ss.

qui se sent bafouée dans son autorité. En effet, la faute d'Estonné est, avant tout, la transgression d'une frontière. Généralement, les chevaliers cherchent en vain les terres de féerie, et, quand ils y accèdent, c'est toujours l'espace d'un instant, uniquement parce que tel est le souhait de la maîtresse des lieux. Estonné commet, involontairement, l'erreur d'y pénétrer sans autorisation. Son intrusion est explicitement présentée comme la cause de son châtement – métamorphose : *la royne [...] trop grant merveille avoit dont Estonné venoit dedens son encloz. Et non obstant elle s'advisa que bien s'en vengeroit* (l. II, § 574). De la même façon, le *Lai de l'Ours* affiche, par le terme *penance* (l. II, t. 2, § 300, v.96), le caractère punitif de sa transformation. Quant à l'idée d'effraction, elle perce sous la question que Liriopé adresse à Estonné : « *Qui estes vous, sire chevalier, qui cy vous estes embatu ?* » (l. II, t. 2, § 572). Bien qu'il puisse être traduit platement par « entrer », le verbe *embatre* connote, en effet, fortement, de par son étymologie et ses autres acceptions, l'idée d'un passage en force. En plus de son intrusion, Estonné paie, peut-être, une autre forme de transgression. De fait, la thématique de la clôture (*encloz, praiel*), qui sous-tend l'idée d'effraction, se précise et se renforce quand il s'agit d'évoquer les jeunes filles : *toutes les fenestres estoient si bien de treillees de roeles de chesne que les damoiselles ne pouoient bouter leurs chiefz oultre ne personne ne pouoit entrer ens* (l. II, t. 2, §571). La fenêtre, ordinairement espace de communication⁶²², devient ici un obstacle infranchissable destiné à couper les protégées de la Reine-Fée de tout contact avec l'extérieur. En leur adressant la parole, Estonné brise une forme de tabou, acte sacrilège qui appelle une sanction. La rubrique, parce qu'elle juxtapose ces deux événements, instaure entre eux une relation qui vient renforcer cette hypothèse (*Comment Estonné [...] parla aux trois pucelles et comment il fut mué en ours*, l. II, t. 2, avant § 271).

Plus généralement, qu'il s'agisse de venger son époux ou son orgueil de fée, Lidoire régent son univers avec une férocité comique. Le contrôle qu'elle applique concerne aussi bien les informations (comme cela est illustré par l'épisode des messagers) que les personnes. Nul n'entre sur son territoire sans qu'elle l'ait décidé. Ainsi, elle permet à Harban de s'approcher (« *si se pensa que ja n'empescherait sa venue* », l. II, t. 2, § 81) mais préfère envoyer un *valet* soigner Anthenor et Thelamon plutôt que de les accueillir (l. II, t. 1, § 370). Quant à l'intrusion d'Estonné, elle suscite son courroux précisément parce que l'événement lui

⁶²² Voir *Par la fenestre*, études de littérature et de civilisation médiévales, Actes du 27^{ème} colloque du CUERMA, rassemblées par C. Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Presse de l'Université de Provence, 2003.

échappe⁶²³. De la même façon le retour au monde réel ne se fait que sur sa volonté. Cela est particulièrement vrai de ceux qu'elle métamorphose, mais c'est aussi le cas des rares personnes auxquelles elle accorde son hospitalité, lesquelles se réveillent, inmanquablement, en pleine nature et incertaines quant aux événements vécus⁶²⁴. Les douze Chevaliers aux Vœux (I. II, t. 2, § 149), Anthenor, Thelamon (I. II, t. 1, § 370) et enfin Lyonnel (I. II, t. 2, § 267) connaissent pareille aventure. Dans le cas de Lidoire, ce motif merveilleux récurrent peut être considéré comme comique dans la mesure où le personnage se plaît à semer la confusion.

L'autorité exercée par la reine s'applique également aux siens qu'elle coupe radicalement du monde extérieur. Ainsi, Blanche, Liriopé et Priande, dont la fenêtre est fortement grillagée, ne sont guère habituées à la vie en société et fuient systématiquement à la vue d'étrangers⁶²⁵. Quant à Gadifer, il est fait l'objet d'un isolement susceptible de recevoir plusieurs interprétations. Son confinement s'explique d'abord par des raisons qui pourraient être qualifiées de rationnelles. D'une part, Lidoire souhaite préserver son époux blessé en lui offrant une retraite protégée. De l'autre, elle exerce sa vengeance en gardant ceux qu'elle estime responsables de son accident à l'écart⁶²⁶. Le *desvoisement* (I. II, t. 1, § 258) du roi reprend également le motif du rapt par une fée amoureuse qui, dans le cas présent, se trouve être l'épouse légitime du héros. Par ailleurs, comment ne pas voir dans l'exil merveilleux de Gadifer, dont l'accès est strictement régulé par une toute puissante Reine-Fée, la métaphore d'un séjour dans l'au-delà ? Magicienne experte, Lidoire semble retenir le roi *mehaigné*, en attente de sa guérison, dans un Avalon continental et sylvestre⁶²⁷. Toutefois, quelques soient les raisons pour lesquelles la reine maintient son époux à l'écart, sa conduite se manifeste de façon comique, tout comme c'était le cas de sa vengeance sur le Tor. Ainsi, lorsqu'elle se rend

⁶²³ L'apparition mystérieuse d'Estonné dans le jardin de Lidoire est due à Zéphyr qui a déposé là le chevalier écossais. Peut-être faut-il voir ce geste comme une provocation du *luiton* à l'encontre de la Reine-Fée.

⁶²⁴ Les chevaliers ne subissent aucun dommage, à leur réveil ils retrouvent leurs armes ainsi que leurs montures déjà sellées. Certains ont même le plaisir de se retrouver dans un agréable enclos ceint de buissons de roses (les chevaliers aux Vœux par exemple).

⁶²⁵ *Lors qu'elle les aperceurent, elles se mirent au retour grant erre, car elles n'estoient point aprinses de veoir estranges gens*, (I. II, t. 2, § 91). Sur ces fuites répétées, voir également *supra* p. 186ss.

⁶²⁶ Ses motivations sont, par exemple, clairement exprimées quand elle dépêche un valet auprès d'Anthenor et Thelamon : « *Mais pour ce qu'ilz consentirent a mon seigneur a chassier le porc, sy n'en suys pas si courroucée se le porc les a navrez. Et si ne voeuil que ilz ne autres sachent encores la ou mon seigneur est.* », I. II, t. 1, § 250.

⁶²⁷ La façon dont les personnages évoquent le *desvoisement* de Gadifer n'est pas sans évoquer la séjour d'Arthur emmené par Morgane en Avalon : *On dist par le royaume qu'il est mehaigné d'une cuisse, sy se fait garder en la maison des faees pour soy garir, sy et avecques luy madame la royne [...] Or n'est vivant chevalier, si comme l'en dist, qui ne puist trouver le lieu. Sans faulte bien avons oï dire que aucuns chevaliers l'ont veu en songes*. I. II, t. 2, § 281. L'exil de Gadifer dans la Forêt aux Merveilles ne fait d'ailleurs que préfigurer son séjour dans l'Île de Vie. Lieu dans lequel Lidoire affirme davantage son pouvoir sur la mort et la vie.

à *Chastel Neuf* pour y chercher ses enfants, elle n'hésite guère à rendre son époux amnésique pour qu'il ne s'inquiète pas de son absence : *sans le sceu du roi, car je feray bien qu'il n'avra souvenance de nous jusques a nostre retour*, (l. II, t. 1, § 261). Entre sollicitude et manipulation pure et simple, son geste répond à deux impératifs divergents ce qui lui confère un rien de cocasserie. Il en va de même lorsqu'elle empêche la rencontre entre Gadifer et le serviteur qui a secouru Anthenor et Thelamon. Alors que son mari demande avec insistance à voir le valet, Lidoire diffère la rencontre puis elle lui fait boire une potion afin qu'il oublie ses préoccupations (l. II, t. 1, § 258). A cette occasion la duplicité de la reine s'exprime de façon réjouissante puisque, sur le point de droguer le roi, elle complète en son for intérieur la réponse qu'elle vient de lui faire :

«– Madame, dist le roy, je voeuil parler a luy ançois que je me couche, car tart m'est que je sache nouvelles des II chevaliers. – Chiere sire, dist la royne, sy parlerez a luy» Lors pensa en soy mesmes que ce ne seroit pas en celle nuyt (l. II, t. 1, §258-259).

Même si les jeunes filles élevées par elle ne sont pas à l'abri de son humeur facétieuse (voir *infra.*), il ressort que Lidoire s'en prend presque exclusivement aux personnages masculins. Figure féminine toute puissante, la Reine-Fée évince les hommes (Gadifer)⁶²⁸, les rabaisse par caprice (Estonné), ou encore, les poursuit de sa rancune (le Tor). Par ailleurs, les multiples identités qui forment sa personnalité (*fée courcie*, prédatrice, régente, être de l'au-delà), contribuent à faire d'elle une créature inquiétante. Toutefois, entre potions, mensonges, mises en scène et colères feintes, il plane sur ses actions un air de rouerie qui tend à donner un caractère comique à sa conduite, quand bien même elle serait malhonnête.

Lidoire et Zéphyr possèdent, en définitive, de nombreux points communs. Ce sont deux plaisantins féeriques qui veillent au bon ordre du monde, quitte à générer parfois la confusion et le chaos. Personnages ambivalents, ils sont capables d'œuvrer en faveur de quelqu'un aussi bien que de le tourmenter pour se distraire. Ils se distinguent cependant l'un de l'autre par la nature du comique qui se rapporte à eux. Zéphyr, amateur de grosses farces, est un partisan de l'hilarité franche et ses victimes (Estonné, Passelion) sont ouvertement risibles, notamment parce qu'elles causent souvent leur propre perte. A l'inverse, Lidoire est adepte du rire sous

⁶²⁸ Sans véritablement usurper la place de Gadifer, Lidoire contribue néanmoins à le dépouiller de ses prérogatives, par exemple en le maintenant dans un exil forcé. Sur Lidoire comme figure politique, voir *infra* p. 428ss. Voir également C. Ferlampin-Acher, *Perceforest et Zéphir : propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, op. cit., p. 221.

cape et pratique des tromperies plus subtiles et plus complexes que celles du *luiton*. Surtout, ses agissements comiques ne sont pas tous guidés par la volonté de se divertir. Ainsi, le traitement imposé à Lyonnell, qu'il s'agisse du sortilège qui noircit la peau ou des confrontations au Temple de la Franche Garde, porte bien la marque d'un amusement prémédité. Au contraire l'isolement imposé à Gadifer est purement utilitaire tandis que la *muance* d'Estonné est le fruit d'une réaction impulsive. Plus ambiguë, la vengeance exercée contre le Tor, bien qu'elle ne relève pas du divertissement à proprement parler, offre néanmoins à la reine des occasions de se réjouir. Cette différence dans les motivations explique également que les victimes de Lidoire ne soient pas aussi comiques que celles Zéphyr. Au pire coupables d'apporter une mauvaise nouvelle ou d'être un amoureux transi (Lyonnel), ceux dont elle se joue n'ont pas les défauts que l'esprit s'emploie à châtier chez ses deux protégés. Même Estonné, quand il tombe entre ses mains, est puni pour un motif autre que sa sensualité débordante. Ainsi donc, le lecteur peut se réjouir ouvertement et bruyamment des tours joués par le *luiton* tandis que la malice de Lidoire suscite un rire plus feutré, voire grinçant. Dirigées contre des innocents, ses manigances, qui requièrent la connivence du lecteur, ont quelque chose d'un plaisir coupable.

3. Les contrepoints comiques

Une seconde catégorie de duo joue sur l'association entre deux personnages humains qui se différencient par leur comportement et dont l'opposition comique se manifeste, non pas sous forme de tromperies ou autres manigances (comme c'était le cas pour les plaisantins et leurs victimes), mais par un effet de contraste. Un personnage, généralement, secondaire offre par sa conduite et ses paroles, un contrepoint au véritable héros du segment narratif. La fonction de commentateur peut être endossée de manière active, par exemple, grâce à des moqueries ou à des remarques plus ou moins critiques. Mais elle peut également se faire de manière moins explicite, simplement par le contraste entre deux attitudes.

2.1 Liriopé et Lyonnell

Le caractère comique de l'épisode de *la viande aux amans par amours* (l. II, t. 2, § 234, *sqq.*) résulte d'une combinaison de faits parmi lesquels les présences de Lyonnell et de Lidoire. Le premier, qui est épris de Blanche, adopte le comportement parfois comique de

l'amoureux⁶²⁹. Quant à la seconde, elle se pose en chaperon autoritaire dont l'attitude vis-à-vis du chevalier oscille entre la malice et l'hostilité⁶³⁰. Par ailleurs, la conduite des jeunes filles, qui complotent de concert sous les yeux de la Reine Fée, ajoute une touche souriante à la scène. Cependant, c'est avant tout sur le personnage de Liriopé que repose l'effet comique.

Si ce n'était la présence de Liriopé et de ses commentaires, l'épisode ne constituerait qu'une illustration inventive du motif courtois de l'échange de cadeaux. Au cours du repas, sous couvert de servir des plats à Lyonnell, Blanche lui fait successivement don d'une *çainture* et d'une *aulmosniere moult riche* (I. II, t. 2, § 236), d'un *pignoncel de lance, sy noble et sy bien ouvré que l'on pouoit faire* (I. II, t. 2, § 238), d'une *cote a parer [...] belle et riche* (I. II, t. 2, § 243) et enfin d'une *manche vermeille de cote de soye [...]ouvree au mieulx et le plus richement que on le peult faire* (I. II, t. 2, § 244). Par la suite, chacun de ces présents est glosé par Liriopé, à la manière d'un symbole (I. II, t. 2, § 245). Toutefois, la jeune fille ne se contente pas d'enseigner à Lyonnell l'usage et la signification de tous les « mets » qui lui ont été servis. En plus de la fonction de « décodeur », elle endosse le rôle de contrepoint comique.

La jeune fille semble toute désignée pour jouer les commentateurs ironiques : elle bénéficie, en effet, d'une position privilégiée. Impliquée dans les cachotteries de Blanche, et étant elle-même éprise (*bien sçavoit quelle chose c'estoit mal d'aimer* I. II, t. 2, § 241), elle se situe, pour ainsi dire au cœur de l'action. Toutefois, la damoiselle ne se départit pas pour autant de son franc-parler et de son esprit critique. L'auteur la place, par conséquent, dans un entre-deux qui, tout en faisant d'elle un témoin privilégié, lui accorde également la distance nécessaire à l'exercice de l'humour. C'est donc avec un mélange de compassion et d'ironie qu'elle ponctue le repas de ses remarques.

La caractéristique du contrepoint offert par le personnage de Liriopé, est qu'il prend son origine précisément dans le discours qu'il vise. Tout au long du dîner, la jeune fille ne cesse de filer la métaphore de la « diététique amoureuse » initiée par Blanche. Lorsque cette dernière apporte son premier plat, elle se défend de ne pas avoir servi le roi en premier car « *ceste viande n'est pas bonne a sa maladie et elle propre au chevalier, selon sa bleceure.* » (I. II, t. 2, § 235). Quand Blanche revient pour un deuxième service et qu'elle demande comment se porte la compagnie, Liriopé ne manque pas de reprendre l'image : « *il m'est advis que la viande dont nous avez serviz ait ouvré au chevalier, car il en a mieulx a sa bleceure.* » (I. II, t. 2, § 237). Il semble même que le traitement de la blessure (d'amour) soit un prétexte échafaudé par

⁶²⁹ Voir *supra* p. 194ss.

⁶³⁰ Voir *supra* p. 288ss.

Blanche et diffusé comme un langage codé auprès de ses amies, car Priande y a, elle aussi, recours. Passant une écuelle à sa compagne de service, elle en présente le contenu comme *un plat de telle viande qu'elle sçavoit que la maladie au chevalier demandoit* (I. II, t. 2, § 237).

La force comique de la scène repose sur la distance permanente entre les deux plans qui coexistent tout au long de l'épisode⁶³¹ : le plan métaphorique et le plan pragmatique incarnés respectivement par Lyonnell et Liriopé. Cet écart cocasse est explicitement exprimé par la jeune fille :

« A ce que je puis veoir, elle est mieulx taillee a faire ung chevalier monster en plain tournoy la force de ses bras, la valeur de son corps et pour faire defroissier son corps et battre que d'oster son fain a table. » (I. II, t. 2, § 242).

Le caractère plaisant des remarques de Liriopé vient de ce que, tout en restant dans le ton du discours mis en place, elle parvient à en prendre totalement le contre-pied. Ce tour de force est, d'abord, réalisé par la reconversion en termes concrets d'une réalité utilisée comme une image. Dans cet épisode, le personnage de Liriopé répond à la métaphore de *la viande aux amans par amour* par sa faim véritable. Elle établit ainsi des comparaisons incessantes entre elle et Lyonnell :

« Damoiselle, vous nous priez de mengier, mais delez telle viande morroie je de fain. Mais Lyonnell mon cousin vist, ce m'est advis, d'amours, car il ne luy souvient de mengier » (I. II, t. 2, § 238) ;

« Nous ne sommes pas tous d'un vivre, a ce que je voy, car je morroie de fain lez la viande dont il se saoule comme le cerf en la pasture. » (I. II, t. 2, § 241).

Ces commentaires sont une façon comique de stigmatiser le statut définitivement à part de l'amoureux, un être déconnecté qui pourrait vivre d'amour et d'eau fraîche (« *n'ay pouoir ne vouloir de mengier autre viande* » I. II, t. 2, § 240). C'est aussi un moyen de présenter avec une certaine autodérision sa propre situation. Ce que voudrait Liriopé, qui n'est pas dans l'état de Lyonnell, c'est une nourriture bien moins spirituelle, comme, par exemple, « *la cuisse d'un bon plouvier* ». De même, les maux qu'elle ressent (*les maux que je sens* I. II, t. 2, § 240) ne sont pas ceux de l'amour mais une faim bien physique.

Par ailleurs, l'attitude de la jeune fille, contrainte de jouer le jeu, est marquée par l'ambivalence. D'une part, elle semble faire preuve de mauvaise grâce et se plaint, mais

⁶³¹ En cela la scène relève de ce que Bergson nomme « interférence des séries » et qu'il définit comme tel : « Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents. », *Le rire, essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 75-76.

toujours avec une pointe d'amusement et de façon discrète, que ce soit *en basset* (l. II, t. 2, § 240) ou à demi-mots : « *Faictes bonne chiere entre vous .II. et vous souffise ce nous pouons faire. – Damoiselle, dist, Lyriope, fol est qui dessus vostre pouoir plus demande.* (l. II, t. 2, § 244). D'autre part, elle apporte une aide précieuse au chevalier, que se soit en décodant pour lui les différents présents ou en l'incitant à la prudence. Elle lui rappelle à plusieurs reprises d'ôter les dons de la table, toujours en usant de la métaphore nourricière : « *ostez de celle escuelle celle cote a parer [...]. Assez en avons mengié.* » (l. II, t. 2, § 243).

Au bout du compte, si Liriopé semble se soumettre aux désirs de Blanche, elle le lui fait également payer par quelques taquineries. Quand son amie sert un premier plat, Liriopé *ala dire par soulas* : « *Damoiselle, nous ne sommes pas marchans de joyaulx de soye!* » (l. II, t. 2, § 235). L'apprentie guérisseuse paraît, en fait, partager la malice et l'esprit facétieux de Lidoire. Par conséquent, certaines de ses répliques sont pour le moins ambivalentes et laissent planer le doute quand à leur part de sincérité ou d'ironie. Par exemple, lorsqu'elle s'exclame : « *Damoiselle [...] si nous baignons ou rieu de leesse. Benoiste soit la fontaine dont il naist.* » (l. II, t. 2, § 244), son empathie paraît véritable. Néanmoins, dans un même temps, son enthousiasme semble trop forcé pour ne pas être suspect. Par ailleurs, il est possible que les termes *rieu* et *fontaine* ne soient pas innocents mais fassent allusion à la scène du bain qui a marqué la naissance des amours de Lyonnell et Blanche. De façon similaire, Liriopé a beau se déclarer convaincue par les arguments du chevalier et dire qu'elle prend plaisir comme lui à cette « nourriture », son ton n'en demeure pas moins subtilement ironique :

« *Sire, dist Lyriopé tant m'en avez dit et sy bien sens en moy le grant deduit que vous avez au gouster et les grans soulas dont vous joïssiez maintenant que les reliefz qui devant vous demeurent, dont je gouste et saveure la plaisance, m'ont sy fort le cœur remply que n'avroie pouoir enaprès d'un seul morsel de viande recevoir. Et benoiste soit la pucelle qui nous sert de si subtile viande que l'on en a le corps et le cœur plain et conforté sans sa bouche ouvrir ne son doy mouvoir.* », (l. II, t. 2, § 243).

Dans cet éloge nourri du repas imaginaire, l'idée d'abondance (*remply, plain*) contraste fortement avec celle de manque. Ainsi, le sentiment de satiété décrit de façon hyperbolique par Liriopé est marqué par la restriction (*n'avroie pouoir enaprès d'un seul morsel de viande recevoir*). De la même façon, l'exagération marquée par les adverbes d'intensité (*sy, tant*) et les adjectifs (*grant, fort, bien*) s'oppose au phénomène d'inertie (*sans sa bouche ouvrir ne son doy mouvoir*). Par cette alliance des contraires et son caractère outré, le discours de Liriopé semble se faire discrètement moqueur. La sincérité profonde de ses propos semble d'autant

plus douteuse que la jeune fille, qui dit être repue au point de plus pouvoir avaler un seul morceau de viande, rêvait, il y a seulement quelques instants, de *la cuisse d'un bon plouvier*.

Que ce soit de façon flagrante ou feutrée, le personnage de Liriopé bouleverse donc, tel un contrepoids, l'équilibre de cette scène courtoise. Il est même permis de se demander si l'auteur n'a pas volontairement cherché à dynamiser un épisode lyrique qui, sans cela, aurait pu sombrer (notamment en raison du tempérament de Lyonnel) dans la banalité, voire devenir pesant de mièvrerie. Les interventions de Liriopé sont peut-être le signe que l'auteur de *Perceforest* avait pressenti les bienfaits du comique assumé contre le ridicule involontaire.

2.2 Lyonnel et Clamidés

L'opposition entre Clamidés et Lyonnel reprend la confrontation comique entre amoureux et non amoureux, c'est-à-dire entre idéalisme et pragmatisme, mais en l'installant dans la durée, grâce à la relation qui lie les deux personnages. Parce que l'écuyer suit toujours son maître, il est à même de commenter ses actions en continue et non de façon ponctuelle comme le faisait Liriopé.

Clamidés est un personnage pour le moins singulier. D'ordinaire, les écuyers ne jouent qu'un rôle de second plan, d'ailleurs, la plupart des valets présents dans *Perceforest* ne sont même pas nommés. Il en va tout autrement de ce serviteur dont la place et la fonction auprès de Lyonnel ne se limitent pas à jouer les utilités. Le caractère atypique de l'écuyer se manifeste d'abord par sa parole. Loin d'être un personnage en retrait, Clamidés ponctue les aventures de Lyonnel par ses remarques sarcastiques. Ces interventions sont risibles parce qu'elles perturbent la hiérarchie (un chevalier est la risée d'un *valet*), mais surtout parce qu'elles sont d'une extrême précision. En effet, l'écuyer ne se livre jamais à de vagues remontrances ; au contraire, ses sarcasmes constituent des commentaires pointus venant en réponse à un fait ou à une parole du chevalier. Par exemple, déchiffrant en même temps (voire plus vite) que Lyonnel, un mot placardé sur le chêne (*Damp chevalier, se faisiez tant que vous eussiez le chief du Gayant aux Crins Dorez, vous verriez a plaince que tant desirez*, l. II, t. 1, § 344), il le commente en s'exclamant : « *Sire, or vous poez vous muser. Cy en a assez l'annee !* ».

Le point d'accroche des réparties de Clamidés est parfois tellement précis (un mot, une phrase) que l'impression qui s'en dégage est celle de vivacité d'esprit. Pour parler de façon imagée, le valet rebondit littéralement sur les propos de son maître. Dans les exemples suivants ce sont successivement les mots *emprinse* et *paine* qui, soustraits aux paroles de Lyonnel, servent de base à celles de Clamidés :

« *Taiz, toy, dist Lyonnel, car en ceste emprinse puis conquerre honneur. –Hastons nous dont de chevauchier, dist Clamidés, car elle est loing* » (l. II, t. 1, §495) ;

« *Clamidés, dist Lyonnel, ainçois que ne voie a plain ce je desire a veoir, je feray que j'avray le chief ou je mourray en la paine. – Par ma foy, sire, dist Clamidés, paine vous est presentee. Il ne vous fault fors que prendre!* » (l. II, t. 1, §344) ;

« *Clamidés, dist Lyonnel, se la pucelle m'amoit autant que je fay elle, ja pour ce ne me hairroit. – Sire, elle s'en gardera bien, s'elle m'en croit* » (l. II, t. 1, §505).

Cette dernière réplique de Clamidés est d'autant plus réjouissante qu'elle est ambiguë. De quoi se garderait Blanche sur les conseils de l'écuyer : de rejeter Lyonnel en raison de son apparence ou d'éprouver un amour à la mesure du sien ?

Il n'est pas même besoin que les propos du chevalier soient retranscrits pour que l'effet de répartie fonctionne. Par exemple, lorsque Lyonnel a la mauvaise idée de demander à son écuyer s'il sait où se trouve le *Gueant aux Cheveulx Dorez*⁶³², celui-ci répond du tac ou tac : « *Par ma foy, sire, dist Clamidés, je ne sçay, mais je sçay bien ou le chetif des chetifz est, car grant mestier a de maleureux qui de luy le fait.* » (l. II, t. 1, § 494)

L'écuyer fait d'ailleurs allusion à ces propos durant leur périple dans le royaume de l'*Estrange Marche* et, devant l'état lamentable du chevalier, lui rappelle sa mise en garde : « *Sire, quelle chiere faictez vous ? [...] Avez-vous ore bien trové ce que je vous ay promis ? Estes vous bien chetif ?* » (l. II, t. 1, § 504). A cette occasion il raille également le comportement presque fétichiste de Lyonnel qui ne veut pas se séparer de l'écu envoyé par Blanche : « *Cest escu que vous portez a vostre col, que ne voulez souffrir que je porte, vous donne il ce qu'il vous fault ? Avez-vous ore bien trové ce que je vous ay promis ? Estes vous bien chetif ?* ». L'ironie de l'écuyer atteint son comble quand il conclut par « *De moy ne me chault* ». En effet, si l'état du chevalier, qui semble vivre d'amour et de prouesses, est pitoyable, celui Clamidés, qui ne prétend pas se nourrir d'idéaux, ne doit guère être meilleur.

Le caractère de l'écuyer impertinent est tout entier résumé par ces propos : *Adont ne se peult taire Clamidés qu'il ne deist en telle maniere* (l. II, t. 1, § 505). Clamidés semble (un peu à la manière de Keu ?) incapable de retenir ses sarcasmes et ses traits d'ironie⁶³³. Toutefois, ce serait une erreur de considérer l'écuyer uniquement comme un valet insolent et de penser que la portée comique du personnage se limite à son sens de la répartie. Ses interventions sont certes

⁶³² *Il ala dire a Clamidés son escuier s'il sçavoit ou le Gueant aux Chelveulz Dorez demouroit* (l. II, t. 1, § 494).

⁶³³ La même mention est faite au sujet de Galotine, la fille du géant, qui ignore elle aussi la vertu du silence. Toutefois, les raisons de ces prises de parole intempestives diffèrent : Galotine est une ingénue tandis que Clamidés est parfaitement conscient du poids de ses propos.

comiques parce qu'elles bouleversent l'autorité établie, mais surtout parce qu'elles soulignent les errements de Lyonnell, ses défauts et ses conduites ridicules. Clamidés ne peut être considéré sans Lyonnell et réciproquement. A eux deux, ils forment une des réalisations comiques les plus efficaces qui soit : le duo dépareillé. Or, ce choc des contraires ne se limite pas aux commentaires ironiques de l'écuyer sur la conduite de maître, c'est l'intégralité des personnages, c'est-à-dire non seulement leurs propos mais également leurs attitudes et leurs actions, qui entre en jeux. A travers eux ce sont deux visions du monde qui s'opposent.

Au sein du tandem cocasse qu'il forme avec Lyonnell, Clamidés fait figure de terre-à-terre auquel incombent les aspects triviaux de leur périple. Après la bataille contre les lions, alors que le chevalier s'en remet totalement à son écuyer, celui-ci a non seulement l'idée de conserver la viande du lionceau mais encore il panse son maître (l. II, t.1, § 516-517). Par ailleurs, c'est encore Clamidés qui suggère d'utiliser une pierre pour achever le dragon dont le cuir ne peut être entamé par des coups d'épées⁶³⁴, faisant ainsi preuve du sens pratique qui fait défaut à son maître.

De son côté, Lyonnell se pose comme le détenteur de valeurs et d'idéaux moraux que Clamidés n'est pas en mesure de comprendre⁶³⁵. Le chevalier ne tolère aucunement que sa vision du monde soit remise en cause et c'est de façon récurrente qu'il intime le silence à son écuyer récalcitrant⁶³⁶. En réalité, Lyonnell est à ce point enfermé dans sa passion pour Blanche et sa quête qu'il en oublie tout le reste. Par exemple, il est coutumier de l'*oubli* propre au personnage de l'amoureux et il va chevauchant *si énamouré qu'il ne sentoit ne la chault ni le froit* (l. II, t. 1, § 495). Ce que le chevalier vit et présente comme une mortification quasi religieuse, Clamidés le perçoit comme une conduite inconsidérée proche de la démence. De la sorte, c'est avec horreur que l'écuyer voit son maître, recouvert de plaies et à demi éventré, repartir à l'assaut pour achever le lion monstrueux de l'*Estrange Marche* :

« *Comment, sire, [...] estes vous fol dervé ? Je ne fay que regarder l'heure que la boielle vous chiee du corps et sy avez tant de playes aillieurs que je n'en sçay le compte, et encore vous voulez querre que piz vous face !* » (l. II, t. 1, § 512).

⁶³⁴ « *Sire, prenez cest grant pierre, car autrement ne sera il pas tué* » (l. II, t. 1, § 618).

⁶³⁵ « *Clamidés, dist Lyonnell, tu ne voiz pas si cler en mes besognes que je fay, car il n'est rien dessoubz le firmament que ne donnasse se en estoie saisy, ne peine ne povreté que n'endurasse, ne peril ou ne m'aventurasse pour veoir la pucelle. Car il m'est advis que après ce seroie plus riche et mieulx seant que ne fut oncques le roy Alexandre.* » (l. II, t. 1, § 494).

⁶³⁶ « *Taiz toy, dist Lyonnell, car se je la puis veoir a plain, jamais ne sera heure que mieulx n'en vaille.* » (l. II, t. 1, § 338) ; « *Taiz, toy, dist Lyonnell, car en ceste emprinse puis conquerre honneur.* » l. II, t. 1, § 495 ; « *Taiz toy, dist Lyonnell, tu scez que bien est!* » (l. II, t. 1, § 342).

En ces circonstances, l'héroïsme forcené de Lyonnel n'est pas moins comique que le désarroi de Clamidés.

Face à un chevalier ayant visiblement perdu le sens des réalités et la notion du risque, il n'est finalement pas étonnant de voir l'écuyer se faire le champion du bon sens. Clamidés ne cesse de stigmatiser la conduite de son maître en la qualifiant ouvertement de folie (*folle emprinse*). Plus qu'une expression isolée, il s'agit là du fil conducteur du discours de l'écuyer. Le vocabulaire de la démence est extrêmement présent dans ses propos et il ne manque aucune occasion de dire que son maître est fou, que ce soit à Lyonnel lui-même ou devant témoin. Ainsi, il le traite successivement de *fol*, de *fol dervé* (l. II, t. 1, § 512 ; l. II, t. 1, § 495 ; l. II, t. 1, § 342) et lui reproche de n'avoir aucun sens (« *N'avez-vous aultre sens que de vous ensonnier des ruses des enchanteresses du pays?* » l. II, t. 1, § 494). Lyonnel a beau se défendre et arguer que sa conduite n'a rien de blâmable⁶³⁷, son écuyer n'en démord pas et appuie son opinion d'une formule proverbiale : « – *Certes, sire dist Clamidez, j'ay plus veu de saiges devenir folz en regardant beauté de femme que de folz devenir saiges* ». Ce recours au proverbe est doublement plaisant. D'une part, il évalue la conduite de Lyonnel à l'aune d'une sagesse populaire contre laquelle il ne peut pas se défendre. D'autre part, il cristallise l'opposition entre les deux personnages, l'un partisan du bon sens, et l'autre, d'un idéalisme amoureux. Par ailleurs, conjointement à la thématique de la folie, les répliques de l'écuyer explorent également le vocabulaire de la faute et de la repentance⁶³⁸. Thématique qui, comme celle de la folie, lui permet de critiquer, sur un ton plaisant, les actions de son maître.

Clamidés considère donc que Lyonnel court des risques inutiles au nom d'une obsession amoureuse aussi ridicule que déraisonnable. Il semble surtout que l'écuyer ne partage ni l'idéal courtois de son maître, ni son opinion sur les femmes. De fait, il ne paraît pas tenir la gente féminine en grande estime. Lorsque, dans le royaume de *l'Estrange Marche*, il regrette que Blanche ne puisse pas voir le triste état de Lyonnel⁶³⁹ c'est parce qu'il pense qu'elle serait répugnée par l'apparence de celui-ci. En d'autres termes, il croit, contrairement à son maître, que la jeune fille s'arrêterait à son seul aspect physique sans considérer la valeur

⁶³⁷ « – *Fol, ne suys je pas, dist lyonnel, en ceste besogne, car en mectre paine de veoir la beauté de telles pucelles ne puet homme estre blasmé ne tenu pour fol.* » (l. II, t. 1, § 338).

⁶³⁸ « *Or chevauchons, dist Clamidez. Je desire moult de veoir vostre amendement, mais je me doute du contraire.* » (l. II, t. 1, § 338) ; « *Or me dictes, sire, par amours, lequel regne ore en vous, ou repentance de vostre emprinse ou perseverance de l'achever* » (l. II, t. 1, § 519) ; « *pour mescheance ne pour povreté qui vous viengne ne me samblez amendé ung festu, ce m'est advis* » (l. II, t. 1, § 519) ; « *Ne vous repentez vous encores de voster folle emprinse ?* » (l. II, t. 1, § 504).

⁶³⁹ « *Sire, or me poise que la pucelle pour qui vous avez travaillé sy long temps ne vous voit en tel point.* » (l. II, t. 1, § 505).

morale de son entreprise. Certes, par ses mots, Clamidés dote Blanche d'un bon sens semblable au sien mais il la dépeint surtout comme matérialiste et superficielle. De même, lorsque qu'il reproche au chevalier de [s'] *ensonnier des ruses des enchanteresses du pays* ? (I. II, t. 1, § 494), il exprime une misogynie mêlée de crainte (peut-être superstitieuse). Par ailleurs, jusqu'à ce qu'ils rencontrent Nabin, Clamidés n'interprète la quête assignée au chevalier que comme un mensonge ou une cruelle plaisanterie. Pour lui, il ne fait aucun doute que son maître a été charmé par une enchanteresse et que celle-ci l'a envoyé risquer sa vie et courir après une chimère : « *Sire, dist Clamidés, de ce soient tous les dyables liez, car bien sçay que les vies y mectrons, car nous querons ce que oncques ne fut ne jamais ja ne sera.* » (I. II, t. 1, § 504).

Enfin, alors que Lyonnel se démène pour conquérir sa belle et n'ose pas même l'effleurer du bout des doigts, Clamidés, bien plus entreprenant, séduit en un tour de main Galotine, l'ingénue fille du géant :

« *Clamidés se jouoit a Galentine la pucelle et tant y fut en pou d'heur privé, comme celle qui estoit igorant et sans discrecion [...] que Clamidés fut a e meu qu'il jeu avecque elle* » (I. II, t. 1, § 631)

Loin de l'idéal courtois, l'écuyer devient le personnage d'un épisode comique et grivois. Selon une trame, guère éloignée de celle d'un fabliau, le couple est surpris par une domestique qui va aussitôt tout raconter à la géante mère de la jeune fille. Folle de rage, celle-ci s'empare d'un bâton et se dirige vers la chambre, bien décidée à tuer Clamidés. Elle est, toutefois, empêchée dans son projet par sa fille Galotine, qui, poussant de hauts cris, s'interpose, toujours nue, entre la furie et le petit mari qu'elle trouve décidément à son goût. Menacé de mort par la mère géante, en colère et armée d'un énorme *tinel* (I. II, t. 1, § 632-633), Clamidés se distingue définitivement de Lyonnel, mais s'apparente à Estonné, lui aussi impliqué dans des scènes grivoises et des bastonnades⁶⁴⁰. Pour Clamidés, les femmes sont donc des êtres menteurs, manipulateurs, superficiels et surtout inquiétants. Et quand il se départit de sa méfiance naturelle envers le sexe faible, c'est pour abuser d'une ingénue. Ce serait pourtant une erreur d'interpréter l'écuyer comme un vil personnage de farce. Tout risible qu'il soit, il n'est pas dévalorisé : ses propos ne sont jamais condamnés et le seul blâme qu'il reçoit résulte de sa conduite envers Galotine. Voix d'un bon sens populaire, Clamidés pourrait se faire l'écho d'une partie des opinions médiévales. Il est témoin, peut-être, du

⁶⁴⁰ Sur la bastonnade, voir la rencontre avec le Peuple Sauvage *supra* p. 152ss. Sur les scènes de séductions à l'issue désagréable, voir par exemple *infra* p. 379ss.

renouvellement du personnel arthurien et de l'élargissement des registres. Associée à la vision idéalisée de Lyonnell, sa misogynie rend compte du statut ambivalent de la femme dans les mentalités médiévales. De la sorte, si le maître répond au schéma de la *fine amor*, pour l'écuyer il est totalement incongru de se démener et de se mettre des états lamentables pour les beaux yeux d'une femme.

Par ailleurs, contrairement au guerrier Lyonnell, qui ne massacre pas moins de quatre monstres (dont un géant) après les avoir amputés de divers membres, Clamidés possède un instinct de conservation qui le pousse régulièrement à envisager la fuite. Par exemple, lorsque Lyonnell tient à combattre le dragon qui a emporté son lion, son écuyer lui conseille de profiter de l'opportunité qui leur est offerte et de voguer pendant que le serpent dévore le fauve⁶⁴¹. De la même façon, quand le lion de l'*Estrange Marche* surgit et que Lyonnell, qui a déjà vaincu la lionne, entreprend de le combattre, son écuyer lui suggère une retraite stratégique⁶⁴². Enfin, quand le fauve est mis hors d'état de nuire et que le chevalier grièvement blessé désire néanmoins retourner l'achever, Clamidés s'exclame : « *Laissiez la male beste au .C. deables, assez en avez fait* » (l. II, t. 1, § 511). Toutefois, une fois le monstre bel et bien mis à mort, le prudent personnage finit par s'en approcher (*Dont descendy Clamidés et vint veoir la male beste* l. II, t. 1, § 512). Encore une fois, il convient de ne pas former un jugement erroné au sujet de l'écuyer. Si la conduite de ce dernier est comique, ce n'est pas parce qu'elle est lâche. Clamidés ne s'apparente en rien à un couard : il n'a pas peur, ne tremble pas et surtout ne prend pas la fuite même s'il enjoint souvent à son maître de le faire. La force comique de ses appels à la retraite vient de ce qu'ils participent à la dynamique propre aux tandems antithétiques ; c'est-à-dire que les élans de l'un contredisent systématiquement ceux de l'autre. Ainsi, Lyonnell se précipite au combat, en dépit de Clamidés qui cherche à le retenir, ou alors, l'écuyer est forcé de rester sur place quand il rêverait de partir ou bien encore, il est obligé de suivre le chevalier dans son périple bien qu'il n'en ait guère envie. Ce dernier cas de figure se présente de façon récurrente. Par exemple, au début de la quête, peu enthousiaste mais résigné, Clamidés s'exclame « *Or chevauchons, puis que ainsy est, sy alons querre la chetiveté* » (t. 1, §495) avant de conclure par un ironique « *Que Harban, le dieu de misere et de povreté, ne nous faille !* »⁶⁴³. En effet, tout contraint qu'il est d'obéir aux ordres de son maître, l'écuyer ne manque pas de se dédommager en

⁶⁴¹ « *Pour la hault Dieu, n'emprenez telle folie, mais laissez le aller, sy huchons les maronniers et faisons esquiper la nef en mer tandis que le serpent mangera le lyon* » l. II, t. 1, § 611.

⁶⁴² « *Sire, montez sur vostre cheval, sy fuyons nostre voye ou nous sommes mors* » l. II, t. 1, § 509.

⁶⁴³ Sur cette exclamation comique, voir *supra* p. 86ss.

signifiant ostensiblement qu'il agit de mauvaise grâce (« *Et non obstant il convient que voz voulez soient faictes.* » l. II, t. 1, § 516). Toutefois, l'auteur ne confie pas toujours au personnage le soin d'exprimer son manque d'entrain. Ainsi, alors que Lyonnel part au grand galop (*Lors brocha le cheval et se mist au chemin au plus fort qu'il peut.* l. II, t. 1, § 342) l'auteur ajoute : *Et Clamidés le sievy, qui s'en passat volentiers a moins, mais faire luy convenoit.* De même, lorsque il évoque les débuts fastidieux de la quête de Lyonnel⁶⁴⁴, il conclut, avec malice, par une courte phrase sur l'opinion de l'écuyer : *Bien en estoit Clamidés tout courroucié* (l. II, t. 1, § 503). Succincte et discrète, cette indication est pourtant fortement comique. Contrastant avec la longue évocation des déboires de Lyonnel, qui parcourt les royaumes d'Écosse et d'Angleterre sans trouver le moindre indice, elle laisse deviner toute la frustration de l'écuyer contraint de suivre les pérégrinations de son maître.

Le désaccord quasi permanent entre Clamidés et Lyonnel prend un tour particulièrement comique avec l'épisode entourant "l'adoption" du lionceau par le chevalier. De l'apparition de la lionne jusqu'au moment où le duo reprend la route, il se produit une série de divergences d'opinions. Clamidés s'oppose successivement à ce que Lyonnel combatte le lion, retourne achever celui-ci puis aille tuer les lionceaux. Finalement, alors que l'écuyer s'inquiète de ne pas voir revenir son maître, il constate que ce dernier a changé d'avis et épargné un des petits avec lequel il joue comme avec un chien. Devant ce spectacle, Clamidés, pris entre soulagement et sensation de ridicule (il s'est inquiété pour rien), se met *a rire de fin despit* (l. II, t. 1, § 515). Lorsque Lyonnel signifie qu'il a la ferme attention de garder l'animal, l'écuyer proteste⁶⁴⁵ mais il est contraint de céder : « *Et non obstant il convient que voz voulez soient faictes.* » (*ibid.*). Cependant, même si la hiérarchie effective ne subit aucun changement, la détention de l'autorité paraît bouleversée. Le chevalier, qui ressemble à un enfant voulant garder un chiot, s'oppose au *valet*, partisan d'une conduite raisonnable. Clamidés exprime parfaitement le caractère capricieux de la conduite de la Lyonnel qui s'est *assoté* (entiché) du petit fauve⁶⁴⁶. L'auteur prend ensuite le relais de son personnage et met en lumière la lubie du chevalier, grâce à une tournure impersonnelle : *Il convint que Clamidés luy mist son lioncel lez luy sur la biere, auquel il se deduisoit* (l. II, t. 1, § 518). Face au

⁶⁴⁴ *Il se mist [...] au chevauchier de jour et de nuyt par villes, par chasteaulx, par tous les lieux ou il cuidoit trouver personne qui luy sceust enseigner ou il porroit trouver le Gueant aux Cheveulx Dorez, mais en toute l'annee ne peult trouver personne qui enseigner le sceust. Et non obstant n'avoit demouré chastel ne ville en tous les II royaumes qu'il n'eut chevauchié et demandé* (l. II, t. 1, § 503).

⁶⁴⁵ « *Comment, sire, dist Clamidés, n'occirez vous pas celle malle beste ? Sommes nous pou ensonniez se nous ne portons encore ce lyon. [...] Par ma foy, sire, dist Clamidés, bien nous honnissiez.* » (l. II, t. 1, § 516).

⁶⁴⁶ « *Puis que vous y estes assoté sur vostre lyoncel* » (l. II, t. 1, § 517).

comportement puéril du chevalier, l'écuyer semble endosser les responsabilités. Par exemple, il s'empare de la tête du lion vaincu (l. II, t. 1, §517), geste qui supporte plusieurs interprétations. Il serait d'abord envisageable de le considérer comme le symbole de la prise d'autorité par Clamidés. Par cette action celui-ci déroberait à Lyonnel une partie de sa gloire. Il est également possible de le considérer comme une fanfaronnade de la part d'un personnage qui, adepte de la fuite, n'a osé approcher le fauve qu'après sa mort. Toutefois, cela a été dit, Clamidés n'est pas un véritable couard. L'écuyer a plus vraisemblablement pour rôle d'assurer la renommée d'un maître trop idéaliste et détaché de la réalité pour faire sa propre publicité. Le trophée prélevé par Clamidés constitue non seulement un gage de véracité quant à l'exploit réalisé, mais c'est aussi un objet sur lequel pourra se fixer la commémoration de la prouesse. Or, si l'adoption de lionceau par le chevalier recouvre une signification héraldique et totémique, elle ne peut néanmoins pas assumer les fonctions du trophée. Encore une fois, le valet agit de façon pragmatique tandis que l'action de Lyonnel est motivée par des enjeux métaphoriques. Cette différence fondamentale est mise en évidence par le parallèle dressé par le personnage de Clamidés entre son attitude et celle de son maître : « *Puis que vous y estes assoté sur vostre lyoncel, et moy sur la teste de son pere, car je m'emporteray si avant que je porray* » (l. II, t. 1, § 517).

Par ailleurs, en dépit de son insolence et de sa liberté de ton, Clamidés fait preuve d'une loyauté indéfectible envers Lyonnel. A plusieurs reprises, il reste avec lui ou l'accompagne dans des situations dangereuses. Quand le chevalier sort de la nef pour secourir son lion des griffes du dragon, Clamidés lui emboîte aussitôt le pas : *Clamidés son escuier sailly tantost après luy et dist que ja ne le laisseroit* (l. II, t. 1, § 611). De même, lorsque Lyonnel débarque sur l'île du géant, Clamidés l'accompagne, *qui oncques ne le voulut laisser* (l. II, t. 1, § 622). Toutefois, cette qualité suscite également sa part d'effet comique du fait que la fidélité extrême de Clamidés se mue parfois en un entêtement cocasse. Lorsque, à l'approche d'un serpent volant, Lyonnel ordonne à son écuyer de quitter le pont du bateau pour se mettre à l'abri, il refuse d'obtempérer. Même menacé de mort par son maître, il persiste et s'exclame : « *J'ay plus chier que vous me occiez pour mon honneur saulver que je vive a honte* (l. II, t. 1, § 609). La querelle entre les deux hommes, aussi borné l'un que l'autre, se poursuit toujours quand le dragon surgit et emporte le lion (*ainsi que Lyonnel se debatoit a son escuier* l. II, t. 1, § 610). Malgré ce que peut laisser entendre la réplique de Clamidés, son refus d'abandonner Lyonnel est tout autant une question d'attachement que de devoir et d'honneur. L'affection que l'écuyer porte à son maître est perceptible notamment au cours de

trois épisodes. Lorsque le chevalier blessé gît dans sa civière, son écuyer cherche d'abord à le distraire du mieux qu'il peut (*Assez debourda Clamidés à son seigneur celle journee pour luy deporter* l. II, t. 1, § 520). Puis, au moment de leur séparation, Clamidés, qui est devenu l'époux de Galotine et le seigneur de l'île, regarde Lyonnel s'éloigner avec un mélange de regret et de chagrin⁶⁴⁷. Enfin, lorsqu'il voit Lyonnel sortir vainqueur et presque indemne de son combat contre le dragon, il se précipite vers lui *tout graciant ses dieux pour la victoire de son seigneur* (l. II, t. 1, § 618). Le soulagement perceptible dans l'attitude de l'écuyer ajoute une touche comique à l'épisode. Non seulement il rend grâce tout en marchant vers Lyonnel mais il exprime aussi un certain enthousiasme. Si la mention des dieux, au pluriel, renvoie au polythéisme des personnages censément de culture grecque, elle prend ici une coloration particulière en connotant une certaine exubérance. Par ailleurs, et en dépit de ses commentaires railleurs, Clamidés ressent une profonde estime pour Lyonnel comme le prouve son souhait d'être adoubé par lui⁶⁴⁸.

Loin de nuire à la dynamique comique du duo, la loyauté de l'écuyer ne fait, au contraire, que la renforcer. Dans ce type de construction, plus l'union du tandem est solide, plus l'effet cocasse est important. D'une part, une association étroite permet de mieux faire ressortir les effets de contrastes et d'oppositions. D'autre part, les conflits et les querelles entre les personnages sont d'autant plus risibles qu'ils n'ont aucune répercussion grave sur la constitution du groupe. A aucun moment l'un d'entre eux n'envisage de se séparer de son contrariant compagnon. Enfin, l'indéfectibilité même de cette association prend l'allure d'une sorte de fatalité comique : même si cela leur pèse, les personnages d'un duo comique sont irrémédiablement condamnés à se supporter l'un l'autre, pour le meilleur et pour le rire.

Ce qui prévaut, au bout du compte, ce n'est pas tant l'individualité de chacun des compagnons que le diptyque qu'ils forment. Clamidés cristallise, comme en miroir, l'inverse des valeurs de Lyonnel. L'écuyer guidé par ses appétits sert de pendant à l'énamouré idéaliste. Néanmoins, Clamidés n'est pas un simple contre-exemple, un clown ou un faire-valoir chargé de mettre en avant la perfection de Lyonnel, car celui-ci possède également des travers. Le chevalier énamouré n'est pas moins cocasse que l'écuyer terre-à-terre. Le lecteur rit de voir Clamidés manquer d'être rossé par une géante en colère mais il sourit également devant un Lyonnel coupé de la réalité et ne pensant qu'à conquérir sa belle. Leur duo semble d'ailleurs

⁶⁴⁷ *Clamidés, qui trop courroucié estoit qu'il ne s'en pouoit aller avecques luy* l. II, t. 1, § 660 ; *Clamidés et la gueande le regarderent tant qu'ilz peurent. Adont s'en retourna Clamidés tout larموiant pour le departement de son seigneur qu'il amoit de bon amour.* l. II, t. 1, §660.

⁶⁴⁸ « *Sire, je feray sa voulenté mais que de vostre main me fachiez chevalier* » l. II, t. 1, § 656.

camper avant l'heure celui de Don Quichotte et Sancho. En effet, d'un côté se trouve un Clamidés/Sancho, pragmatique, détenteur d'un certain bon sens⁶⁴⁹ et qui anticipe, ou plutôt appréhende les malheurs à venir. De l'autre se tient un Lyonnel/Don Quichotte qui ne vit que d'idéal chevaleresque, se lance tête baissée dans les ennuis et court après une inaccessible étoile.

L'importance et la singularité de Clamidés ne se mesurent d'ailleurs pleinement que lorsque le personnage quitte le récit. Lyonnel le remplace alors par un écuyer beaucoup plus discret et, sans les interventions bienvenues de Liriopé dans l'épisode de la *la viande aux amans pas amours* (l. II, t. 2, § 243), ses aventures sombreraient dans une certaine platitude (du moins pour ce qui est du comique). Par ailleurs, il est étrange de constater que le duo prend fin avec l'achèvement de la quête du *Gueant aux Cheveux Dorez*. Que faut-il en conclure de cette interruption ? Que l'auteur ne voulait pas développer un contrepoint comique que dans des épisodes tels que le repas ou la quête afin de redynamiser ceux-ci ? Qu'il ne savait pas comment exploiter sa création insolite ? Peut-être encore Clamidés devait-il quitter la scène à ce moment précis car cela permettait un autre décalage cocasse. L'écuyer, fort peu concerné par la courtoisie, connaît pourtant le destin traditionnellement réservé au héros, à savoir conquérir la terre et la dame. Une telle fin constitue un retournement ironique de la part de l'auteur qui marie le seul personnage que cette perspective n'intéressait guère. Après avoir accompagné son maître en alternant railleries et protestations, Clamidés le regarde s'éloigner avec regret, malheureux de ne pas poursuivre avec lui ses aventures. Enfin, l'abandon de Clamidés sur son île illustre le mouvement général de *Perceforest* qui est celui d'un roman d'apprentissage⁶⁵⁰ et d'une marche dans le temps. En effet, lorsque l'écuyer revient dans le récit, il apparaît, sous le nom de Chevalier à la Belle Géante, comme un chevalier valeureux et un modèle de courtoisie.

3.2. Pierrote et la mauvaise femme

⁶⁴⁹ Le personnage s'exprime volontiers par des maximes par exemple : « *tous les maux ne seront pour vous ne tous les biens ne vous seront contraires* » l. II, t. 1, § 517, ou encore « *j'ay plus veu de saiges devenir folz en regardant beaulté de femme que de folz devenir saiges* », t. 1, § 338. Toutefois, les problèmes de pertinence concernant la distinction entre culture savante et culture populaire au Moyen Âge empêchent de caractériser plus avant le bon sens de Clamidés.

⁶⁵⁰ Sur *Perceforest* comme roman d'apprentissage, voir *infra* p. 416ss.

Perceforest semble se plaire à développer les figures de second plan pour leur donner une importance et des rôles qui sont rarement les leurs. Ainsi, dans un autre épisode, c'est au tour d'une messagère de jouer les contrepoints comiques.

Gadifer, quatre chevaliers de la compagnie du Franc Palais et une messagère chevauchent en direction de la *Roste Montagne* quand ils entendent crier dans des directions différentes. Ils se séparent alors et chacun est capturé (ou presque) par ruse grâce à des femmes du lignage de Darnant. Pour sa part, Gadifer, accompagné de la messagère nommée Pierote, rencontre une demoiselle qui dit avoir été violée par deux chevaliers et qui exige qu'il la venge. Si le chevalier la croit sur parole et se montre tout prêt à se lancer à la poursuite des agresseurs, Pierote, plus méfiante, comprend qu'il s'agit d'un piège. Le comique de cet épisode repose sur le jeu d'antagonisme et de contrastes qui s'établit au sein du trio de personnages. La dynamique comique fonctionne plus exactement selon un double duo : d'une part, Pierote et la femme du lignage de Darnant présentent deux versions différentes des faits ; d'autre part, la messagère et Gadifer adoptent deux attitudes opposées (suspicion voire agressivité pour la première, empathie et confiance aveugle pour le second).

Avant même que Pierote fasse part de ses doutes, l'attitude de la femme qui demande assistance à Gadifer paraît suspecte. La façon dont elle présentée (*une femme gisant qui moult fort se dementoit* l. II, t. 2, § 632) contient des connotations, comme l'exagération, qui jettent une ombre sur son histoire. Par la suite Pierote relève une série de faits qui contredisent le témoignage de la femme. Ainsi, ni elle, ni ses vêtements ne portent des traces montrant qu'elle ait été agressée et qu'elle se soit débattue (l. II, t. 2, § 634). Toutefois, les soupçons de la messagère ne se fondent pas que sur des indices matériels mais aussi sur un ressenti subjectif. Sa méfiance à l'égard de la femme vient surtout de l'étude qu'elle a faite de sa personne⁶⁵¹. Ainsi il lui semble que la femme possède toute les qualités (âge et raison) qui lui aurait permis d'éviter les violences qu'elle dit avoir endurées :

« *Damoiselle, que je m'esmerveille dont vous venez cy endroit a estre enforcee oultre vostre gré, car selon le hault eaige dont je vous voy et l'apparence qui est en vous, qui donne a congnoistre que vous sachiez bien quelle chose et mal ou bien, je me doute que vous ne vous en fussiez bien gardee, se vous voulsissiez* » (l. II, t. 2, § 634).

⁶⁵¹ *Quand la damoiselle, qui Pierote estoit nommee, entendy la femme ainsi parler, elle la prist moult fort a regarder ou viaire, sy veyt que sa philozomie donnoit a congnoistre qu'elle compast pou a une telle aventure dont elle se plaignoit* (l. II, t. 2, § 633).

Entre insinuations et attaques, les arguments de la messagère amplifient la dimension comique de l'épisode. Pierote, qui est non seulement perspicace mais qui n'a pas non plus la langue dans la poche, met ouvertement en doute l'honnêteté de la femme. Elle l'accuse d'être une menteuse, une fausse prude, est en réalité une femme de peu de vertu :

« Sy m'est advis, ne vous en desplaise, que vous soyez de celles qui habandonnent a tollir ce qu'elles faignent a garder jusques a la mort. » (I. II, t. 2, § 633) ;

« Or ne vous plaignez de ce, car je cuide qu'il y ait passé .XXX. ans que vous l'avez perdu de vostre bon gré ce dont vous plaignez avoir perdu maintenant par force. » (I. II, t. 2, § 634).

Le caractère plaisant de ces accusations vient du fait que Pierote s'exprime par périphrases. La messagère ne désigne pas la menteuse par des noms injurieux, elle lui attribue des attitudes immorales rendues comiques par la mauvaise foi. Tout en prétextant le non-dit, ces accusations permettent de développer un comique grivois. Outre qu'elle lui semble bien peu vertueuse, Pierote soupçonne aussi la femme de connaître ses agresseurs (I. II, t. 2, § 633). Enfin, elle laisse entendre, par ses paroles, qu'elle sait que celle-ci joue la comédie :

« Damoiselle, dist Pierote, de quoy estes vous dehonouree qu'il convient que le chevalier prenne vengeance? – Damoiselle, dist la femme, de mon pucelage que deux chevaliers m'ont tollu a force, si comme il apparu aux cris que j'ay jectez. – Par ma foy, dist Pierote, aux criz apparut sans faulte » (I. II, t. 2, § 634)

La réplique est plaisante car elle constitue une reprise ironiquement des paroles de la mauvaise femme. En insistant sur les cris et sur l'idée d'apparence, la messagère montre qu'elle n'est pas dupe du manège de cette dernière.

Au bout du compte, le portrait dressé par Pierote est aussi comique que peu flatteur. La victime semble ne plus être de première jeunesse, ne pas être une beauté et surtout son allure et son comportement laissent deviner qu'elle est loin d'être vertueuse. Par conséquent, son accusation apparaît comme un mensonge aussi cocasse qu'éhonté et le lecteur se demande comment Gadifer peut accorder un quelconque crédit à ce personnage.

Toutefois, la femme du lignage de Darnant n'est pas d'un tempérament à se décontenancer. Elle retourne les accusations de Pierote contre elle en usant, comme la messagère, d'un langage comique par son caractère imagé :

« Je me perçoy bien a voz parolles que vous ne donneriez gueres a perdre si hault joyel que le mien estoit huy matin, se de tel estiez saisie. Sy je croy que vous en feistes grant marchié » (I. II, t. 2, § 634).

L'affrontement entre les deux femmes est d'autant plus cocasse qu'il s'établit entre elles une sorte de rivalité, chacune tentant de gagner Gadifer à sa cause. La femme joue les outragées et se plaint de la conduite de Pierote qui, dit-elle, est une médisante qui leur fait perdre un temps précieux⁶⁵² Elle feint même de restreindre sa colère par respect pour Gadifer, tout en faisant comprendre qu'elle n'aurait guère hésité à en venir aux mains (« *Sire, dist elle, pour l'amour de vous je me tairay. Et sachiez, se ce ne fust, l'on veist ja la bataille de nous .II.* »). Ce pacifisme feint, clairement mâtiné de menaces, génère un contraste comique. Pierote, quant à elle, tient à ce que Gadifer gagne au plus vite la *Roste Montagne*. Accéder à la requête de la femme constitue donc, à ces yeux, un retard inutile (« *je desire que j'aye tent fait envers vous que nous puissions aler, moy et elle, ene une grosse besogne que j'ay emprinse* » I. II, t. 2, § 635). Par conséquent, son refus de voir Gadifer aider la prétendue victime peut sembler pure égoïsme et non simple prudence. La bataille entre les deux femmes constitue, en réalité, un conflit d'intérêts larvé.

Jeune chevalier membre de la compagnie du Franc Palais, Gadifer est aveuglé à la fois par sa naïveté et son sens de la courtoisie. Le jeune homme idéalise la gente féminine au point de penser que les femmes sont de nature trop noble pour mentir et trahir : « *Je ne porroie croire que d'elles yssit telle trahison.* » (I. II, t. 2, § 636). Il n'envisage donc pas même un instant que la « damoiselle » en détresse puisse lui mentir. La mauvaise femme exploite d'ailleurs habilement les failles du chevalier quand elle en appelle au sens du devoir qui anime tous les membres de la compagnie du Franc Palais :

« *Mais selon ce que je sçay que le chevalier qui cy est est des chevaliers Franc Palaiz, il convient qu'il prenne vengeance de ceulx qui m'ont deshonnouree malgré moy.* »

L'ingénuité de Gadifer est d'autant plus comique que la mauvaise foi de la prétendue victime semble patente. Pierote en a d'ailleurs énuméré les preuves et il lui paraîtrait aberrant que le chevalier croie celle-ci :

« *Sy feroit le chevalier que fol s'il se mouvoit pour vous ne pour voz parolles, car, si comme je croy, ilz feroient leur paix a vous en pou de paine s'ilz avoient espace.* » (I. II, t. 2, § 633).

⁶⁵² « *celle damoiselle qui est en vostre conduite est bien taillee pour noise esmouvoir, mais ne la creez pas* » (I. II, t. 2, § 635) ; « *ceste damoiselle nous a cy tant tenus par son medire que ceulx qui m'ont fait vilonnie sont sy eslongiez que nous ne les trouverons huy mais.* » (I. II, t. 2, § 637).

Malgré les mises en garde de la messagère, Gadifer décide pourtant d'accéder à la requête de la femme. Le jeune homme n'est alors pas loin d'endosser le rôle du *nice*. Quant à Pierote, dépitée, elle ne peut que déplorer la situation et avertir le chevalier qu'il s'en repentira. Elle en profite, au passage, pour insulter une nouvelle fois la mauvaise femme :

« Vous en repentirez, car c'est de herauldes aux mauvais chevaliers du lignaige Darnant. [...] telles dames font desvoier les preudhomme tant qu'ilz les tiennent en leurs destroiz puis les murdrissent » (l. II, t. 2, § 636).

Par ailleurs cet épisode semble dénoncer les dérives de l'application systématique du code de conduite chevaleresque. Déplacé dans un milieu non courtois (une forêt peuplée de félons et de femmes de mauvaises vies), l'éthique courtoise devient non seulement caduque mais aussi dangereuse. Le comique repose alors sur le décalage de l'inadaptation. Le mode de pensée du jeune Gadifer est encore trop rigide pour s'adapter à une réalité mouvante. L'intervention de Pierote auprès de Gadifer reprend le principe d'une opposition entre deux visions tel qu'il se rencontre déjà dans le couple formé par Lyonnell et Clamidés. Toutefois, l'intervention d'un troisième personnage, qui a pour effet de multiplier les duos contradictoires, donne à l'épisode un tour original.

La confrontation, pleine de sous-entendus, entre Pierote et la mauvaise femme, qui menacent d'en venir aux mains, conduit tout droit à l'évocation des affrontements ouverts qu'ils soient physiques ou psychologiques. Malheureusement la piste, qui paraissait prometteuse, s'avère relativement décevante par sa pauvreté. Elle permet néanmoins de tirer, en guise de conclusion, quelques enseignements intéressants sur le comique des interactions entre les personnages.

Il y a, au final, peu de vrais affrontements qui soient véritablement comiques dans *Perceforest*. Certes, le roman présente des combats cocasses, notamment lors du premier tournoi organisé par Alexandre, alors que l'art de la joute est encore brut, et les chevaliers loin d'être tempérés par la courtoisie. Ainsi l'affrontement entre le Bossu et le Tor se termine en empoignade (l. I, t. 1, § 169-170). Toutefois le comique de la scène repose davantage sur le physique contrefait du Bossu de Suave que sur l'affrontement à proprement parler⁶⁵³. C'est

⁶⁵³ Il en va de même pour le combat du Chevalier au Dauphin contre le géant Holland. Cet épisode, et quelques autres affrontements, ne seront pas, volontairement, abordés pour le moment. Ils permettront, en effet, de se pencher sur la question de l'humour noir. Leur absence n'est cependant pas contraignante puisque, encore une fois, le comique repose sur le déroulement des combats et non sur le fait qu'il y ait affrontement. Voir *infra* p. 389ss.

parce qu'il a *l'eschine et la boche si dure que fer*, le cou trop court et les jambes trop longues que le chevalier résiste aux coups répétés, puis au tentative d'étranglement et de désarçonnement, que lui fait subir son adversaire. Pour preuve supplémentaire que l'affrontement, en lui-même, tient peu de place dans le comique de la scène : l'élément le plus fort de cet épisode est la vision, imaginée, du Bossu soulevé avec son cheval, sous le ventre duquel il a croisé les jambes⁶⁵⁴. Le premier tournoi est donc amusant parce qu'il n'a rien de commun avec l'univers réglé des joutes tel qu'il est illustré plus loin dans le roman. De même, le vol des *vielles barbues* est comique parce qu'il offre une parodie de tournoi (l. II, t. 2, p. 77)⁶⁵⁵. Juchées sur les dos des esprits, elles se battent à coups de quenouilles et de tabourets. Les joutes se trouvent ainsi transposé dans un univers féminin et vulgaire : les vieillards remplacent les chevaliers, les esprits se substituent aux destriers et enfin les armes deviennent des ustensiles ménagers.

Transposés sur un plan psychologique, les antagonismes ne sont pas beaucoup plus riches en comique. En dehors du conflit qui oppose Gadifer aux jeunes filles lors d'un tournoi ou le désaccord entre Ydorus et Perceforest qui a envoyé leurs fils à l'aventure⁶⁵⁶, ce sont les rivalités amoureuses qui semblent les plus concernées. Toutefois, encore une fois, l'effet ne repose pas exactement sur l'affrontement entre les personnages. Par exemple, la rivalité entre Norgal et Excillé a quelques aspects comiques, non pour elle-même, mais en raison des déconvenues répétées infligées à Norgal. Lequel est, par ailleurs, non seulement en conflit avec deux autres chevaliers (la Toute-Passe et Passelion) mais encore tourmenté par la bergère Gorloes qui le poursuit de ses assiduités. C'est donc un effet d'accumulation et de répétition qui donne son relief à l'antagonisme entre les deux chevaliers.

De la même façon, l'affaire du *notable plaidoyer en amour* (l. VI, f. 224ss) n'est pas tant comique par les combats qu'elle suscite que par ses jeux complexes de tensions et de louvoiements. L'histoire met en scène deux triangles amoureux. D'une part, Salfar est épris de Lucerne (la Pucelle au Cercle d'Or) qui aime et est aimée de Maronès. D'autre part, par Lizeus (II) est épris de Salfione qui aime et est aimée de Lizeus. Chacun des soupirants éconduits parvient indirectement à obtenir de celle qu'il aime (mais qui ignore ses sentiments) la permission de l'aimer. Toutefois l'affaire se complique (et prend le nom de *plaidoie en*

⁶⁵⁴ *Car il avoit embrachié le cheval par le ventre des jambes si fort que se il peust le Bochu lever en l'air, le cheval luy demourast pendant aux jambes*, l. I, t. 1, § 170.

⁶⁵⁵ Christine Ferlampin-Acher a mis cet aspect en évidence dans son article sur le sabbat, voir « Le sabbat de vieilles barbues dans *Perceforest* », *op. cit.*

⁶⁵⁶ Sur ces épisodes, voir *supra* p. 256 et p. 257.

amours) quand Salfar et Lizeus s'opposent pour savoir lequel d'entre eux deux est le plus légitime dans ses prétentions. Chacun sollicite alors l'élue de leur cœur pour défendre sa cause. Cependant les jeunes femmes, qui ont, entre temps, découvert les implications de leur permissivité, refusent de soutenir le soupirant qui les encombre et prennent parti pour son adversaire. Parce qu'elles n'arrivent, pour des raisons évidentes, à s'accorder entre elles, elles délèguent, à leur tour, le jugement à leurs deux amis. Ces derniers, comme il fallait s'y attendre, prennent chacun la défense de leurs amantes contre le chevalier qui se pique de les aimer. La querelle s'envenime au point qu'il faut l'intervention d'une femme enceinte, qui, telle une sabine, s'avance entre les deux combattants, pour enfin les séparer. Ce personnage, survenu de façon providentielle, rendra finalement le jugement en donnant tort à Salfione (I. VI, f. 251ss). L'affaire toutefois n'en reste pas là. Incapables de faire taire leurs antagonismes, les six protagonistes continuent à s'opposer de façon plus ou moins originale. Ainsi, à deux reprises, les quatre chevaliers affrontent chacun leur rival dans des joutes où tous les combattants finissent à terre (I. VI, f. 280 et 302). Beaucoup plus surprenantes en revanche sont les batailles de chansons qui opposent les jeunes filles à leurs soupirants éconduits puis, ces derniers, à leurs adversaires (I. VI, f. 266ss et 276ss).

De cette affaire complexe⁶⁵⁷, il ressort que le comique ne repose pas sur le fait qu'il y a affrontement, mais sur les modalités et les raisons de celui-ci. Ainsi, les joutes peuvent apparaître amusantes non parce qu'il y a combat, mais parce que la scène joue sur l'amplification (les deux combats simultanés) et la coïncidence (les quatre chutes). Pareillement, les « batailles » de chansons sont cocasses car elles prolongent l'antagonisme sous une forme lyrique et offrent, par conséquent, aux affrontements un médium inédit. Le récit est, surtout, rendu comique par les mobiles des personnages. Les deux Lizeus, Maronès, Lucerne et Salfione n'agissent pas par conviction, mais par défaut. Ils ne soutiennent pas une cause parce qu'elle est juste, mais parce qu'ils refusent catégoriquement de voir l'autre parti gagner. Cette attitude va de pair avec une stratégie d'évitement qui se traduit par une fuite en avant, chacun transférant à un autre la responsabilité du jugement. Leur manque d'objectivité fait qu'aucun des six personnages ne considère véritablement la question qui leur est soumise. Raison pour laquelle le mot de la fin revient à quelqu'un de l'extérieur. Tous les aspects de

⁶⁵⁷ Entre les six personnages se tissent à la fois des liens d'amour, de jalousie, de désamour, d'amitié et de haine. De sorte que, les deux triangles amoureux (formés l'un, par Salfione, Lizeus et Lizeus (II) ; l'autre, par Lucerne, Maronès et Salfar) sont reliés par leurs sommets de façon à dessiner un prisme. Lequel est encore parcouru de diagonales illustrant les relations entre les causes et leurs partisans dans l'affaire du *plaidoie*. Entre triangles, rectangles et prisme, *Perceforest* s'exerce ici à la science complexe de la géométrie amoureuse.

cette histoire (succession des arbitres, mobile perversi, utilisation des chansons, etc.) sont donc marqués par l'idée de décalage.

Les observations qui ont pu être faites sur ces différents épisodes semblent indiquer qu'un affrontement (physique ou psychologique) ne peut être comique qu'à condition de présenter une forme de déplacement ou de dérive. Encore est-ce alors sur l'effet en question, par exemple la parodie pour le vol des sorcières, la répétition pour rivalité entre Norgal et Excille⁶⁵⁸, que repose le comique et non sur le conflit lui-même. L'antagonisme déclaré, parce qu'il concrétise un contraste fort, paraissait prédisposé avec les effets comiques. Il en va, en réalité, tout autrement. Les affrontements, cela est particulièrement perceptible avec le cas des combats au corps à corps, annihilent la distance qui existe entre les adversaires. Ils se prêtent, par conséquent, moins bien à un phénomène intrinsèquement basé sur la distance. Cela explique que les duos les plus efficaces sur le plan comique se caractérisent précisément par l'usage qu'ils font de la tromperie ou du commentaire ironique.

B) Dynamiques comiques : rapidité, répétitions, renversements

Du fait que le comique naît d'un décalage, il peut être entretenu ou provoqué par des effets tels que la rapidité, la répétition ou les renversements⁶⁵⁹ qui constituent eux-mêmes des formes d'écart. La rapidité et les renversements instaurent un décalage par rapport à la marche habituelle des choses, tandis que la répétition revient à déplacer un même élément dans un espace plus ou moins vaste. Il convient toutefois de préciser que ces moyens ne sont pas comiques en eux-mêmes et que, par conséquent, leur emploi ne garantit pas à lui seul le caractère cocasse d'une situation. Ces trois effets peuvent, de plus, s'appliquer aussi bien aux actions des personnages (dans ce cas ces derniers se précipiteront ou répéteront les mêmes gestes) qu'à l'écriture du roman. Ainsi, en termes de narration, la rapidité peut se traduire par une ellipse introduite de façon plus ou moins amusante, en prétextant une fausse pudeur ou

⁶⁵⁸ Cette remarque vaut également pour les combats de Péléon contre les douze chevaliers du Mont Cornu. Voir *infra* p. 309ss.

⁶⁵⁹ Pour Bergson les ressorts comiques de la comédie se limitent à trois moyens : répétition, inversion et interférence des séries. La classification adoptée ici pourrait sans conteste être revue pour se conformer au point de vue bergsonien. Par exemple il ne fait aucun doute que le duo comique formé par Lyonnel et Clamidés peut être interprété en terme d'interférence des séries et relève très certainement du comique de caractère. Outre le fait que la notion de décalage a fourni à la présente étude un angle d'attaque pleinement satisfaisant il convient de rappeler qu'il ne s'agit pas ici de déterminer des principes comiques fondamentaux mais d'analyser la mise en œuvre de quelques procédés au sein d'un corpus précis. A ce titre il apparaît que la triade répétition, inversion et interférence des séries est à la fois inappropriée (elles contraindraient entre autre à morceler le matériau) et insuffisante. Il apparaît de fait que la rapidité, dont l'impact comique est avéré, est laissée de côté par cette trinité.

l'ennui, par exemple. La répétition, quant à elle, peut aboutir à ce qu'un épisode soit rejoué sans les personnages de la première occurrence. Appliquée à une plus large échelle, la réitération dans l'écriture inclut également l'intertextualité qui n'est autre que la reprise et le déplacement d'un élément, plus ou moins étendu et complexe, dans un nouveau contexte. Enfin, le renversement peut, entre autres, se manifester par l'utilisation d'un style qui ne correspond pas aux faits décrits.

Par ailleurs, en raison de la corrélation qui existe entre ces trois effets, il est ardu, voire impossible, de les étudier individuellement et de répertorier chacun de leurs emplois. En conséquence, il ne sera pas question ici de mentionner tous les cas de renversements, de répétitions et de rapidité comiques que compte *Perceforest* mais d'en analyser le fonctionnement et les effets, dans les actions des personnages, à travers quelques scènes exemplaires. Il convient toutefois de garder à l'esprit que l'emploi privilégié d'un de ces principes comiques n'exclut en aucun cas qu'il soit fait recours aux deux autres. Ainsi, les facéties de Zéphyr, pour la plupart basées sur le principe du renversement, jouent également abondamment sur le comique de répétition⁶⁶⁰.

1. Répétition et rapidité

Le potentiel comique de la répétition est double. D'une part, la réitération des mêmes éléments peut aboutir à une mécanisation de l'action. D'autre part l'insertion d'un élément inchangé ou presque dans un nouveau contexte peut générer des contrastes cocasses. Les combats de Péléon jouent principalement sur le premier de ces effets. La rapidité, quant à elle, peut connoter des attitudes prêtant à sourire (impulsivité, peur panique, etc.) mais aussi créer un effet de désynchronisation cocasse. Avec l'accélération de l'action il arrive, en effet, que certains personnages ne réagissent pas au moment opportun.

1.1 Les douze combats de Péléon

La littérature médiévale cultive une esthétique de la répétition que l'auteur de *Perceforest* pratique notamment dans le livre III avec les douze tournois donnés pour les petites-filles de Pergamon et remportés par les chevaliers aux vœux⁶⁶¹. L'épisode du Mont Cornu met également en scène une série de joutes avec pour protagonistes les mêmes douze chevaliers. Cependant, contrairement aux tournois du livre III, l'épisode possède un caractère

⁶⁶⁰ Sur les tours de Zéphyr voir *supra* p. 263ss.

⁶⁶¹ Voir l'article d'Anne Berthelot, « Répétition et efficacité narrative dans le *Roman de Perceforest* », *Le Moyen Français*, t. 30, 1992, p. 7-17.

globalement comique. La répétition y est utilisée (à la manière de la rapidité dans l'épisode de l'adoubement de Nestor) comme un catalyseur comique.

L'épisode est constitué d'une série de joutes qui se décomposent elles-mêmes en différentes phases : les préparatifs, le combat à proprement parler, la victoire de Péléon, la colère de Dache. Ces éléments constitutifs de l'épisode sont répétés avec, parfois, de légères modifications, de telle sorte qu'ils acquièrent une dimension comique ou voient s'amplifier celle qu'ils possédaient déjà. L'issue est la même pour l'ensemble des douze joutes : Péléon remporte la victoire. La similitude est plus grande encore entre les quatre premiers combats qui connaissent exactement la même conclusion : Péléon désarçonne son adversaire puis, sans lui accorder un regard, retourne chasser la mule (I. II, t. 2, § 737 ; §739 ; §741 ; §746). La répétition, qui se fait parfois à l'expression près, est ici comique car elle rend compte de la conduite du chevalier aliéné⁶⁶². Celui-ci adopte une attitude mécanique qui ne serait pas plaisante si elle n'était le signe d'une absence totale de raison. Le comportement du fou est comique car ses motivations sont obscures ou fantaisistes, ce qui ne l'empêche aucunement de poursuivre implacablement son but. Par ailleurs, la succession des joutes et des défaites s'accompagne d'un effet de décompte. A chaque combat un nouveau chevalier sort du château et quitte son poste d'observation à la fenêtre :

lors se leverent les .XII. chevaliers et s'en vindrent aux fenestres (I. II, t. 2, § 736) ;

des .X. chevaliers, qui estoit aux fenestres (I. II, t. 2, § 740) ;

les .IX. chevaliers qui aux fenestres estoient (I. II, t. 2, § 743)

Cette progression, qui évoquerait presque une comptine à rebours, ajoute au caractère systématique des actions.

Les victoires enchaînées de Péléon seraient moins surprenantes si le personnage avait tout son sens. C'est ce décalage qui est créé le comique. En effet, d'autres chevaliers, tels que Troilus ou Lyonnell, se livrent à des prouesses similaires dans des épisodes dépourvus de toute tonalité cocasse. Dans le cas de Péléon, la répétition ne fait pas que suggérer l'exploit en accroissant le nombre d'ennemis vaincus, elle est surtout le signe de la folie du personnage. Par conséquent, l'épisode, au lieu de prendre une tonalité épique, verse dans le burlesque. Un exploit est effectivement réalisé mais ses modalités et ses implications sont inhabituelles. Le formidable cède la place à l'invraisemblable : un fou bat les douze chevaliers aux vœux et achève, du même coup, l'épreuve du *gentil trésor*. La conclusion de

⁶⁶² Sur la folie de Péléon, voir *supra* p. 145ss.

l'aventure est d'autant plus comique qu'elle se fait, de façon incongrue, en opposition avec le motif usuel. Péléon ne souffle pas dans le cor pour annoncer qu'il tente l'épreuve et ne se soucie aucunement du *trésor*. Le topos est détourné car, bien que les éléments constitutifs soient présents (le cor, le défi, la récompense), l'épreuve est remportée sans qu'il soit fait recours à aucun d'eux et pour des raisons extérieures à sa logique interne. Péléon ignore qu'il réalise un exploit et qu'il mène à bien ce que beaucoup ont tenté en vain, il n'a d'yeux que pour la mule.

Les règles instaurées par Dache sont bafouées et le dispositif qu'elle a mis en place est progressivement réduit à néant par Péléon. Par conséquent, il est naturel, et comique, que chacune des victoires du fou provoque et intensifie la colère de la damoiselle. Au premier succès du chevalier fou, *elle se prist a courroucer* (I. II, t. 2, § 640). Puis, quand un second de ses chevaliers est vaincu, elle est *toute courroucée* (I. II, t. 2, § 738) et ainsi de suite. A la troisième victoire de Péléon elle est *trop courroucée* (I. II, t. 2, § 742), et, à la quatrième elle est *trop durement courroucée* (I. II, t. 2, § 745). L'accroissement du courroux de Dache culmine quand, brisant le schéma narratif jusque-là mis en œuvre, elle précipite le déroulement des événements. Les quatre premiers combattants partent s'armer les un après les autres, ce qui confère à la scène un rythme précis et répétitif :

L'un des chevaliers s'ala armer (I. II, t. 2, § 737) ;

Il s'en courut armer (I. II, t. 2, § 739) ;

Adont se leva l'un des .X. chevaliers [...] s'y s'en courut armer (I. II, t. 2, § 740) ;

Adont s'arma le chevalier (I. II, t. 2, § 744).

Cependant, après la quatrième victoire de Péléon, Dache décide d'envoyer tous les chevaliers encore valides s'armer en même temps :

« Je vous envoieroie tous les .VIII. qui cy estes a une foiz combatre au chevalier.

[...] Adont s'alerent les .VIII. chevaliers armer » (I. II, t. 2, § 745).

Ce regroupement est doublement comique. D'abord il traduit l'exaspération de Dache qui voit ses effectifs réduits progressivement. Ensuite, il permet à l'auteur de condenser son récit. En effet, après la quatrième joute, l'auteur du Perceforest procède par à une ellipse :

et pour ce que ennuyant chose seroit de toutes les .XII. joustes racompter, vous devez sçavoir que le chevalier qui la mule sievoit les abaty si angoisseusement qu'il eut tel qui ne fut gary devant trois septaimes après, I. II, t. 1, § 746.

Cette intervention, directement liée au problème de la répétition, est elle aussi plaisante. Le conteur n'hésite pas à intervenir dans son œuvre pour signaler ouvertement la suppression d'un passage trop fastidieux et entretient de ce fait un lien de connivence avec son lecteur. Dans un souci d'efficacité narrative, il relate uniquement les deux dernières joutes (*Mais des .II. derains vueil faire ung pou mencion.* l. II, t. 1, § 746) car elles ont leur importance dans l'économie du récit. C'est au onzième combat que Dache se souvient de Péléon. Quant au douzième chevalier, il s'agit du maître de la mule blanche ; son apparition amène la conclusion histoires secondaires du récit⁶⁶³. D'ailleurs, il est, toujours pour des raisons narratives, le seul adversaire que le fou laisse en état de se remettre en selle. En effet, à l'issue du combat, le douzième chevalier rentre au château en entraînant à sa suite et la mule et Péléon. Par ailleurs, le souci d'efficacité narrative se manifeste également à travers des mentions du type *Quant le chevaliers eut abatu des .XII. les .X.* (l. II, t. 2, § 747) ou l'effet de décompte qui a déjà été mentionné. L'auteur semble ainsi avoir veillé à ce que le lecteur ne soit pas perdu dans le déroulement successif des combats.

Le fait que certaines joutes ont été, selon les dires même de l'auteur, rayées du récit pour éviter la monotonie, il est envisageable que cette réduction soit due à un manque d'inspiration ou à l'usure du topos. Toutefois, la quasi similarité des quatre premiers combats laisse à penser que la répétition est intentionnelle, travaillée, et non la conséquence de la lassitude de l'auteur. Minimiser cet effet de redite reviendrait à saper le principe qui donne une part de son caractère à l'épisode. Les douze joutes paraissent donc devoir être divisées en deux groupes. Les quatre premières, clairement répétitives, initient le caractère cocasse de la scène, tandis que les rencontres passées sous silence et les deux derniers combats renforcent l'efficacité narrative. Ainsi, comparé aux quatre premières rencontres, le dernier combat est rapporté de façon elliptique : *le chevalier qui estoit yssu du chastel s'ala appareillier de la joste et dist qu'il se gardast de luy, car joster le convenoit* (l. II, t. 2, § 745). Une fois la tonalité cocasse de la scène établie, l'auteur travaille à la progression de son récit.

1.2 L'adoubement de Nestor

La rapidité avec laquelle se déroule une scène ne garantit pas à elle seule le caractère plaisant d'un épisode. L'efficacité comique de la vélocité provient, en autres, du fait qu'elle connote des attitudes telles la précipitation, l'impatience ou encore la peur (dans le cas d'une

⁶⁶³ Suite à ce douzième combat, Péléon, soigné par Dache qui l'a enfin reconnu, recouvre la raison et les douze chevaliers sont enfin libérés.

fuite). Plus qu'un élément cocasse en soi, la rapidité d'action s'apparente à un catalyseur dans le sens où elle amplifie des effets comiques préexistants. Dans l'épisode de l'adoubement de Nestor la vitesse a de multiples effets : elle connote l'empressement comique du jeune homme, elle concourt à l'effet de surprise, ou encore, elle contribue au caractère insolite de la scène.

L'adoubement de Nestor est pour le moins inhabituel⁶⁶⁴. Le jeune homme se fait, en quelque sorte, armer à l'improviste et adouber par surprise. Auditeur clandestin des recommandations de Perceforest à son fils, il est séduit par le discours du roi⁶⁶⁵ et décide qu'il sera adoubé par lui. Ce comportement n'a en soi rien d'inhabituel car les jeunes héros de *Perceforest* choisissent souvent la personne par laquelle ils veulent être faits chevaliers. Toutefois, le cas de Nestor se distingue en deux points. D'une part, il ignore l'identité du roi et fonde sa décision uniquement sur l'impression positive que lui a faite le *preudhomme*⁶⁶⁶. Ensuite, contrairement à Remanant de Joye ou Gadifer fils, Nestor n'a pas recours au don contraignant. Il obtient par la ruse et avec beaucoup d'audace ce que les autres acquièrent grâce à une promesse et selon les règles de la courtoisie.

Au départ, l'attitude de Nestor n'a rien de transgressif : son intention première est d'aborder Perceforest au matin et de lui demander de l'adouber (I. II, t. 2, § 742). Cependant, le jeune homme ne se réveille pas à temps (I. II, t. 2, § 742) et il se trouve contraint de modifier ses plans. Il se lance alors dans une course contre la montre dont le but est d'être fait chevalier par le mystérieux orateur entendu dans la chapelle. L'empressement de Nestor est d'abord perceptible à son train. Du début à la fin de l'épisode, il ne semble chevaucher qu'au grand galop :

Si venoit si radement qu'il sembloit que on le chassast a tuer ;

Ainsi, qu'il venoit quanqu'il pouoit ;

Lors brocha son cheval des esperons et s'en ala chevauchant grant erre (I. II, t. 2, § 747).

Qui plus est, quand il surgit à l'orée du bois, le jeune homme est presque entièrement armé, comme s'il avait cherché à gagner un maximum de temps :

Il yssi de la forest, qui assez pres estoit, ung jenne damoisel armé de haubergon et de chausses, mais son escu et son heaulme et son espee pendoient en l'arçon de sa

⁶⁶⁴ Sur cet épisode voir également *infra*

⁶⁶⁵ *Il ne vouloit recopper les parolles, qui bonnes luy sambloit (I. II, t. 2, § 742).*

⁶⁶⁶ *Bien luy estoit advis que de plus preudhomme ne pouoit estre chevalier (I. II, t. 2, § 742).*

selle, et si portoit en sa senestre main une foret lance et ungz esperons dorez (I.II, t. 2, § 747).

De plus, alors que le jeune Gadifer procède à une accumulation de dons contraignants afin d'être adoubé par les meilleurs chevaliers qui soient (dont Lyonnell, les douze chevaliers aux vœux), Nestor demande au premier venu de lui chausser les éperons et de lui ceindre l'épée :

Il regarde et voit ung chevalier armé de noires armes qui s'apportoient dessus son cheval sur l'anste de son glaive et regardoit le tournoy, qui commençoit a ferir ensemble. Le damoisel s'en vint a luy et luy dist : « Sire chevalier, je vous prie que vous veuilliez çaindre mon espee et chausier les esperons dorez, car je seray tantost chevalier, se je puis. » (I. II t. 2, § 747).

Sans faire preuve d'une réelle mauvaise grâce, le chevalier, qui accède à la requête de Nestor, se trouve toutefois dans un état d'esprit qui contribue à la singularité à l'épisode :

Le chevalier, qui pensoit moult fort a une grosse besogne qu'il avoit a faire, qui ne venoit pas a sa volenté, sy en estoit tout courroucié.

La préoccupation et la contrariété de l'inconnu apportent une touche de prosaïsme qui contraste avec les discours métaphoriques ou moralisateurs qui accompagnent les adoubelements d'autres personnages⁶⁶⁷. Qui plus est, il se peut que le quidam, dont l'auteur prend la peine de dire qu'il porte des armes noires, soit Gadifer, c'est-à-dire le propre frère de Nestor. Une telle coïncidence ajouterait au caractère insolite et comique de la scène. Par ailleurs, la vivacité de Nestor traduit également son impatience. Le jeune homme n'a qu'une hâte : devenir chevalier. Aussi se réjouit-il après la première étape de son adoubement⁶⁶⁸ puis quand il voit et reconnaît Perceforest. Cette hâte perdue après son adoubement puisque sitôt fait chevalier il se précipite au triple galop vers le tournoi :

Se tourna tout a ung fais, sy sailly sur son cheval, puis fiert ou tournoy, armé et appareillié de toutes armes (I. II, t. 2, § 748).

La belle assurance de Nestor, perceptible dans la rapidité de sa course, l'est aussi dans ses paroles. Lorsque le jeune homme s'adresse à celui qui lui chausse les éperons, il ne cesse d'exposer ses intentions. Ainsi, il commence par lui dire qu'il sera bientôt chevalier (« *je seray tantost chevalier, se je puis* » I. II, t. 2, § 747). Puis, quand l'inconnu lui objecte qu'il lui

⁶⁶⁷ Par exemple au cours de l'adoubement de Gadifer, chaque pièce de l'équipement est glosée sur un mode symbolique.

⁶⁶⁸ *Moult fut lié le jouvencel quant il se senty si avancié d'estre chevalier* I. II, t. 2, § 748.

manque la colée (« *Or vous fault la colee.* » 1. II, t. 2, § 747), il déclare sans ambage sa volonté d'être adoubé par Perceforest (« *-Sire [...] je actens a recevoir la colee du plus preudhomme du monde* »).

L'épisode atteint son point culminant avec l'usurpation de la colée destinée à Bethidès. Toute la scène se déroule à une allure soutenue et les gestes s'enchaînent sans perte de temps : Nestor saute à bas de son cheval, reçoit la colée, répond à Perceforest et le remercie puis il se remet aussitôt en selle et part au grand galop vers le tournoi :

Et par trangresse sailly jus de son cheval, sy lança en la moienne d'eulx et mist son col dessoubz la paulme du gentil roy qu'il avoit hault lever pour donner la colee a son filz. Et le roi y fery telle colee que toute la place en retenty, en disant : « Chevalier, soyés preux et loyal. » Et le nouvel chevalier se leva et dist : « Sire, sy seray je, s'il plait a Dieu, et grant merci de vostre doctrine d'anuyt faicte au temple. » Lors se tourna tout ung fais, sy sailly sur son cheval, puis se fiert ou tournoy armé et appareillé de toutes ses armes. (1. II, t. 2, § 748).

L'audace du personnage se traduit, non seulement, par le « vol » de la colée mais aussi par les quelques mots qu'il adresse au roi. Non content de répondre à des paroles qui ne lui sont pas adressées, il remercie Perceforest pour les recommandations (faites dans la chapelle) qui ne lui étaient pas destinées. Nestor se rend en somme coupable d'une double usurpation rendue possible grâce à la rapidité de son action. Alors que les autres personnages continuent à agir un rythme normal, Nestor accélère son allure. Il se produit par conséquent un contraste comique entre le jeune homme, qui parvient à ses fins, et Perceforest, dont les actes manquent leur but, par effet de désynchronisation : le roi donne la colée et adresse ses vœux à un parfait inconnu. L'apparition de Nestor jette donc le trouble, mais elle est aussi providentielle car le coup porté par Perceforest est d'une telle violence que, selon les dires d'un chevalier, il aurait pu tuer Béthidès (« *Se Betidés vostre filz eust receue la colee, il en fust mort* », 1. II, t. 2, § 749). L'exagération épique qui caractérise la colée, tellement brutale " *que la tout la place en retenty*" (1. II, t. 2, § 748), répond à la fougue de Nestor est contributive au comique de l'épisode. Cependant, il est également possible de voir dans ce détail une disqualification précoce du personnage de Béthidès⁶⁶⁹ jugé trop faible pour recevoir le coup qu'un autre encaisse, heureusement, pour lui.

⁶⁶⁹ En épousant la Romaine Cerse, contre l'avis de tous, Bethidès cause la ruine de la Grande-Bretagne. Aidée par son amant, sa femme permet à son peuple d'envahir et de mettre à sac l'Écosse et l'Angleterre.

La stupeur du roi ajoute, par ailleurs, au comique de l'épisode. *L'étrange aventure* (I. II, t. 2, § 746) est si rapide et inattendue que Perceforest en reste *tout esbahy* et qu'il s'interroge à haute voix sur l'identité du *supplanteur*⁶⁷⁰. Mais ce qui trouble le plus le roi, ce sont les remerciements du jeune homme⁶⁷¹, autrement dit l'autre usurpation, invisible celle-là, et rendue possible, à l'inverse du vol de colée, par un effet de synchronisation. C'est en effet parce qu'il se reposait dans la chapelle que Nestor a pu entendre l'enseignement de Perceforest et qu'il a décidé, pour cette raison, d'être adoubé par lui. Considéré dans son ensemble, c'est-à-dire en incluant ses causes, l'adoubement de Nestor présente donc une alternance entre synchronisation (par l'immobilité) et désynchronisation (par la rapidité) qui illustre l'importance du mouvement dans le comique.

2. Renversements

Comme la répétition et la rapidité, le renversement est un vecteur comique couramment employé. Néanmoins il se distingue des deux premiers effets par son caractère protéiforme. En effet, appliquées à la conduite des personnages, la rapidité et la répétition se manifestent globalement toujours de manière identique : c'est-à-dire par le déroulement accéléré de l'action et la réitération des mêmes gestes ou attitudes. Il en va différemment du renversement dont les multiples formes peuvent être réparties en trois types : renversement physique, renversement thématique et renversement dynamique. Pour cette raison, il a paru pertinent et nécessaire de cerner ces manifestations de manière synthétique avant d'en aborder l'analyse dans des exemples étendus.

2.1. Les trois types de renversements : physique, thématique et dynamique

Les renversements physiques (ou chutes) constituent la forme la plus brute de renversement comique. Pour Bergson, le pouvoir comique des chutes vient du fait qu'elles illustrent la « raideur mécanique » qui caractérise « l'inattention à la vie ».⁶⁷² Il affirme, en revanche, que le changement brutal de position qu'elles impliquent n'a pas sa part dans l'effet comique

⁶⁷⁰ *Lors dist tout en hault* : « *Qui est ce damoiseil qui a supplantee la colee a mon filz et puis s'est departy de nous si soudainement et feru ou tournoy ?* » (I. II, t. 2, § 746).

⁶⁷¹ « *Sy m'esmerveilles dont il luy vient a remercier de ma doctrine d'anuyt, car je ne pensoie qu'il y eust ou temple fors nous .V.* » (I. II ; t. 2, § 749).

⁶⁷² Henri Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 7-10

qu'elles produisent⁶⁷³. Au regard des exemples fournis par le roman, il semble pourtant que ces éléments, fortement corrélés (distraction et changement brutal), ont tous deux leur importance. Ainsi, les culbutes comiques de *Perceforest* sont bien provoquées par une forme d'inattention à la vie. Le Tor et Gallafur tombent parce qu'ils sont perdus dans leurs rêveries amoureuses⁶⁷⁴ et Estonné parce qu'il se laisse guider, sans réfléchir, par son désir ou sa colère. Le fait que les deux premiers ne réalisent pas, sur le coup, ce qui leur est arrivée relève également de la distraction soulignée par Bergson. De même, si Sorence et Estonné interprètent de façon erronée la situation du Tor c'est parce qu'ils sont absorbés dans leur discussion amoureuse. Cependant, la chute de cheval du Tor a aussi pour particularité de présenter le personnage successivement dans deux postures radicalement différentes : en selle et pensifs d'abord, puis à terre et étonnés pour le Tor. Le caractère cocasse de ce changement soudain repose sur un fort contraste, qui peut se lire comme une inversion (debout/couché), mais sur effet de disjonction. De fait, la succession rapide entre les deux états ne doit rien à la promptitude de l'action. Dans un cas de rapidité comique, les faits se dérouleraient à un rythme accéléré mais seraient présentés dans leur intégralité, comme l'adoubement de Nestor. Or, ce n'est pas le cas ici : la chute du Tor ne présente pas un mouvement continu mais un « avant » et un « après ». La suppression de l'étape intermédiaire, parce qu'elle brouille l'enchaînement logique des événements, induit un effet comique qui touche presque à l'absurdité. Surtout l'absence qui marque le déroulement de ces chutes fait écho à la distraction (ou absence au monde) des personnages. La chute de Gallafur, quant à elle, est comique justement parce qu'elle ne se présente pas comme telle. Au lieu d'être soudaine, brutale et de projeter le chevalier à terre, elle se fait tout en douceur de sorte qu'il se retrouve debout, devant sa monture comme s'il était descendu de lui-même⁶⁷⁵. Il se produit donc un décalage entre l'apparence et la réalité. La première fait penser que l'attitude est volontaire et naturelle alors qu'elle est accidentelle et insolite.

Par ailleurs, d'autres éléments peuvent contribuer au caractère cocasse d'une culbute. Par exemple, les multiples chutes d'Estonné s'accompagnent de salissures humiliantes. Un autre moyen, plus usité, consiste à conclure un épisode par une dégringolade. La chute physique coïncide alors avec la chute narrative. Ainsi le plongeon de Gallafur dans la fontaine

⁶⁷³ « Ce n'est donc pas son changement brusque d'attitude qui fait rire, c'est ce qu'il y a d'involontaire dans le changement d'attitude, c'est la maladresse. », Henri Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 7.

⁶⁷⁴ Sur ces chutes, voir *infrap*.

⁶⁷⁵ *Il ne se donna garde quant il se veyt tumber par terre et a pie devant la poitrine du cheval aussi doucement comme s'il fust descendu de son bon gre comme souvent le faisoit*, l. V, f. 8.

met fin à ses démêlés avec les serpents amoureux et à sa contemplation⁶⁷⁶. De la même façon, faire tomber Estonné est souvent le but ultime des tours de Zéphyr. Une fois son protégé pataugeant dans la boue ou l'eau sale, il cesse généralement ses facéties pour lui offrir ses services. L'intérêt de placer une chute en position conclusive est double. D'une part, en mettant fin à l'épisode, la chute est mise en valeur et son effet comique est amplifié. D'autre part, la juxtaposition entre le mouvement descendant du personnage et l'achèvement du segment narratif permet d'offrir à ce dernier une conclusion plus franche, plus enlevée.

Ces effets se retrouvent, avec plus de force, lorsque l'épisode se termine sur un autre type de renversement comique concernant, cette fois, la dynamique : le retournement de situation. Contrairement à la culbute, qui peut n'être qu'une péripétie, le renversement dynamique est presque toujours conçu comme une fin, ce vers quoi tend tout l'épisode. Cela explique sa plus grande efficacité comique en tant que mouvement conclusif. C'est une chute au sens au où on l'entend, par exemple, pour les histoires drôles.

Le retournement de situation transpose, sur un mode figuré, les effets des renversements physiques. Le caractère comique du renversement de situation repose sur le fait qu'un personnage, qui croyait maîtriser la situation, voit les événements lui échapper. Il s'y retrouve, par conséquent, la perte de contrôle qui caractérisait déjà les chutes. Cette perte peu se produire d'elle-même, par le simple jeu des événements. Ainsi Sorus rit de l'épreuve des quatre *brans*, qu'il considère comme un canular, mais devient, à son tour, objet de risées lorsqu'il échoue et se trouve marqué par des taches vermeilles dénonçant son infidélité⁶⁷⁷. De la même façon, Passelion ne croit pas à l'histoire du cheval qui accuse et, pour séduire plus aisément Gaudine qu'il juge crédule, mime force enchantements autour de l'animal (I. IV, t. 2, p. 715ss)⁶⁷⁸. Les faits lui donnent tort car le chevalier, trahi par le hennissement du cheval, doit bientôt fuir avec sa conquête pour échapper à la vengeance de sa mère. Dans les deux cas, les personnages, trop sûrs d'eux, sont désavoués d'une façon bruyante ou voyante, ce qui ajoute à leurs déconvenues et au comique de l'épisode.

La perte de maîtrise peut aussi être le fait d'un personnage. Par exemple, en étant plus rapide que la *vielle barbue* qui veut le gifler, Estonné arrache à celle-ci le contrôle de la

⁶⁷⁶ Sur cet épisode, voir Christine Ferlampin-Acher, « *Perceforest et ses miroirs aux alouettes* », dans *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, art. cit. Voir également *infra* p. 388ss.

⁶⁷⁷ *Quand Sorus vey que Maronés n'estoit point tachié il lui dist tout en riant : «Maronés, beau cousin, vous pouez aller fiancement entre dames entre damoiselles car vous estes le plus leal selon cest espreuve que je congnoise.» ; Si ne pourriez croire comment Maronés en fist grant gabois et grant risée et aussi fist Lizeus. Alors dist Sorus : « Il ne vous en convient ja rire ! » (I. VI, f. 96-97).*

⁶⁷⁸ Sur cet épisode, voir également *infra* p. 378ss.

situation. De même Canifre, qui papillonne d'homme en homme, certaine de son pouvoir de séduction, se trouve finalement successivement rejetée par son mari, son amant et Passelion (l. IV, t. 2, p.765ss). Il arrive enfin que le déséquilibre soit minutieusement orchestré par un autre personnage. Dans ce type de cas, la victime ne voit pas le monde tel qu'il est, non par distraction, mais parce qu'un trompeur lui montre, ou lui fait croire, ce qui n'existe pas. Cette catégorie de retournements de situation est abondamment illustrée par les facéties de Zéphyr⁶⁷⁹. Contrairement à ce qu'il fait pour la plupart des ruses, le récit n'expose pas les dessous de ces renversements de dynamique. Il ne les annonce pas non plus, si ce n'est, parfois, de façon implicite⁶⁸⁰. De sorte que l'inversion s'accompagne d'un effet de surprise qui la rend plus réjouissante encore.

Le renversement thématique recouvre deux possibilités. Il peut se présenter sous la forme d'un détournement de type parodique. L'épisode inverse alors, de façon plus ou moins systématique les éléments du modèle auquel il se réfère. C'est le cas par exemple, il en sera question, du vol des *vielles barbues*, qui offre une version pervertie du topos narratif des tournois. Le second type de renversement thématique consiste en la brusque et éphémère transposition d'un personnage⁶⁸¹ dans une situation diamétralement opposé à son milieu ou son statut d'origine. Il se manifeste, le plus souvent, sous la forme d'un rabaissement de type carnavalesque. Par exemple, l'enchantement collectif subi par Perceforest et ses compagnons, au livre I, les fait agir comme des marchands et prendre leurs chevaux pour des ânes⁶⁸². De même, la ruse de Lisane réduit Nabon et Méléan à effectuer des travaux féminins (l. IV, t. 1, p. 350ss). Le renversement peut également se produire de façon plus discrète, voire se faire dans le sens d'une valorisation. Il en va ainsi de la cohabitation entre le Tor et le berger devant le château de Malebranche (l. I. t. 1, §293). Le chevalier, en cohabitant avec le pâtre, s'inscrit dans un contexte prosaïque. Il construit un abri pour eux deux, s'occupe de faire du feu, prépare les repas ou encore se fait réprimander par son compagnon lorsqu'il laisse leur dîner brûler. A l'inverse, le berger paraît magnifié par son association avec le chevalier. Il pense les plaies de celui-ci et se montre réactif quand il s'agit de prendre d'assaut le château enfin accessible. (Il se précipite à l'intérieur en même temps que le Tor et relève, promptement, avec lui, le pont-levis, l. I, t. 1, § 308-309). Qui plus est, les plaintes qu'il exprime (*il se*

⁶⁷⁹ Sur les facéties de Zéphyr, voir *supra* p. 273ss.

⁶⁸⁰ Par exemple le caractère répétitif des tours joués par Zéphyr permet d'anticiper leur dénouement.

⁶⁸¹ Théoriquement le phénomène pourrait aussi concerner des objets, mais *Perceforest* ne semble pas présenter d'exemple de ce genre.

⁶⁸² Sur cet épisode, voir *supra* p. 156.

dementoit, l. I, t. 1, § 306) et les larmes qu'il verse (*lors prinst a pleurer moult tendrement*) quand il croit que le chevalier est mort pourraient faire penser aux déploraisons comme il s'en rencontre dans les chansons de geste.

Il est impossible de dire si les renversements physiques ont directement transmis leur caractère cocasse aux renversements narratifs (dynamiques et thématiques). Cependant, il est aisé de constater qu'ils reposent tous les trois sur l'idée d'un déséquilibre ou d'une perte de contrôle. Toutefois il est également permis de constater que le seul "déraillement" ne suffit pas à produire un effet comique. Il faut encore que celui-ci constitue une inversion radicale. Ainsi la station couchée (ou à terre) remplace la station debout (ou à cheval), l'arroseur est arrosé (Passelion, Sorus), le chevalier change de sexe (Méléan et Nabon) ou de rang social (le Tor, Perceforest et ses compagnons). Les renversements se nourrissent encore de rapidité et d'effet de surprise. L'association est, somme tout, logique puisque la vélocité ne laisse le temps, ni au personnage, ni au lecteur, de voir venir les choses. Dans le cas inverse, il se produirait une évolution et non le changement brusque sur lequel repose l'effet comique.

Les épisodes du sabbat et de la capture d'Estonné permettront d'illustrer, à eux deux, les trois types de renversements qui viennent d'être traités de manière synthétique.

2.2. Deux exemples, trois possibilités : le sabbat des *vielles barbues* et la capture d'Estonné

Encore une fois trompé par Zéphyr, Estonné se retrouve dans une maison abandonnée où il assiste, bien malgré lui, à une réunion insolite. Une créature, désignée sous le nom de *maistre*, apparaît dans la salle, puis de laides vieillardes, juchées sur le dos d'esprits, y prennent place à leur tour. Défilant une par une devant le *maistre*, chacune se voit assigner une compétence (*sorciere chirurgienne* par exemple, l. II, 1 §386.), puis apposer un signe en forme de crochet. Repéré par le *maistre*, Estonné est sommé, soit d'embrasser toutes les vieilles, soit d'être giflé par elles. Le héros se tire finalement de ce mauvais pas en souffletant la première qui tente de s'y essayer. Cet épisode⁶⁸³ (t. 1, §384-392) offre plusieurs exemples de renversements qu'il s'agisse de retournements sous forme de coup de théâtre ou d'une série de renversements de type carnavalesques.

La dynamique de l'épisode repose sur le principe de « l'arroseur arrosé ». Une des vieilles, *toute courroucée sur Estonné qui baisier ne le daignoit*, veut être la première à gifler

⁶⁸³ Sur le sujet voir C. Ferlampin Acher, «Le sabbat des *veilles barbues* dans le *Perceforest*», art. cit.

le jeune homme. Prenant sa tâche à cœur, elle demande au *maistre* comment elle doit procéder. Estonné ne laisse pas passer cette occasion et, lui répondant *je vous l'apprendray*, il lui assène un coup qui la laisse étourdie. Le renversement porte évidemment sur le coup que la sorcière reçoit au lieu de le donner, mais il est d'autant plus comique qu'il est accompagné par un jeu de décalage et de coïncidence entre gestes et paroles. Alors que la vieille s'adresse au *maistre*, Estonné qui répond en devançant le diable puis il joint l'action aux mots au moment de lui enseigner l'art de la gifle.

Par ailleurs, l'épisode comprend tout un réseau de renversements caractéristiques de l'esprit du carnaval médiéval⁶⁸⁴. Le sabbat détourne des rites et des usages "sérieux" pour les décliner sur le mode du *bestournements*. Trois institutions sont ainsi concernées. Le sabbat, pour commencer, reproduit les pratiques liturgiques et plus particulièrement la cérémonie du baptême. Le *maistre* réitère le même geste avec chacune des vieilles que les esprits lui présentent : *il [...] haucha la main, sy luy assit l'un des dois emmy le front, sy luy fist une trace a maniere d'un graue* (l. II, t. 1, § 387).

La marque ainsi apposée se substitue au signe de croix initialement tracé par le prêtre. Pareillement, l'entrée dans la communauté chrétienne est remplacée par l'intégration dans cette étrange confrérie : « *Cestes est des nostres* ». La perversion des rites sacrés sera l'accusation principale faite, par l'Eglise, aux "sorcières" et à leurs comparses. Cet épisode aurait donc pu constituer un blasphème et une source d'inquiétude aux yeux d'un public médiéval, il n'est rien. En effet, l'auteur a consciencieusement veillé à dédramatiser son sujet ; d'abord en jouant sur l'humour (les sorcières ne sont que de laides commères, l'épisode se déroule selon le principe de l'arroseur arrosé, etc.), ensuite, en jouant sur l'identité des participants. Le *maistre* n'est en effet jamais désigné explicitement comme étant Satan. Les *sorcieres*, quant à elles, sont, tout au plus, de *vielles matrones barbues*, des commères qui *le matin diront merveilles a leurs voisins de ce qu'elles auront veu* (l. II, t. 1, § 131) et dont les connaissances occultes se bornent au *pouvoir de donner a toutes herbes telle vertu qu'il [leurs] plaira* (l. II, t. 1, § 386). Guérisseuses rurales plus au moins efficaces, elles ne sont donc, en aucun cas, les pratiquantes d'un culte démoniaque.

Le deuxième renversement affecte le domaine de la justice. La disposition de la salle, imite celle d'un tribunal, avec *un haut siege de l'estaige d'un homme* (l. II, t. 1, § 384), sur lequel prend place le *maistre* et *une chiere assez hault pardevant* (l. II, t. 1, § 386) la première où vont venir se placer les vieilles. Le déroulement de la scène, ensuite, mime l'action d'un

⁶⁸⁴ Sur le carnaval voir Jacques Heers, *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Fayard, 1983.

procès. Une *laide creature tenant une verge* (l. II, t. 1, t. 1, §385), et désignée par le terme savant d'*appariteur* (huissier, l. II, t. 1, § 386) fait pénétrer les esprits et les *vielles barbues* dans la salle au cri de « *Or ens ! Or ens !* » (l. II, t. 1, § 385) puis obtient le silence en frappant trois coups. Appelées une par une les « sorcières » comparaissent alors pour obtenir une charge. Aperçu malgré ses efforts, Estonné est sommé de prendre place sur le banc des accusés (« *seez sur la chaise, puis y parlerai a vous* » l. II ; t. 1, § 388) et se voit demander s'il a un *advoé* (avocat) pour défendre sa cause. Zéphyr ne répondant pas à l'appel, Estonné est condamné pour son intrusion (« *amender vous convient l'outraige que vous avez fait* », l. II t. 1, § 390). Le *maistre* lui propose alors un *parçon*, c'est-à-dire, une alternative. Enfin, réjoui par le geste du chevalier, ce dernier l'acquitte (« *vous en quicte le remanant* », l. II, t. 1, § 392).

Le troisième, et dernier, renversement concerne le monde chevaleresque ou, pour être plus précis, les tournois. Lors de leur entrée dans la salle, les esprits qui portent les vieilles se lancent dans un simulacre de combat (*les esperitz aloient par la salle behourdant* l. II, t. 1, § 385). De même, quand elles apparaissent pour la première fois au lecteur, et à Estonné, les *vielles barbues* sont décrites comme tenant *en leurs mains selletes et bourdons, hasplez ou cyneules et [...] escremissant en l'air les unes aux aultres ainsi que toutes esragees* (l. II, t. 1, § 131). Ces joutes burlesques impliquant des objets du quotidien (dans le cas présent des ustensiles en rapport avec les activités spécifiquement féminines et le monde rural) étaient effectivement pratiquées en parallèle des cavalcades et autres manifestations carnavalesques⁶⁸⁵.

A l'instar du sabbat des *vielles barbues*, la capture d'Estonné par l'une des femmes du lignage de Darnant (l. II, t. 2, §661-667), constitue un renversement sur différents niveaux. D'abord, sa trame narrative repose sur une *deception* : le chevalier est trahi et piégé. Ensuite, l'épisode tranche radicalement, par sa tonalité et sa thématique grivoise, avec le contexte qui l'entoure.

L'enlèvement d'Estonné s'insère dans la suite des récits relatant les captures de plusieurs chevaliers de la compagnie du Franc Palais par des membres du lignage de Darnant. Cette succession d'épisodes laisse au lecteur le temps de s'habituer à un schéma que le récit d'Estonné bouleverse du tout au tout. L'effet de renversement est d'autant plus important que

⁶⁸⁵ J. Heers, *Fêtes des fous et carnivals*, op. cit. ; en particulier chapitre IV « *Cavalcades folles et carnivals* », p. 215-222.

la situation initiale est identique à celle des autres scènes de capture. A l'instar de Lyonnell ou de Gadifer, Estonné se dirige vers l'endroit d'où proviennent des cris ; il découvre alors une femme qui se plaint d'avoir été agressée et lui demande de la venger. L'épisode, qui se conformait, jusqu'à ce point, aux scènes impliquant Lyonnell et Gadifer, prend alors une tournure pour le moins insolite. En effet, le jour déclinant, la femme propose à Estonné de partager non seulement son gîte et son couvert (« *nous irons huys mais en une mienne maison* » l. II, t. 2, § 665), mais aussi, et surtout, son lit (« *ainçois jerez vous avec moy* », *ibid.*). Ravi de sa bonne fortune, le chevalier s'empresse d'accepter et, croyant entrer dans une chambre, il tombe dans la cellule où s'entassaient déjà ses amis.

La dynamique déceptive de l'épisode, ainsi que sa thématique grivoise, l'apparentent à un court fabliau. D'autres éléments viennent renforcer cette similarité. Par exemple, la mention d'un possible obstacle à la réunion des amants, en l'occurrence la mère (« *entrez en ceste chambre par le guichet pour ma mere* ») complète la trame narrative grivoise. Comique que la description physique de la femme vient renforcer :

elle estoit grande et ossue et sy avoit ung viaire appert et esveillié et une parolle aspre et taillant. Et sachiez que s'elle fust courroucée a moy, je ne la doubtasse plus que ung preux chevalier, car il ne m'estoit pas advis que ung bien fort homme luy peust tollir son honneur malgré elle (l. II, t. 2, § 664).

D'une part, ce portrait rend les accusations de la femme invraisemblables. D'autre part, loin de l'image habituelle de la fragile et douce damoiselle en détresse, la femme s'avère être une virago peu féminine.

Qui plus est, le rôle et la nature des personnages n'est pas sans faire penser à ceux des fabliaux. La damoiselle du lignage de Darnant est une des ces femmes rusées qui manipulent les hommes pour finalement les tromper et les ridiculiser⁶⁸⁶. Elle commence par appâter le chevalier (peut-être sait-elle à qui elle a affaire) en lui promettant de coucher avec lui. Estonné, s'empresse bien évidemment de d'accepter l'offre et son enthousiasme flagrant (« *je luy en sceuz moult bon gré, sy la prins a acoler* » l. II, t. 2, § 665) est d'autant plus risible qu'il le présente comme une marque de politesse : « *je [...] luy diz que sa promesse ne se reffusoie pas, ainçois le prendroit liement* » (*ibid.*). La suite des événements se déroule dans une joie trop expansive pour ne pas être suspecte ou dangereuse. Ainsi, l'adverbe *liement* est présent trois fois dans un seul paragraphe : « *or venez liement* » (l. II, t. 2, § 665) ; « *je prins a*

⁶⁸⁶ C'est le cas par exemple de *La Dame qui fist bastre son mari*. D'autres épisodes de *Perceforest* peuvent être rapprochés des fabliaux, voir *infra* p.

chevauchier devant trop liement » ; « *je fuz receu trop liement* ». Une fois dans la maison, la femme parachève son œuvre et cajole le chevalier pour l'aveugler davantage et finalement le tromper : « *elle me aida a desarmer en disant motz solacieux et actrayans par lesquelz en fin fuz deceu tellement qu'elle m'eust fait tumer s'elle voulsist, et aussi fist elle* » (l. II, t. 2, § 665).

Grâce à son manège, la femme parvient à se faire obéir au doigt et à l'œil par Estonné. Le chevalier, dont l'esprit est trop occupé par la nuit à venir, est prêt à faire tout ce qu'elle demande (l. II, t. 2, §666). Estonné apparaît donc comme un nigaud dont la capture, contrairement à celles des autres chevaliers, ne nécessite même pas l'intervention des hommes du lignage de Darnant : une femme seule y suffit. Sa bêtise est d'autant plus risible qu'elle est due à sa concupiscence. En effet, tout comme Pierote, le chevalier semble percevoir les incohérences dans l'histoire de la femme. Ainsi, dans son récit, il met en avant le comportement exagéré de la "victime" : « *La malle beste vestue de peau de femme qui moult se dementoit* » (l. II, t. 2, § 664). De plus, il constate que, au vu de son physique, ses accusations sont peu plausibles. Malgré ses observations (qu'il n'est sans doute en mesure de faire qu'*a posteriori*), Estonné ne se méfie aucunement. Il ne lui vient pas même à l'idée de se méfier du manque de lumière dans la prétendue chambre (« *ne vous chaille se il n'y a clarté, j'apporteray tantost lumiere* ») et il finit pas se précipiter de lui-même dans le piège qui lui est tendu.

Les thématiques liées de la lumière et de la tromperie font d'ailleurs immanquablement penser aux plaisanteries de Zéphyr. Il est vrai que le *luiton* exploite abondamment la faiblesse d'Estonné pour la gente féminine. Le rapprochement entre les deux scènes est, qui plus est, facilité par une référence explicite à l'esprit. Quand le chevalier se plaint avant d'entamer le récit de sa mésaventure, il s'exclame :

« *j'ay oÿ dire que le dyable n'emporte chose qu'il ne rapporte, et la mauvaise beste qui m'a cy amené, dont je n'ystray jamais par son gré. Du dyable me loe, mais d'elle me plains, car le dyable m'a aidié a plusieurs besoignz* » (l. II, t. 2, § 662).

Le début de la citation fait référence à la première rencontre d'Estonné avec les vieilles barbues. A cette occasion, Zéphyr lui explique que les esprits transportent les mégères par monts et par vaux avant de les ramener chez elles. Quant à la seconde partie de la réplique, elle fait référence aux différents épisodes dans lesquels le *luiton* lui accorde son aide (pour vaincre Falmar ou Branius, pour repasser en Angleterre, etc.), après l'avoir chahuté quelque peu.

Par ailleurs, le fait que l'aventure soit relatée par le personnage lui-même ajoute au comique de l'épisode. En effet, le tempérament du chevalier transparait dans ses propos, ce qui apporte une coloration singulière à un épisode déjà insolite. Avant de conter son aventure, Estonné exprime amplement son ressentiment et ne désigne pas la femme qui l'a piégé autrement que par une série d'appellations injurieuses et misogynes. Il la nomme successivement « *male* » ou « *mauvaise beste vestue de peau de femme* » (l. II, t. 2, §662, §664), et va jusqu'à parler d'une « *pire beste que le dyable* » (l. II, t. 2, § 662). De plus, Estonné ne peut s'empêcher de ponctuer son histoire par des plaintes et des regrets aussi comiques qu'inutiles. Si le héros reconnaît avoir commis une erreur (« *je adjoustay foy a ses parolles comme fol* », l. II, t. 2, § 664 ; « *sy la prins a acoler comme fol* » t. 2, §665), il pense surtout à se lamenter et à déplorer son sort ("fuz je si maleureux." t. 2, §. l. II, § 664 ; « *sy montay a malle heure comme chetif* », l. II, t. 2, § 663 ; « *Je, qui suys le plus maleureux qui vive, le creuz* », *ibid.*)

Histoire grivoise racontée par son acteur principal, l'épisode de la capture d'Estonné constitue une véritable curiosité. Inséré dans une trame répétitive (celle des enlèvements), ce fabliau miniature bouleverse le rythme et le ton du récit.

Transition

Au terme de cette typologie qui a tenté d'être à la fois la plus complète et la plus claire possible, il est possible de tirer quelques observations qui serviront de préliminaires à la seconde partie de cette étude.

Il apparaît d'abord, que le comique repose très peu sur des outils littéraires tels que les figures de styles. Il n'y a guère que l'hyperbole pour se distinguer un peu. La raison en doit probablement être imputée au fait que le comique, même quand il repose sur le langage, se nourrit surtout d'images et de situations. Ainsi les paroles de Liriopé sont réjouissantes parce qu'elles dévoilent ce qui devrait rester caché.

Un autre élément à retenir concerne la variation du comique au fil du récit. A mesure que le roman s'achemine vers sa fin, les épisodes cocasses semblent se réduire ou, du moins, prendre une autre tonalité. Par exemple après avoir tourmenté le père et taquiné le fils, Zéphyr n'est guère plus intéressé par les enfants de ce dernier. De la même façon certains personnages semblent plus enclins à être impliqués dans des épisodes comiques quand d'autres en sont totalement absents. La répartition inégale du matériel se traduit également par

une variation en ampleur. Le comique peut se réduire à un simple trait d'humour ou bien concerner des segments narratifs étendus.

Par ailleurs, si le comique est basé sur un petit nombre d'effets (lesquels reposent, eux-mêmes, sur le principe fondamental du décalage), il apparaît qu'il peut adopter des tonalités variées, allant du commentaire ironique le plus subtil aux farces les plus vulgaires. Enfin, il semble également que le comique entretienne un lien privilégié avec certaines thématiques telles que le langage enfantin ou encore un érotisme plus ou moins discret. Il appartiendra à la suite de l'étude de déterminer s'il s'agit d'un trait propre à *Perceforest* et, le cas échéant, d'en tirer quelques conclusions sur les intentions et les particularités de ce roman.

Enjeux et fonctions du comique

Introduction

La première partie de cette étude, soit l'approche typologique, s'est intéressée aux manifestations du comique dans *Perceforest* c'est-à-dire aux formes sous lesquelles il apparaît et à la façon dont il fonctionne. Il s'agit du cœur de ce travail, de sa section la plus importante à la fois sur le plan matériel et sur celui de la recherche. Le deuxième temps de cette étude consiste davantage en un ensemble de propositions. Il constitue une invitation à la réflexion qui se propose d'aborder le comique autrement que comme un objet, certes complexe, mais superficiel dont le seul but est de divertir.

De même que cette étude soulevait, dans sa partie liminaire, le fait que le rire n'est pas nécessairement comique, elle va maintenant s'attacher à montrer que, à l'inverse, le comique ne vise pas toujours, ou pas exclusivement, à provoquer l'hilarité. Cette idée semble pourtant prédominer dans les études en médiévistiques. Ainsi, alors même que le comique, longtemps délaissé, est enfin devenu objet de recherche, son approche se limite souvent à des analyses structurelles visant à en exposer et à en comprendre les mécanismes en tant que vecteur du rire (démarche qui est ici réservée à la typologie). Il existe peu d'interrogations sur ses enjeux et ses possibilités hors de l'hilarité, si ce n'est un intérêt pour ses fonctions parodiques. Cette limitation est étonnante si l'on considère que ses multiples effets sont perçus sans difficulté dans la vie courante. Par exemple, le public des spectacles comiques les conçoit, certes, comme un moyen de rire mais ils en reconnaissent aussi la portée critique et le pouvoir délassant. Dès lors comment expliquer que conception et approche fragmentée du comique prédominent dans les études littéraires ?

Les effets du comique ont été théorisés dès l'Antiquité (surtout pour le théâtre) mais là encore il a subi une forme de dévalorisation alors même qu'on en chantait les vertus. Ainsi Horace et Molière ont tous deux prôner le rire (c'est-à-dire le comique) comme un moyen de corriger les mœurs. L'un (Horace) en invitant à mêler le rire à l'instruction, l'autre (Molière) en prenant *castigat riendo mores*⁶⁸⁷ pour devise. Cependant, dans les deux cas, le comique est,

⁶⁸⁷ Attribuée à Horace et citée par Molière, la formule aurait servi de devise aux comédiens italiens de l'Hôtel de Bourgogne. Elle est introuvable, sous cette forme, dans l'œuvre du poète latin : l'idée en figure néanmoins dans son *Art Poétique* : *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci / Lectorem delectando pariterque monendo*, (II

tout au plus, conçu comme le moyen de plaire et de faire accepter un discours plus grave par un public avide de divertissement. En somme le comique est le sucre qui aide à faire passer la médecine. Cette instrumentalisation le dévalorise car elle nie qu'il possède ses propres effets. Or, comme cela semble être perçu sans difficulté dans la vie courante, le comique ne vise pas qu'à provoquer le rire mais peut également avoir une fonction punitive (c'est le rire sanction de Bergson), servir à dédramatiser une situation ou à vaincre la peur. De plus, quand bien même il est employé à des fins « éducatives », il est plus qu'un ornement car il porte en lui la force de subversion qu'il est censément appelé à camoufler. En plus de ces objectifs, poursuivis de façon plus ou moins consciente, il possède par ailleurs des effets collatéraux involontaires tels que la capacité à fédérer, ou au contraire à diviser, les individus.

C'est cette richesse d'enjeux et de fonctions qu'il s'agisse de mettre en lumière. Une telle démarche passe notamment par une révision de la définition du comique. Il s'agit de le considérer non comme pas comme un moyen qui permettrait, entre autres de rendre un discours attrayant, mais comme un fait littéraire à part entière. C'est-à-dire comme un phénomène complexe qui ne se restreint pas à l'application d'une structure ou d'une dynamique particulière. Cette analyse suit deux axes (approche esthétique et approche historique) dont les portées et les justifications seront développées en leur temps. En préambule il convient néanmoins de souligner la modestie du but poursuivi. Le propos n'est pas plus de dégager une esthétique comique que de déterminer les spécificités de ce dernier à l'époque médiévale. Il s'agit avant tout d'une démarche contextuelle, portant sur le seul *Perceforest*, et davantage menée dans un esprit d'exploration que de conquête. L'idée qui soutient cette étude est que le seul fait de suivre des pistes de réflexion, même s'il ne conduit pas nécessairement à apporter des réponses définitives, constitue en soi une avancée et contribue à la recherche ne serait-ce qu'en ouvrant de nouveaux champs d'investigations.

1] Comique et esthétique dans *Perceforest*

Pour reprendre les mots de G. Vessella, qui s'appuie elle-même sur les travaux de Isak Passy : « Le rire humain est de plusieurs types, mais le rire comique est le seul qui ait une

obtient tous les suffrages celui qui unit l'utile à l'agréable, et plaît et instruit en même temps), v. 343-344. Traduction Fr. Richard (Paris, Garnier, 1944). Ressource électronique. *L'Art poétique ou épître aux Pisons*, Horace, Itinera Electronica, Université Catholique de Louvain, 2010 [réf. du 22 janvier 2010]. Belgique. Disponible sur : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/hor/pisonstrad.html>.

dimension esthétique »⁶⁸⁸. Ce qui, sans l'emploi du mot « rire », revient à dire que le comique possède une dimension esthétique. Il est vrai qu'entre les fabliaux médiévaux et les comédies au sens moderne, il existe des variétés d'œuvres ou de genres dits "comiques". Par ailleurs, la typologie qui constitue une partie de cette étude a permis de mettre en lumière, non pas des préceptes, mais des principes, comme la notion fondamentale de décalage ou l'efficacité de la répétition. Dès lors, il ne paraît aberrant ni d'envisager l'existence d'une forme d'esthétique comique ni d'en rechercher les indices. La prudence et la raison incitent cependant à ne pas entreprendre la démarche, ou plutôt la chasse aux chimères, qui consisterait à délimiter les contours d'une Esthétique comique à portée universelle dans *Perceforest*, comme on extirpe une pierre précieuse de sa gangue. Néanmoins le mot est lancé et il suscite des interrogations légitimes sur les rapports entre le comique et l'esthétique ou, plus précisément, dans le cas de cette étude, entre le comique et l'esthétique de cette œuvre monumentale que sont les *Anciennes Croniques de la Grant Bretagne*⁶⁸⁹.

Le comique, cela a été mis en lumière dans la typologie, repose sur une série d'effets, parfois grossiers mais aussi subtils et millimétrés, qui s'inscrivent dans la chair (si l'on peut dire) du roman, quelquefois sur des segments étendus. Une telle intrication n'est pas sans conséquence. De fait, si *Perceforest* fournit au comique matière où s'exercer, il se trouve, en retour, modelé par ces mêmes effets. A l'inverse, parce qu'il est mis en œuvre dans le récit le comique prend des formes spécifiques imprégnées par les préoccupations du roman. Cela est d'autant plus vrai que ses effets et enjeux sont pour partie prémédités et pour partie accidentels. Il peut arriver que l'auteur utilise consciemment les pouvoirs du comique pour servir son propos. Par exemple, le sabbat *des vieilles barbues* constitue probablement une réaction critique à l'épisode de la vauderie d'Arras⁶⁹⁰. Même quand il est apparemment utilisé à seule fin de divertir ou, du moins, qu'il ne semble pas répondre pas à un projet concerté, le comique dévoile néanmoins quelque chose de l'auteur et de son œuvre. Ainsi, la redondance d'effets comiques portant sur le langage puéril trahit une obsession pour la parole des origines. Intérêt qui trouve un écho jusque dans les fondations de *Perceforest*⁶⁹¹.

⁶⁸⁸ Voir Guenova Vessela, *La ruse dans le Roman de Renart et dans les œuvres de François Rabelais*, op. cit., p. 39.

⁶⁸⁹ Tel est le nom que donne l'auteur à son roman. Le titre apparaît notamment dans le prologue du livre I. IV, t. 1, p. 1.

⁶⁹⁰ Sur le sujet voir C.Ferlampin-Acher, *Perceforest et Zéphyr : proposition autour d'un récit arthurien bourguignon*, Droz, Genève, 2010, p. 136ss et « Le sabbat des vieilles barbues dans le *Perceforest* », dans le *Moyen Age*, t. 99, 1993, p. 471-504.

⁶⁹¹ Sur le sujet voir *infra* p. 357.

Il apparaît donc, d'une façon qui échappe en partie à l'auteur, que : d'une part le comique influence la forme de *Perceforest* en même temps qu'il en dévoile les intentions et l'essence ; d'autre part, il se trouve lui-même formaté par l'œuvre dans laquelle il s'insère, devenant ainsi un phénomène spécifique malgré le caractère général de ses principes de fonctionnement. C'est en cela qu'il est possible d'aborder la question de l'esthétique et du comique dans *Perceforest* car, en dépit du fait qu'il ne possède pas d'esthétique à proprement parler, le comique participe à celle du roman en influençant sa forme et en étant influencé par elle.

A) Le jeu sur les acquis ou l'art de la référence

Une première piste de réflexion est amenée par les jeux des références qui abondent dans *Perceforest*. Ces derniers constituent un champ de recherche privilégié, ce pour plusieurs raisons. La première est qu'il y a un point commun entre le comique, fondé sur le décalage, et la production littéraire médiévale caractérisée par un principe constant de réécriture⁶⁹². Il existe donc entre eux une coïncidence que l'auteur n'a pas manqué d'exploiter⁶⁹³. De plus, le comique, dont le décalage peut se traduire sous la forme d'une distanciation, possède une qualité critique qui peut se faire autoréflexive. Ce qui, ajouté aux observations précédemment faites sur le lien entre comique et esthétique, permet de penser que cette part du comique, qui concerne précisément la question de l'écriture et de la composition, permettra d'appréhender, ou au moins entrevoir, comment l'auteur conçoit le roman, c'est-à-dire, non seulement, le rôle d'auteur et l'acte de conter mais aussi la façon de recevoir et de lire l'œuvre.

L'auteur paraît ainsi sans cesse mettre à l'épreuve les connaissances et la mémoire d'un lecteur habitué à intégrer puis à anticiper des schémas littéraires. Dans un jeu de va-et-vient, qui englobe aussi bien une bonne part de la production littéraire médiévale que des croyances, des pratiques de la vie courante ou encore la structure interne de son roman, il dérouté son lecteur en déjouant ses attentes ou en bouleversant ses points de repères. De sorte que le récit

⁶⁹² Sur le principe de réécriture médiévale voir Richard Träschler, *Disjointure-Conjointure : études sur l'interférence des matières narratives au Moyen Age*, Tübingen, éd. A. Francke, 2000 et Daniel Poirion, « Écriture et réécriture au Moyen Age » dans *Écriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994.

⁶⁹³ Il convient toutefois de faire observer qu'il n'est pas toujours facile de distinguer la part d'éléments prémédités ou accidentels dans le roman. Néanmoins, dans leur grande majorité, les faits qui seront évoqués laissent peu de place à l'ambiguïté ou sont, dans le cas contraire, abordés avec toute la prudence que requiert une hypothèse. Il demeure, par ailleurs, que si le caractère volontaire d'un élément peut faire débat, son effet, pourvu qu'il soit tangible, ne pourra être remis en doute, ce qui légitime sa place dans au sein de l'analyse.

semble perpétuellement se dérober dans un glissement qui tient d'une dynamique du pas chassé.

1. L'art de l'autoréférence

Le roman médiéval se définit notamment par la reprise et la répétition. Ce sont deux principes que *Perceforest* applique, certes en se nourrissant d'influences littéraires ou autres (voir infra), mais également à sa propre matière. Le roman, impressionnant par son ampleur, est rigoureusement construit comme un vaste réseau d'échos, de correspondances et de répétitions. A l'exemple du livre III entièrement structuré autour des douze tournois organisés pour les petites-filles de l'ermite Pergamon. Cet univers de références, propre à *Perceforest*, en assurent la cohérence interne mais il est également prétexte à une exploitation comique faite de surprises, de jeux de devinette et de parties de cache-cache.

1.1. Effets d'attente, horizons connus et *deceptio*

Le moyen le plus couramment employé par l'auteur pour tirer un effet comique du réseau de références internes à son œuvre repose précisément sur les jeux de correspondance et d'échos qui se tissent entre les différents épisodes sur une échelle plus ou moins étendue. Une première technique consiste à renvoyer dos à dos deux scènes ou personnages, dont la comparaison fait naître un contraste comique. Une seconde vise à rompre un schéma narratif établi par les précédents épisodes, de sorte que le lecteur se trouve victime d'une *deceptio* comique tout comme l'est Estonné trompé par le facétieux Zéphyr. Ce couple atypique offre d'ailleurs un bon exemple des déconvenues cocasses réservées par l'auteur de *Perceforest* à son lectorat⁶⁹⁴.

Construites sur un schéma répétitif, les facéties récurrentes du *luiton* finissent par générer un horizon d'attentes dont l'auteur prend malicieusement le contre-pied. Ainsi sur la série de trois épisodes qui relatent les rencontres d'Estonnée avec Sorence, Cleremonde et les protégées de Lidoire, il établit un schéma narratif puis le rompt par surprise. Ces trois scènes, qui content toutes une confrontation entre le galant chevalier et des damoiselles, débutent de façon similaire. Sous des apparences diverses (lion, cheval ou esprit), le *luiton* précipite violemment Estonné à terre au terme d'un voyage plus ou moins mouvementé. Ainsi sous la forme d'un cheval il désarçonne son cavalier, sous celle d'un lion, il le fait tomber dans un

⁶⁹⁴ L'effet de *deceptio* repose ici sur l'horizon d'attentes interne à *Perceforets* mais ce phénomène, ainsi que le présent exemple, joue aussi, dans une perspective plus vaste, sur la matière de Bretagne. Voir *infra* p. 365ss.

soupirail et enfin, sous sa véritable apparence, il le jette sous les fenêtres de Lidoire⁶⁹⁵. En chacune de ces occasions, le chevalier ignore tout de l'endroit où il se trouve. Cette désorientation est toujours explicitement soulignée, que soit de la bouche du personnage lui-même ou par les indications de l'auteur⁶⁹⁶. De plus, si la rencontre avec Cleremonde se situe dans un lieu plutôt inhabituel (un souterrain), les épisodes impliquant respectivement Sorence et les protégées de Lidoire se déroulent tous deux dans un *praiel*. Remis de sa chute brutale, le chevalier explore l'endroit où il se trouve et son chemin finit invariablement par croiser celui d'une ou plusieurs très belles jeunes filles. Il découvre Sorence endormie dans une chambre (*il gisoit dedens la couche la plus belle damoiselle qu'il eust oncques veue, qui se dormoit en la moienne*, l. II, t. 1, § 134), Cleremonde dans le souterrain (*Estonné [...] se mist celle part et trouva une pucelle de l'eaige de de .XV. ans*, l. II, t. 1, § 313) et il parle au trio qui se tient à une fenêtre (*quant Estonné entedy que c'estoit une damoiselle qui parloit a luy, il en fut tout lié*, l. III, t. 1, §573).

Toutes ces similitudes amplifient l'effet de la *deceptio* comique par la suite infligée au lecteur. De fait, si les rencontres avec Sorence et Cleremonde connaissent un dénouement heureux pour le héros, il en va autrement de son entrevue avec Priande, Blanche et Liriopé. Habités à ce que les événements se déroulent selon un schéma déjà vécu, personnage comme lecteur sont pris au dépourvu. Avant son intrusion dans le domaine de Lidoire, les rencontres d'Estonné avec de belles inconnues se concluent toujours de façon positive pour le héros (victoires militaires décisives, séduction de Sorence, mariage de Cleremonde). Rien de semblable ne se produit lors de sa dernière entrevue : promptement changé en ours par la reine fée, il n'aura, une fois redevenu humain, qu'un souvenir confus de cette période.

Par ailleurs, l'auteur accentue le tour insolite pris par l'aventure en détournant d'un même coup un motif littéraire traditionnel et en modifiant le rythme imprimé à son propre texte. En effet, l'arrivée du chevalier dans le domaine Lidoire prend le contre-pied des rencontres féeriques. Acteur d'une confrontation avortée avec les jeunes fées, le chevalier ne peut ni les approcher, ni les voir. Situation frustrante pour un don Juan de son espèce. Le chevalier n'est, en réalité, le témoin d'aucune merveille puisque, ayant à peine le temps d'adresser la parole à l'une des jeunes filles, il est tour à tour frappé de métamorphose puis

⁶⁹⁵ *Si le trebucha le cheval en ung praiel* (l. II, t. 1, § 132) ; *le lyon le jecta en en ung soupirail [...]. Lors cheyt ou fond si durement que a pou qu'il ne se rompyt les cotez* (l. II, t. 1, § 313) ; *quant Zephir eut jecté Estonné ou praiel sy durement qu'il en fut tout defroissié* (l. II, t. 1, § 571).

⁶⁹⁶ *Il se commença a [...] penser en quel lieu il estoit arrivé* l. II, t. 1, § 132 ; *quelle cave est ce ou nous sommes ?* (l. II, t. 1, § 314) ; *Zephir, mauldicte creature, comment me as-tu ores jecté si dur sus et jus et si ne sçay en quel lieu !* (l. II, t. 1, § 571).

d'amnésie. Estonné est d'autant plus *deceü* que, de ce qui aurait pu être un ravissement par des fées amoureuses, il ne connaît que la perte de la notion du temps. Qui plus est, l'auteur inverse la répartition spectateur/spectacle qui organise ordinairement ce type d'épisodes. Dans une situation convenue, Estonné aurait été accueilli par un trio féminin tout en blondeur et blancheur. Le texte aurait alors compté une rencontre supplémentaire avec des fées⁶⁹⁷. Il en advient tout autrement : stoppé radicalement dans son élan, Estonné se transforme en ours et, de témoin, il endosse le rôle de merveille tandis que les jeunes filles, à l'origine sujet de la vision, deviennent spectatrices et voyeuses frustrées⁶⁹⁸.

Le jeu des références internes ne consiste pas seulement à briser un schéma narratif, il peut également opposer des scènes ou des personnages pour créer un contraste comique. C'est le cas, par exemple, par la comparaison implicite entre la belle Blanche et le vieillard des buissons. Alors qu'il est à la poursuite de la jeune fille dont il vient juste de s'éprendre, Lyonnell est interpellé et sermonné par l'ermite qui surgit d'entre les ronces (l. II, t. 1, § 339-342). Les portraits de l'homme et de la jeune fille, qui répondent tous deux à des principes esthétiques précis, sont visiblement construits en écho. Grâce et disgrâce y contrastent dans une série d'oppositions binaires : le blanc répond au noir, le lisse à l'hirsute, l'intègre à l'incomplet. La damoiselle est jeune (*elle estoit jenne durement*, l. II, t. 1 § 331) et d'une blancheur féerique (*une si tresblanche qu'il se pensa que c'estoit chose faee ne que char humaine pouoit estre telle en blancheur, ibid.*) tandis que l'homme est un vieillard (*homme ancien*, l. II, t. 1, § 339) à la barbe et aux cheveux noirs et emmêlés ([il] *avoit une barbe longue et noire et houchue et la cheveleure grande et mal pignie, ibid.*). De plus, Blanche est présentée dans l'intégralité de sa personne (*combien qu'elle fust longue elle estoit haingre et de noble taille*, l. II, t. 1, § 331), ce qui n'est pas le cas du vieillard. De ce dernier n'apparaît que la tête, elle-même en partie dissimulée : *il n'apparoit de son viaire fors les yeulx et le nez et pou du front et de mascelles [...] mais du corps ne pouoit percevoir tant estoit dru l'espinoï* (l. II, t. 1, § 339-340). Le morcellement de la personne du vieil homme, parce qu'il va à l'encontre du principe esthétique

⁶⁹⁷ L'histoire de Sébille et Alexandre, dans le livre premier du *Perceforest*, offre un exemple de ce type de rencontre et de ses « symptômes ». Sur Sébille voir Christine, Ferlampin Acher, « Sébille prophétesse et maternelle : du monde antique au monde arthurien dans *Perceforest* », dans *La Sybille, parole et représentation*, éd. M. Bouquet et F. Morzadec, Rennes, PUR, 2004, p. 211-226.

⁶⁹⁸ Sur le jeu des points de vue voir *infra* p. 392ss.

d'*integritas*, accentue l'incongruité et la laideur de la scène, ce qui amplifie d'autant le contraste entre les deux figures et l'effet comique qui en résulte⁶⁹⁹.

Par delà l'opposition globale entre beauté et laideur, les deux descriptions sont renvoyées l'une à l'autre par leur proximité matérielle et thématique. Outre le fait qu'un seul et même personnage (Lyonnel) est témoin de ces deux apparitions, celles-ci se produisent peu de temps l'une après l'autre et sont évoquées à quelques paragraphes de distance. Elles sont, de plus, introduites par la même locution (*veoir a plain*). Autant de détails qui incitent à rapprocher les deux portraits et à mesurer ainsi la déconvenue comique qui doit être celle du personnage. Alors qu'il a pour but affiché de *veoir a plain* (l. II, t. 1, §338) la belle Blanche, la seule chose qui s'offre à son regard est un vieillard laid et négligé (*veyt a plain le chief de l'ancien homme*, l. II, t. 1, §340).

Le même type de déception se produit, de façon incomplète, lorsque Zéphyr leurre Estonné avec la voix d'une jeune fille. Alors qu'il croit se précipiter dans les bras d'une belle damoiselle, le chevalier contourne un arbre et se retrouve nez à nez avec une horrible vieille. En l'absence d'une évocation de la beauté physique (que la voix ne fait que suggérer) c'est sur le portrait détaillé de la vieille que repose l'effet comique de *deceptio* :

son viaire qu'elle avoit jausne et faitié, viel et crepi, les joes pendans aval, les levres rebrachees et le nez escourcié. Plus laide chose ne vey mais homme ne plus contrefaict (l. II, t. 1, § 284).

En accumulant les « difformités » (joues pendantes, lèvres trop courtes, nez trop large, peau jaune, sèche et ridée), l'auteur exploite la veine de la laideur comique⁷⁰⁰. Certains détails se retrouvent d'ailleurs dans les descriptions des *vielles barbues* : groupe de *vielles mastrones barbues et eschevelees* (l. II, t. 1, § 1311) dont l'une a *une chiere hydeuse et horrible* (l. II, t. 1, §386), une autre le *viaire fronchié et barbu* (*ibid.*) et une autre encore *la joe [...]dure et crepie* (l. II, t. 1, § 391).

Toutefois l'efficacité comique de la description du vieillard aux buissons ne repose pas uniquement sur des oppositions d'ordre générique (jeunesse/beauté, vieillesse/laid). D'une part, le fait que son apparition s'incrit, pendant la course de Lyonnel, dans la continuité de la vision de Blanche, tend à prouver le caractère réfléchi et organisé du contraste comique.

⁶⁹⁹ Le sentiment d'incongruité que déclenche l'apparition, se retrouve dans l'attitude de Lyonnel qui transpose les principes religieux de mortification et de récompense paradisiaque exposé par le vieil homme dans une optique mondaine et amoureuse. Voir *supra* p. 106ss.

⁷⁰⁰ Sur l'exploitation comique de la laideur voir Philippe Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois du Moyen Age*, *op. cit.*, p. 150.

D'autre part, les intentions de l'auteur deviennent encore plus évidentes à la lumière d'une troisième description, celle de l'ermite Dardanon. Il apparaît, en effet, que l'auteur construit, non pas un diptyque, mais un triptyque dont le prêcheur des ronces occupe le centre tandis que Blanche et Dardanon en figurent les panneaux latéraux. A première vue, il n'y a pas de rapport entre le vieillard des buissons et le gardien du Temple Périlleux. Les deux figures offrent pourtant un contraste saisissant. A l'opposé du vieil homme qui interpelle Lyonnel, Dardanon est un beau vieillard dont la chevelure ainsi que la barbe sont abondantes, bien peignées et d'une blancheur immaculée (*le roy le veyt venir vestu de ses cheveulx par derriere et de sa barbe par devant qui estoit plus blanche que fleur de liz, et ses cheveulx aussi qui tout son corps affuloient*, l. II, t. 1, § 417). Tout comme Blanche, et contrairement au vieux des épines, il fait, de plus, l'objet d'un portrait en pied. Par ailleurs, la posture incongrue du vieillard qui émerge partiellement des buissons contraste avec le noble port de Dardanon et la sagesse qui émane de lui : *son viaire, auquel on devoit tenir grant reverence par viellesse, grant sens par sa meure contenance et grant honneur par son noble maintien*, (l. II, t. 1, §417). Le portrait de Dardanon contraste davantage avec celui du premier homme que ne le fait la description de Blanche. En effet, la grande similitude qui existe entre les deux personnages (il s'agit de deux vieillards) permet également d'accentuer leurs différences. A tel point qu'ils semblent à eux deux, l'un blanc, l'autre noir, offrir les deux versions radicalement opposées d'une même image. Cet effet ne se borne pas à un contraste visuel, il s'observe également au niveau de leur fonction. Tous deux sont des ermites qui se sont donnés pour mission d'aider et de conseiller les chevaliers errants. Cependant, ils ne rencontrent pas le même succès dans leurs entreprises. Dardanon participe à la guérison et au retour triomphal de Perceforest tandis que le prêcheur des buissons ne parvient pas à se faire entendre de Lyonnel et voit son discours détourné en des termes amoureux et profanes. A la lumière de cette comparaison, le prêcheur des buissons semble construit comme l'anti-modèle de Dardanon, l'ermite sage qui guide les chevaliers sur la voie du Bien selon l'esprit d'un christianisme balbutiant.

Les effets comiques basés sur un jeu de correspondances ne sont pas tous aussi complexes. La plupart se limitent à des échos plus diffus mais qui offrent néanmoins des contrastes forts et ciblés ; c'est la raison pour laquelle leur caractère intentionnel fait peu de doute. Ainsi l'auteur prend un malin plaisir à coincer dans un arbre un chevalier (Troilus) qui

se désespérera plus tard au pied d'une tour dont le sommet lui est inaccessible⁷⁰¹. De la même façon, le séjour du Bossu sur l'Île aux Singes ne prend tout son sens que s'il est lu en regard de l'aventure de Bethidès sur l'Île des Poissons-chevaliers⁷⁰². D'autres épisodes encore semblent se répondre. Par exemple, la colée impossible qui ne peut être donnée au *Damoisel Fae*, paraît faire écho à la colée "volée" par Nestor⁷⁰³. Dans un cas, le coup, trop rapide et trop violent, manque son effet tandis que dans l'autre, le geste, retenu par enchantement, ne peut pas même être amorcé.

L'effet comique repose parfois sur le détournement ou l'infléchissement du rôle de certains objets. Ainsi l'anneau magique de Benuic (l. IV, t. 2, p. 1058 et 1079ss.) paraît renvoyer à celui qui a été offert à Lyonnell par la Reine-Fée. Le premier passe uniquement au doigt de la damoiselle destinée au chevalier tandis que le second, en changeant de diamètre, signifie à l'éternel soupirant de Blanche qu'il peut enfin la demander en mariage. Dans les deux cas la bague constitue donc un moyen d'élection dans la perspective d'une union. Il se produit cependant une inversion au niveau de sa fonction. L'anneau de Benuic est destiné à tester les candidates alors que l'épreuve imposée à Lyonnell a un caractère autoréflexif (c'est sa propre valeur qui est estimée). Dans le même ordre d'idée, l'épisode de la main tachée, qui implique également Lyonnell, pourrait être mis en lien avec l'épreuve du Val des Vrai Amants (l. V). Chaque fois il est question d'une marque infamante, imposée comme punition dans cadre d'une relation amoureuse et qui peut s'effacer qu'à force de repentir. Toutefois, la similitude entre les bagues et les marques, en dépit du fait qu'elle soit assez évidente, ne semble pas recouvrir une quelconque fonction de divertissement si ce n'est par le plaisir qu'il y a à reconnaître un motif repris et décliné.

En revanche, le parallèle qui existe entre la *muance* d'Estonné (plus précisément la façon dont Lidoire se conduit avec Priant) et l'épisode dans lequel Lyonnell apprivoise son lionceau est plus ouvertement comique. Au point qu'il pourrait même constituer un cas d'auto-

⁷⁰¹ Piégé par la marée, Troïlus ne doit sa survie qu'au fait d'avoir grimpé dans un arbre. Quand l'eau se retire il se retrouve cependant en mauvaise posture car il est impossible de quitter de son refuge (l. III, t. 3, p. 60-61). Quant à la tour, elle abrite Zellandine endormie et il faut au chevalier l'aide de Zéphyr pour pouvoir y entrer (l. III, t. 3, p. 82-84).

⁷⁰² Sur la correspondance entre ces épisodes voir *supra* p. 145ss.

⁷⁰³ Descendant de Lidoire, le *Damoisel Fae* (Gallafur) ne peut recevoir la colée que du chevalier qui en sera digne. Pédracus, Passelion et Benuic s'y essaient sans succès (l. IV, t. 2, p. 834-835) avant qu'Ourseau ne parvienne finalement à adouber celui qui est, en réalité, son cousin (l. IV, t. 2 p. 959). Sur la colée volée par Nestor voir *supra* p. 322ss.

parodie⁷⁰⁴. Le face-à-face entre Lidoire et Priant semble, en effet, bâti sur le modèle de la rencontre entre Lyonnell et son lionceau. Ainsi le comportement des humains et des animaux est similaire, à l'expression près, d'une scène à l'autre. D'abord Lidoire et Lyonnell appellent les animaux qui viennent alors vers eux :

La royne [...] appella l'ours, et il s'en vint et entra en la chambre (l. II, t. 1, § 579) ;

Lyonnel [...] le prist a huchier. Et le lyonnell se leva et s'en vint pardevant Lyonnell (l. II, t. 1, § 514).

En réponse, les deux bêtes font preuve d'une égale soumission :

L'ours luy commença a suchier les mains par humilité (l. II, t. 1, § 579) ;

Le lyonnell [...] en soy humiliant de paour [...] luy va lechier la main (l. II, t. 1, § 514).

Enfin, les deux personnages ont exactement le même geste singulier envers leurs compagnons sauvages : ils leur caresse les oreilles :

Adont luy prist la royne a froter les oreilles et l'ours commença a suchier les mains par humilité (l. II, t. 1, § 579) ;

Lyonnel [...] s'ala asseoir de pitié et emprist a froter les oreilles au lyoncel (l. II, t. 1, § 514).

Ces similitudes pourraient, certes, être imputées à la pauvreté du registre. Il n'y a pas, après tout, mille façons d'appivoiser et de flatter une bête. Toutefois le caractère méthodique de la reprise, qui décalque les expressions et évoque des gestes par ailleurs peu fréquents dans les romans arthuriens⁷⁰⁵, pousse à envisager l'hypothèse d'un écho volontairement mis en œuvre. Par conséquent, ne serait-il pas possible de voir, dans l'appivoisement de Priant, une parodie de celle du lionceau ?

Comme l'exemple de Dardanon et du vieil homme des buissons l'a illustré précédemment, les fortes ressemblances servent à merveille les effets de contrastes comiques. Or, la comparaison entre la *muance* et l'épisode impliquant Lyonnell permet justement de dégager un certain nombre de divergences. D'un côté, un chevalier, au terme d'un long combat, pacifie un petit monstre qui est aussi son emblème. De l'autre, une femme gagne, en partie par ses sortilèges, l'affection d'un ours qui n'en est même pas un. Il se produit donc, une inversion systématique qui peut aussi être interprétée comme un rabaissement : le masculin s'oppose au féminin, le noble lion à l'ours (plus sulfureux) et la bravoure du combattant à la ruse de la magicienne. La logique qui sous-tend ces rencontres animales se trouve de même pervertie. Ce qui constituait, à l'origine, une extériorisation des qualités et un exorcisme de la

⁷⁰⁴ Pour une définition de la parodie voir Ch. Ferlampin Acher, « Merveilleux et comique dans les romans arthuriens français (XIIème-XVème siècles) », art. cit.

⁷⁰⁵ Yvain, par exemple, ne frotte par les oreilles de son lion qui est, par ailleurs, apprivoisé de façon instantanée.

bestialité devient dénonciation des défauts et incarnation de l'animalité. L'accumulation de ces éléments laisse peu de doute sur l'intention parodique de la reprise.

Le renvoi dos-à-dos les deux scènes sert deux effets distincts. Le premier, plus franchement parodique, vise à établir une comparaison entre Estonné (l'ours Priant) et Lyonnell. Quand le chevalier au lion trouve un double extérieur sous la forme d'un animal qui symbolise sa valeur, l'Écossais devient lui-même une bête. D'épreuve qualifiante, l'épisode se fait donc mésaventure dégradante (disqualifiante ?) qui ridiculise Estonné et dévoile ses facettes les moins glorieuses. La comparaison établie entre les deux chevaliers est rendue encore plus évidente par la juxtaposition des rubriques qui leur sont consacrées. Ainsi l'épisode de la *muance* est suivi par la continuation des aventures de Lyonnell, nouvellement maître du lionceau. Outre son caractère divertissant, l'opposition binaire entre les deux chevaliers paraît également être mise au service d'un projet didactique. Estonné semble en effet servir de contre exemple au parfait Lyonnell, sauveur du royaume de l'*Estrange Marche* et dresseur de fauve. Cependant le jeu de reprise vaut aussi pour le couple Lidoire-Lyonnell, brouillant, cette fois, l'intention des effets parodiques. La substitution systématique qui marque le passage de l'*Estrange Marche* à la *muance* ne dévalorise pas la reine. Au contraire, celle-ci démontre, par la capture et la transformation d'Estonné, toute l'étendue de ses pouvoirs. De plus, lui donner le rôle initialement dévolu au chevalier ne constitue pas un acte anodin. La reine est de la sorte montrée, au choix, comme l'égal de Lyonnell, son pendant féminin ou une usurpatrice. Ces trois facettes ne sont pas incompatible et caractérise la relation les deux personnages. En effet, tout en reconnaissant sa valeur, la Reine-Fée soumet le chevalier à sa volonté et l'utilise à des fins politiques. Par ailleurs, la nature symbolique du lien qui unit Lyonnell et son lion incite à s'interroger sur l'alliance formée par Lidoire et Priant. Il est possible de se demander si, au-delà d'une reprise comique l'appriivoisement de l'ours par la reine ne recouvre par une vérité plus profonde. Lidoire, qui commande et engendre des ours (Ourseau), règne par ailleurs sur un monde dont le temps est régulé par des périodes d'hibernation et de réveil. Par conséquent cette étrange souveraine ne pourrait-elle pas être, elle-même, une ourse et trouver, en Priant, une incarnation de sa personnalité profonde ?

Il arrive également que le jeu des renvois internes adopte un caractère autoréflexif encore plus poussé. Ainsi quand Lyonnell découvre les peintures du Temple de la Franche

Garde⁷⁰⁶, il constate que ses quêtes y sont racontées dans leur intégralité (I. II, t. 2, § 206-210). De sorte que, au côté de ses exploits et combats périlleux, se trouve également représentée l'aventure scabreuse de Clamidés et Galotine. La scène choisie pour évoquer l'épisode montre plus précisément le *debat* entre l'écuyer et la géante en colère⁷⁰⁷. La présence de cette anecdote parmi les fresques est particulièrement comique. Elle crée un contraste avec les autres faits représentés et, plus globalement, elle tranche sur un ensemble de peintures conçus comme une œuvre commémorative à la gloire de Lyonnell. Le lieu a lui aussi son importance. Le Temple de la Franche Garde est une sorte de sanctuaire abritant des reliques profanes. La solennité de l'endroit et son caractère presque saint s'accorde, par conséquent, assez mal avec la représentation de scènes grivoises. Ce fait semble d'ailleurs avoir posé quelques difficultés à l'auteur puisque ses fresques insistent sur l'image de l'écuyer menacé par la mère en colère mais passent sur les détails de la séduction. Toutefois, même en admettant que ce silence est une marque de gêne⁷⁰⁸, il n'exclut pas un effet comique consciemment travaillé. La représentation partielle suffit, en effet, à évoquer la totalité de l'épisode et donc à provoquer tous les effets de contrastes et de décalages comiques qui y sont rattachés. Il est, par conséquent, inutile de dépeindre la scène avec davantage de précisions. D'autant plus que le non-dit, parce qu'il est plus évocateur, possède également une efficacité comique accrue. De plus, il est bon de souligner qu'en se concentrant sur une image l'auteur ne fait que copier la façon dont l'épisode a initialement été raconté. Dans le récit, la séduction se passe dans une autre pièce alors que Lyonnell parle avec la mère. Quand ils entrent dans la chambre, le mal est déjà fait. Ce déroulement des faits, centré sur la personne du chevalier, est exactement reproduit par la peinture.

Des effets et des implications identiques se retrouvent avec le parchemin qui raconte en images la conception de Benuic (I. IV, t. 2, p. 727-729). Jamais le récit dessiné ne représente Troilus dans le lit de Zellande, la belle endormie. A la place il figure deux étapes encadrant une ellipse : un chevalier qui se dévêt puis un chevalier qui se rhabille :

Estoit le chevalier [...] fait de couleurs de telle contenance qu'il se desvestoit nud pour couchier avec la pucelle. Apres estoit en peinture un chevalier qui se revestoit et armoit, monstrant qu'il avoit couché avecquez la pucelle (I. IV, t. 2, p. 728).

⁷⁰⁶ Les peintures du Temple, de même que celles examinées par Troilus devenu fou, renvoient également aux fresques peintes par Lancelot. Voir *supra* p. 162ss.

⁷⁰⁷ *Et après estoit peinturé le debat qui fut entre la gueande et Clamidès pour ce qu'il avoit jeu avecques sa fille* (I. II, t. 2, § 209).

⁷⁰⁸ Quand bien même l'embarras de l'auteur serait avéré, il peut amuser le lecteur si ce dernier en a conscience. Le comique, même involontaire, n'est donc jamais entièrement évacué.

Totalement évacué de la représentation, l'acte sexuel est dit par l'attitude du personnage (*contenance, monstrant*). Au silence s'ajoute l'imprécision puisque les personnages représentés pour figurer l'avant et l'après ne sont pas explicitement identifiés comme étant la même personne. De fait, le texte emploie toujours le pronom indéfini « un ». Comme pour le Temple de la Franche Garde, la peinture lacunaire des événements n'empêche pas l'évocation de l'épisode originel et de ses effets comiques. Dans le cas du parchemin, le non-dit, parce qu'il est plus radicalement employé, entraîne même un contraste plaisant avec le récit, moins prude, dont il s'inspire⁷⁰⁹. Ce qui est mis en lumière par les Fresque du Temple et par le parchemin illustré c'est le potentiel comique de la mise en abyme. L'épisode est relaté une première fois puis une seconde à travers la description de l'œuvre picturale qui le commémore⁷¹⁰. Cette réduplication triple (faits, image, ekphrasis) permet de multiples les effets de décalage et de répétition à leur tour susceptibles, comme il a été montré ici, de déboucher sur une exploitation comique.

Le flou comique qui entoure les scènes érotiques peut également être dus aux personnages eux-mêmes. Ainsi, Nero qui a échoué à l'épreuve de *l'Espee Vermeille* parce qu'il a couché avec la belle assoupie qu'on lui a présentée, reste fort évasif sur les raisons de son fiasco. Lorsque son cousin Gadifforus, qui l'a vu dépendre l'épée, l'interroge sur la suite de la quête, Nero certifie qu'il a échoué et lui raconte comment l'arme, devenue noire, lui a été reprise par un vieil homme. Toutefois quand son parent demande à connaître les détails de l'aventure, le chevalier préfère couper court à la conversation :

« Je vous certifie que j'ay totalement failly de achever l'aventure car a l'issir de la forest je trouway l'espee toute noire laquelle un tres ancien hommeme vint oster disant que digne n'estoie de la porter plus avant. – Sire, dist Gallafur, se vous poez par votre plaisir dittes nous quelle aventure est a acomplir et quelle fut votre aventure en chevauchant par la forest. – Sire cousin, dist Nero, je n'ay point hardement de le dire. – Dont, dist Gallafur n'en demande je plus riens. » (l. V, f. 80).

⁷⁰⁹ Sur cet épisode voir *infra*

⁷¹⁰ Que ce soit par des peintures (fresque du Temple, parchemin de Benuic) ou des sculptures (Pilier de l'Ours), *Perceforest* pratique volontiers la mise en images. Alors que ses effets de versifications ou de mises en prose ont été étudiés, cet aspect du roman semble avoir échappé à la recherche. Sur les mises en prose et les versifications voir : Christine Ferlampin-Acher, « Les vers dans *Perceforest* : la promesse d'une Révélation », dans *Ecrire en vers, écrire en prose : une poétique de la révélation*, sous la direction de C. Croizy-Naquet, *Littérales*, 41, 2007, p. 209-227 ; « Le conte de la Rose de *Perceforest* et l'effet mise en prose », dans *les Actes du IIIe congrès international de l'Association Internationale pour l'Etude du Moyen Français, Gargnano del Garda, 28-31 mai 2008*, Brepols, Turnhout, collection « Texte, Codex & Contexte ».

Cette stratégie d'évitement est comique parce que le lecteur n'ignore rien de la quête en question. Il est, par conséquent, à même d'apprécier la gêne du chevalier et les causes, peu valorisantes, de son silence.

1.2. Qui êtes-vous ? Qui suis-je ? Identités et jeu de devinette

Outre les reprises et les répétitions, *Perceforest* est composé selon la technique de l'*entrelardement*⁷¹¹ qui tient de l'entrelacement. Tour à tour reprises puis abandonnées avant d'être abordées à nouveau, les multiples trames narratives qui composent le récit se trouvent ainsi tissées en un réseau complexe. L'auteur tire parti de cette construction afin de se livrer à ce qui pourrait être désigné comme un jeu de reconnaissance. En plusieurs occasions, il passe sous silence l'identité de certains personnages tout en rendant possible leur identification par le lecteur grâce à une série d'indications. Plus que tout autre, ce procédé s'appuie sur les capacités de mémorisation et d'attention du lecteur.

Ainsi l'épisode dans lequel Lidoire envoie de l'aide à Thelamon et Anthenor est relaté dans deux rubriques successives de sorte que la scène bénéficie d'un double éclairage. Dans une première partie du récit, centrée sur les deux chevaliers, l'identité de la reine est complètement passée sous silence. Un vieil homme de la maison de Corrose écoute les deux hommes et en fait part à sa maîtresse qui transmet aussitôt ces informations à une tierce personne vaguement désigné comme *une dame qui leans estoit, qui bien congoysoit les chevaliers* (l. II, t. 1, §250). Cette femme, qui n'est toujours pas identifiée, part ensuite espionner les deux compagnons en compagnie de Corrose et d'un serviteur (*prindrent entre elles .II. le varlet qui les chevaliers avoit trouvez [il] les mena jusqu'au chevaliers*, l. II, t. 1, § 251). Il faut attendre la rubrique suivante, cette fois focalisée sur la reine et son entourage, pour que la femme accompagnant Corrose soit explicitement identifiée comme étant Lidoire :

L'hystoire nous fait mencion cy endroit que quant la royne et Lydoire et Corrose s'en furent retournees en leur manoir avec le valet qui avoit remué Anthenor – et elles mesmes y avoient esté (l. II, t. 1, § 256).

En dépit du retard dans la désignation du personnage, celui-ci est immédiatement reconnaissable. D'une part, le lecteur sait que Corrose a accueilli Gadifer et Lidoire dans son manoir. D'autre part, les propos de la reine permettent de l'identifier sans doute possible. Parce qu'elle estime que les deux chevaliers ont une part de responsabilité dans l'accident survenu à

⁷¹¹ Sur le sujet voir Anne Berthelot, « Digression et entrelacement : l'efflorescence de l'arbre des histoires », art. cit.

son époux, la fée refuse qu'ils apprennent où se trouve Gadifer. Néanmoins, compte tenu de leur loyauté, elle fait en sorte qu'on les secoure et qu'ils sachent que cette aide leur vient du roi⁷¹².

Il est donc permis de s'interroger sur la pertinence de la désignation par périphrase dans la rubrique XIV. La réduplication que subit l'épisode pourrait être imputée à la différence de focalisation qui existe entre les deux rubriques. La première relate les aventures des chevaliers et adopte globalement leur point de vue tandis que la seconde s'intéresse au manoir de la Forêt aux Merveilles et à ses habitants. Cependant, l'anonymat provisoire de la reine semble également posséder une autre justification. Quand elle épie les chevaliers, Lidoire est protégée par un sortilège d'invisibilité mis en place par Corrose⁷¹³. Par conséquent, l'incognito que l'auteur confère à la reine lors de l'observation des chevaliers paraît mimer, sur le plan de l'expression, le sortilège qui la protège des regards. Tout comme Anthenor et Thelamon, le lecteur ne voit pas Lidoire, il ne fait que la deviner. Ce jeu de devinette pourrait être, sans qu'on puisse l'affirmer avec certitude, une marque d'humour de l'auteur.

L'emprisonnement de quatre chevaliers de la compagnie du Franc Palais donne lieu à un jeu de reconnaissance similaire. Capturé le premier, grâce à un traquenard relaté par le narrateur, Lyonnell est rejoint par un premier, puis deuxième et enfin troisième compagnon d'infortune. Le chevalier au lion demande son identité à chaque nouvel arrivant et obtient à chaque fois la même réponse. Parce qu'ils ont honte, aucun des nouveaux prisonniers ne souhaite dévoiler son nom, et tous se désignent par des périphrases ayant trait à leur situation :

« Je suis celluy qui eusse plus chier que l'on l'eust tué que cy mis par si pou desserte, non pas pour valeur qui soit en moy, mais pour l'onneur d'autruy, sy me veuil pas nommer. » (I. II, t. 2, § 659) ;

« Se je vous disoie mon nom, je suys si chetif et de si pou de valeur que, combien que vous ne soyez a vostre voulonté, sy en empiriez vous, et je voy que vous n'avez mestier de piz avoir. Et pour ce me tayrai, car je ne suys digne d'estre cogneu entre bonnes gens quant prins me voy sans coup ferir aussi vilement que on prent la mouche a l'engluy. » (I. II, t. 2, § 660).

⁷¹² *Pour ce qu'ilz consentirent a mon seigneur a chassier le porc, sy ne suys pas si courroucee se le porc les a navrez. Et si ne voeil pas que ilz ne autres sachent encores la ou mon seigneur est. Sans faulte, pour ce que les tieng a preudhommes et que je voy qu'ilz soient courrouciez de la mesadvenue de mon seigneur, je vous prie que ilz soient visitez oar aucune personne de ceans qu'ilz ne congnoistre et qu'ilz sachent en la fin que c'est des biens du roi, I II, t. 1, § 250.*

⁷¹³ *Corrose, qui ne vouloit estre veue, fist tant par ses experimens, dont elle sçavoit plus que toutes celles d'Escoce, qu'elle ne sa compaignie ne peurent estre appareceues de personne vivant (I. II, t. 1, § 251).*

Pourtant désireux de connaître le nom de ses compagnons, Lyonnell, convaincu par les arguments du premier chevalier, choisit lui aussi de garder l'anonymat :

« *J'estoie maintenant sy non saichant que assez legierement me fusse descouvert a vous sans egard a l'estat d'autruy et a l'onneur. Mais tant m'en avez dit que je me tairay maintenant.* » (I. II, t. 2, § 659).

Le dernier chevalier à pénétrer dans la cellule permet à la situation de se dénouer. Il se distingue ainsi dès son entrée dans la prison. Désireux de taire son nom, comme les autres prisonniers, il fait néanmoins à Lyonnell une réponse qui possède une force comique absente du discours de ses compagnons :

« *Qui estes vous, beau sire, qui cy estes mis avecques nous ? – Sire, dist celluy, c'est ung maleureux qui est mis en prison avecques vous, sy poez voir. – Je demande, dist Lyonnell, vostre nom. – Certes, sire, le propre nom que j'aye, c'est Meschant, et qui autrement m'apelle, il me surnomme.* » (I. II, t. 2, § 661).

Les premières paroles d'Estonné, puisqu'il s'agit de lui, sont comiques parce qu'elles déjouent la demande de Lyonnell. Le nouvel arrivant répond bel et bien à la question qui lui est posée mais il le fait en décrivant l'évidence et ne fournit pas, par conséquent, la réponse attendue. Lyonnell se trouve donc contraint de reformuler sa question mais il se heurte alors au désir d'anonymat et la dépréciation qui caractérisent le discours de tous les chevaliers capturés.

Par la suite, le comportement et surtout les propos d'Estonné conduisent à la révélation de l'identité de chacun. Dans un premier temps, le récit que le chevalier livre de sa capture permet son identification par le lecteur⁷¹⁴. En effet, les traits de caractère et le tempérament du narrateur occasionnel sont familiers à qui a déjà suivi ses aventures (colère, emportement, impulsivité, faible pour le beau sexe). De plus, il fait allusion à plusieurs de ses épreuves, évoquant sa rencontre avec les *vielles barbues* (« *j'ay oÿ dire que le diable n'emporte chsoe qu'il ne rapporte* », I. II, t. 2, §662⁷¹⁵) ou encore ses démêlés avec Zéphyr (« *le diable m'a aidé a plusieurs besoignz* », *ibid.*). Dans un second temps, l'histoire du chevalier permet la révélation collective de l'identité des prisonniers. Elle commence par provoquer d'un fou rire général et involontaire qui a pour effet de relâcher la tension et d'alléger une atmosphère jusque là oppressante (« *Quant ceulx eurent oÿ le compte, ilz emprindrent tous a rire treffort,*

⁷¹⁴ Sur cet épisode voir *supra* p. 330ss

⁷¹⁵ Ces paroles d'Estonné font référence à ce que lui a appris le *luiton* à propos des vieilles barbues transportées par les esprits : « *ce sont mes compaignons qui ont anuyt coeullies toutes vieilles mastrones qui sont plaines de mauvais ars et les ont portees anuyt encores .VIII. journées loing par mons et par vaulx, par hayes et par buissons menant tel service que tu vois. Or les rapportent chacune en son lieu et le matin diront merveilles a leur voisins de ce qu'elles avront veu.* » (I. II, t. 1, § 131).

combien que volonté n'en eussent », l. II, t. 1, § 666). Suite, fort probablement, à cette modification du climat émotionnel, les prisonniers réalisent soudain qu'ils ont en commun d'avoir été près d'une fontaine dans la forêt (*puis advisa chacun d'eulx que ce avoit il esté qui avoit esté a la fontaine, ibid.*) et ils ne tardent pas à se reconnaître les uns les autres (*Et pour l'occasion de son compte se vont tous entrecongnostre, ibid.*). Parce qu'il est à l'origine de l'événement, il revient à Estonné d'être nommé le premier. A l'image du lecteur, ses amis le reconnaissent à son tempérament :

« Sy n'y eut celluy qui tanstot ne recongneust qui celluy estoit qui le compte avoit compté? Car devez sçavoir que c'estoit Estonné, qui estoit ung chevalier tres solacieux a estre avecques luy. », ibid.

Cet épisode possède, par ailleurs en une dynamique complexe et ludique de reconnaissance dans laquelle, le lecteur devance, plus ou moins, les personnages. En effet, il n'a pas besoin d'identifier Lyonnell et il est rapidement en mesure de reconnaître Estonné. Qui plus est, étant donné qu'il a assisté à deux épisodes de capture (dont une manquée) à l'encontre du groupe de la fontaine, il est probablement capable de déduire, en vertu d'une esthétique de la répétition, que les deux chevaliers restant ne peuvent être que Le Tors et Troÿlus. Toutefois, il ne peut distinguer entre ces deux derniers, contrairement à Lyonnell qui désigne chacun de ses compagnons :

Sy tost que le .III. chevaliers s'entrecongneurent, Lyonnell ala dire : « Seigneurs, cy n'a mestier celer, je vous reconnoiz tous ; aussi croy je que vous me congnoissiez. Car bien voy que cest maistre qui cy nous a compté son aventure et qui cuidoit ceste nuyt jesir avecques nostre ostesse est Estonné, le conte des Desers ; et celluy qui le moy siet est le Tors de Pedrac ; et celluy qui lez luy siet est Troÿlus. Et si croy bien que vous sçavez que je suys Lyonnell » (l. II, t. 2, § 667).

Malgré ces dernières indications un doute persiste cependant. La logique pousserait à considérer que les places occupées par Le Tors et Troÿlus auprès de Lyonnell, et par leurs récits dans le roman, correspondent à leur ordre d'arrivée dans la cellule. Le comte de Pedrac, qui est assis directement aux côtés de Lyonnell et dont l'histoire précède celle de Troÿlus, est très probablement le deuxième prisonnier, celui qui convainc le chevalier au lion de garder l'incognito.

L'auteur semble avoir volontairement généré une invraisemblance afin mettre en place un jeu de devinette et de déduction logique. En effet, l'obscurité qui règne dans la cellule ne suffit pas à expliquer que les chevaliers sont dans un premier temps incapables de se

reconnaître. De fait, en l'absence de lumière, la voix constitue un moyen d'identification parfaitement acceptable. Ici, des compagnons d'armes (de longue date en ce qui concerne Estonné et le Tors) deviennent soudain des inconnus les uns pour les autres. Ceci dans le seul but de créer une situation comique et d'amener le lecteur à déduire, par lui-même, que Lyonnell est arrivé en premier, Le Tors en deuxième, Troÿlus en troisième et, enfin, Estonné en dernier.

Lieu privilégié de l'anonymat, le tournoi organisés pour le retour triomphal de Perceforest (l. II, t. 2, §498 à §561) offre un exemple similaire. Lors des combats trois participants gardent l'incognito mais peuvent néanmoins être reconnus par le lecteur.

L'identification du Chevalier Vermeil se fait en deux étapes. D'une part, il est possible de faire le rapprochement entre le combattant qui participe au tournoi et le jeune homme qui obtient, grâce à un don contraignant, d'être adoubé par Perceforest. En effet, quand le roi rencontre le jeune Gadifer près d'une fontaine, celui-ci tient dans ses mains une écuelle vermeille (*ung jenne damoiseil qui tenoit une escuelle de terre vermeille moult bien ouverte*, l. II, t. 2, § 335). La couleur commune aux armes et à la pièce de vaisselle permet de faire le lien entre le jeune inconnu et le chevalier. D'autre part, une parole du garçon à l'écuelle permet de l'identifier comme étant Gadifer. Lorsqu'elle lui fait revêtir de nouveaux vêtements pendant la cérémonie d'adoubement, la reine Fezonas admire sa robuste constitution et félicite celle qui l'a nourri durant son enfance. Le jeune homme acquiesce et loue alors celle qui l'a élevé⁷¹⁶. Or, l'auteur insiste beaucoup sur la qualité de l'éducation que Lidoire fournit à ses enfants, notamment en ce qui concerne la *norreture*⁷¹⁷. Qui plus est, avant de révéler l'identité du jeune homme lors de l'épisode où, endormi sur son bouclier, il est exposé à la cour, l'auteur mentionne la présence de son écu sur les murs de la salle du grand palais (*après pendoit un escu vermeil sans aultre enseigne, son nom sçavoir cy après.*, l. II, t. 2, § 568). Ce détail, parce qu'il signifie que l'inconnu est, par la volonté divine, intégré d'emblée à la compagnie du Franc Palais, indique qu'il s'agit d'un personnage d'importance.

⁷¹⁶ « Sire damoiseau, bien vous a nourry celle qui vous a eu en garde jusque a ores. – Madame, dist le damoiseil, benoïste soit celle qui jusques a cy m'a eslevé, car tant m'a nourry que le corps est en point de souffrir travail pour honneur acquerre » (l. II, t. 2, § 453).

⁷¹⁷ *Sy devez sçavoir que la royne mist merveilleuse entente a les nourrir et accoïstre, car elle aida moult a Nature par sa bonne nourreçon qu'elle mist es enfans par les bonnes viandes nourrissans qu'elle avoit appris a congnoïstre [...] Et fist tant que quant les .II. enfans vindrent en l'eage de XII. ans, ilz furent plus puissants et plus fors que ceulx qui en avoient .XVIII.* (l. II, t. 1, § 265).

Le jeu de reconnaissance dont Gadifer fait l'objet possède aussi un effet retrospectif. La révélation de son identité éclaire en effet d'un jour nouveau les circonstances de sa rencontre avec Perceforest. La coupe vermeille, par exemple, s'avère moins anodine qu'il n'y paraît. A la vue de l'écuelle, le roi est pris du désir d'y boire (*Lors desira le roy a boire en l'escuelle pour la beaulté d'elle*, I II, t. 2, § 335) et, en l'échange d'une gorgée d'eau, il accorde un don au jeune Gadifer. Considérant le rôle décisif de la coupe, l'attraction irrésistible qu'elle exerce et les liens de parenté du jeune héros, il est permis de s'interroger sur sa véritable nature. Ne serait-ce pas un objet magique auxiliaire offert par Lidoire à son fils, à l'instar de l'anneau qui le protège de tous les enchantements ? De plus, quand il rencontre Gadifer, Perceforest, qui souhaite rester anonyme jusqu'à son retour triomphal, porte un *escu vermeil*⁷¹⁸. Or, durant le tournoi, le jeune homme arbore un bouclier strictement identique, lequel se trouve, par la suite, miraculeusement accroché aux murs du Franc Palais. Cette coïncidence laisse envisager, d'une part la mise en œuvre d'une forme de magie sympathique (l'écuelle vermeille appelle l'écu de même couleur) et, d'autre part, une possible transmission intergénérationnelle du pouvoir (Gadifer hérite, par similarité, du bouclier de Perceforest).

Pour peu que le lecteur ait une bonne mémoire, il lui est plus aisé d'identifier le deuxième chevalier concerné par le jeu de devinette : *Remanant de Joye* alias Alexandre fils. Quand le jeune homme, lui aussi aidé par sa mère féérique, est fait chevalier par Perceforest il porte un *escu, qui estoit d'or a une aigle noir* (I. II, t. 2, § 324). Or, durant le tournoi et sur les murs du Franc Palais, c'est le même bouclier qui signale sa présence⁷¹⁹. Par conséquent, son identification se fait presque sans encombres.

Lyonnel, enfin, se distingue nettement de ses compagnons, et ce, malgré son incognito. Il est impossible, en effet, de ne pas reconnaître le soupirant de Blanche dans le *Chevaliers aux .II. Escus*. Dans le cas présent, la singularité du chevalier est précisément ce qui le trahit aux yeux d'un lecteur, celui-ci a assisté à la genèse de cette identité hors norme. Amoureux distrait et comique, Lyonnel promet successivement à Lidoire puis Blanche de s'armer avec la lance et l'écu que chacune d'elle lui remet. Il réalise trop tard que ses serments sont contradictoires et, pour ne faillir à aucun d'eux, il prononce une troisième promesse dans laquelle il jure à Amour d'utiliser les deux lances et les deux écus⁷²⁰. Si, à l'entrée en scène du

⁷¹⁸ *Si avoit un escu vermeil a son col sans autre enseigne pour ce qu'il ne fut congneu*, I. II, t. 2, § 318.

⁷¹⁹ *Après pendoit l'escu d'un jenne chevalier qui en sa jonesse fut appellé Remanant de Joye, sy estoit l'escu d'or a un aigle noire*, I. II, t. 2, § 568.

⁷²⁰ « *Je voue et promectz a Amours que je porteray a la noble assamblee tout le tournoy durant les .II. escus sans ja de mon col despendre et y feray tant d'armes, se Dieu me gart de mort et d'affoleure, que après le tournoy les*

Chevalier aux .II. Escus, le lecteur ne fait que soupçonner qu'il s'agit de Lyonnell, la description des boucliers achève de le convaincre car elle recoupe l'évocation des écus offerts par Lidoire et sa fille :

Un escu [...] d'azur a ung chastel d'argent et sy y a entre deux tours pourtraitz deux amans par amours (I. II, t. 2, §249) ;

Il veyt l'escu qui estoit vermeil, vestu du chief d'une pucelle qui ressembloit dessus tous autres le viaire de Blanchete, s'amie par amours (I. II, t. 2, § 271) ;

il portoit .II. escus, dont il avoit le bras senestre armé de l'un, sy fierement qu'il sambloit qu'il deust tout le tournoy conquerre, cest escu estoit d'azur a ung chastel d'argent. L'autre escu sy luy pendoit a ce lez meismes, mais il luy estoit tourné au senestre lez ainsi ainsi que se le chevalier voulsist dire par grant orgueil, quant cestuy seroit failly, qu'il prendroit l'autre. Et sachiez que l'escu estoit vermeil, vestu du chief d'une pucelle. Et celluy escu luy estoit chargé d'une pucelle qu'il amoit par amour. [...] il portoit en la dextre main .II. glaives (I. II, t. 2, § 500).

L'identification, somme toute aisée de Lyonnell, permet une exploitation différente du principe comique de reconnaissance. En effet, le lecteur, qui sait que Lyonnell se cache sous les armes du *Chevaliers aux .II. Escus*, est en mesure d'apprécier les décalages qui se produisent entre la vérité et ce que croient ou supposent les protagonistes du roman. Ainsi, alors que le roi s'inquiète de ne pas voir Lyonnell parmi les Chevaliers à la Blanche Rose, son épouse lui répond que le héros participe certainement incognito au tournoi⁷²¹. Le comique naît du fait que le lecteur sait ce que le couple royal ignore : le chevalier au lion n'est autre que le *Chevalier au .II. Escus* dont ils ont longuement discuté. Quand il apparaît au tournoi, ce dernier suscite de vives réactions et son armement singulier est interprété, tour à tour, comme un signe d'arrogance ou une preuve de valeur. Ydorus en vient même à suggérer qu'il s'agit peut-être d'un *chevalier aux .II. amies* ayant promis de combattre pour deux damoiselles⁷²². L'hypothèse de la reine est d'autant plus amusante qu'elle n'est pas éloignée vérité. Lyonnell s'est effectivement, par manque de réflexion, mis au service de deux femmes : Blanche et Lidoire. En dépit du fait que la seconde n'est pas son amie, le serment qui le lie à elle n'est pas

deux escuz seront telz atournez de coupz recevoir que après n'avront a chevalier besoin. Et encores est tel mon veu que les deux lances qui me sont chargees a faire ma premiere joste seront par moy employees tout a une fois sur le premier chevalier que je porteray encontre qui sera de valeur », I. II, t. 2, § 277.

⁷²¹ « Sire, dist la royne, je cuide qu'il soit ou tournoy. Sans faulte il est si couvert en ses proesses et si souvent change ses armes que l'on ne le peult congnoistre. » (I. II, t. 2, § 522).

⁷²² « Si me doubte je que ce soit des chevaliers aux .II. amies, sy ait emprins par orgueil de toutes .II. servir a gré » (I. II, t. 2, § 501).

le moins crucial des deux, loin s'en faut. L'auteur semble persister dans cette veine et moquer indirectement la conduite inconséquente de Lyonnel en faisant dire au roi qu'un double engagement serait une bien lourde tâche⁷²³.

Les quelques exemples qui précèdent ne représentent qu'une infime partie du jeu sur les identités. Dans un roman qui multiplie les tournois et sépare les personnages pour mieux les réunir quelques aventures plus tard, les occasions ne manquent pas de taire son identité ou de se faire méconnaître. Outre qu'il pose des devinettes, l'auteur tire d'ailleurs parti du topos de l'anonymat pour le détourner à des fins comiques⁷²⁴. Il est néanmoins possible de dresser une rapide synthèse de l'exploitation comique de la reconnaissance. Celle-ci se distingue par une dimension ludique très poussée qui nécessite l'implication du lecteur. Chaque fois l'incognito, tout relatif, peut être dépassé grâce aux indications fournies par le texte. De fait, l'absence de nom est souvent compensée par le contexte qui n'oblitére ni les traits distinctifs des personnages (tempérament, armes, etc.), ni les références à des événements déjà narrés.

1.3. Comique et présence de l'auteur

L'autoréférence comique prend un degré supplémentaire lorsque la présence de l'auteur se manifeste ostensiblement de son œuvre. Ces interventions peuvent prendre la forme de commentaires plus ou moins plaisants et plus ou moins amusés sur son travail de compilateur. Ainsi, il signale parfois qu'il recourt à l'ellipse ou au résumé afin d'épargner à son lecteur un récit fastidieux et peu passionnant. C'est par exemple le cas dans ces extraits du livre II :

Et pour ce que anuyant chose seroit de racompter tout ce qu'il leur advint en conquerant la terre pour autres faits que nous avons compter qui mieulx appartiennent a nostre matiere, briefvement le conte fist tant qu'il eut toutes les villes et chasteaulx de la contree ou par force ou par amours fors seulement le chastel de Falmar. (l. II, t. 1, § 142) ;

Et pour ce que ennuyant chose seroit de routes les XII. joutes recompter, vous devez sçavoir que le chevalier qui sievoit la mule les abaty si angoisseusement qu'il n'y eut tel qui ne fut gary devant trois sepmaines après (l. II, t. 1, § 746).

Il n'est pas possible de déterminer à quel degré ces ingérences pouvaient être comiques du temps de l'auteur. Il n'est pas à exclure que l'effet du temps et la modification des pratiques littéraires ont accentué l'aspect cocasse de ces commentaires qui viennent rompre le récit. Un

⁷²³ *Il seroit trop outrageux, car tout embesonné seroit de faire a l'une jusques a sa souffissance ! » (l. II, t. 2, § 501).*

⁷²⁴ Voir infra p. 366ss.

indice laisse toutefois à penser qu'ils n'étaient pas entièrement dénués de malice. Au livre III, lorsque le Dauphin combat le géant Holland⁷²⁵, il tranche les membres surnuméraires et privés de vie dont ce dernier est affublé. Le travail (sanglant) d'élagage auquel le chevalier se livre en débarrassant le monstre d'appendices inutiles paraît offrir un pendant à l'action de l'auteur qui taille, dans une matière monumentale, les passages qui lui semble superflus. Celui-ci paraît donc se dépeindre sous les traits d'un homme engagé dans une action héroïque contre une dangereuse merveille. Il dresse ainsi une vision comique par son outrance.

C'est d'ailleurs par la multiplication de doubles censés le représenter que sa présence, au sein du roman prend la tournure la plus amusante. Ainsi le vieillard, qui interprète de façon insultante les neuf lettres du bouclier de Troÿlus⁷²⁶, peut être vu comme un autre de ces avatars. Parce qu'il promet un savoir qu'il refuse finalement de partager et propose, à la place, une explication visiblement erronée, le vieil homme se conduit avec le chevalier comme l'auteur avec son lecteur. Ce dernier se voit souvent offrir des références et des repères trompeurs du fait que le récit finit par adopter un tour inattendu. Plus globalement, les informateurs facétieux qui, soit fournissent des indications erronées, soit ne livrent que des bribes d'informations pour disparaître soudainement⁷²⁷, peuvent être considérés des doubles de l'auteur, lequel consent, ou non, à renseigner son lecteur.

Un autre épisode mérite de retenir l'attention, celui du peintre d'écus au livre III (t. 3, p. 9-11). Ce mystérieux personnage est surpris par un petit groupe composé du roi Panthonés et de sa suite alors qu'il est en train de repeindre l'écu d'un chevalier endormi. Quand un des témoins de la scène lui demande ses motivations, le peintre explique qu'il comble, secrètement, les souhaits du chevalier. Désireux de participer incognito à un prochain tournoi, celui-ci se plaignait du fait que ses armes n'étaient pas modifiées. Le bon samaritain, qui se définit lui-même comme un peintre (*il est vray que c'est mon mestier de paindre*, l. III, t. 3, p. 10) évoque inmanquablement la figure de l'auteur. En un coup de pinceau et sans qu'il le sache⁷²⁸, il confère au chevalier l'anonymat auquel ce dernier aspirait. De la même façon,

⁷²⁵ Sur cette scène voir *infra* p. 388ss.

⁷²⁶ Voir *supra* p. 67ss.

⁷²⁷ C'est le cas du cueilleur interrogé par Anthenor (l. II, t. 1, §195-197). L'homme révèle au chevalier l'usage auquel sont destinées les herbes qu'il ramasse et lui apprend ce qu'il est advenu du roi. Toutefois, dès qu'il devient question de conduire Anthenor auprès de Gadifer, le cueilleur disparaît : *Quant le preudhomme qui le herbes cueilloit entendy le chevalier, il s'esvanuy de luy si soudainement que Anthenor ne sceut qu'il devint*, l. II, t. 1, § 197.

⁷²⁸ Le fait que le peintre agisse dans l'ombre a d'ailleurs des conséquences comiques. A son réveil, le chevalier ne se rend tout d'abord pas compte que son écu a été repeint. De sorte qu'il ne répond pas quand un autre l'interpelle en se référant à ses armes et se trouve, pour cette raison, accusé d'être de *petit entement* (l. III, t. 3, p. 11).

l'auteur, comme dissimulé, change, de façon providentielle, les noms et les armes de ses personnages au fil du récit. Par ailleurs, il est possible de voir un écho comique à l'action du peintre dans l'attitude du chevalier, qui se cache pour dormir. L'écu qui masque ce dernier à la vue des témoins lui permettra, une fois repeint, de cacher son identité. L'objet se fait donc, sur un plan concret, puis symbolique, le moyen d'une double dissimulation. Cette dualité est renforcée par l'utilisation du mot *fiction*. Au Moyen-âge, le mot *fiction* ne sert pas à désigner, comme aujourd'hui, la partie de la production littéraire reposant sur des structures imaginaires. Néanmoins, de par ses sens en ancien français (forme, façon, apparence) et son étymologie (du latin impérial *factio* "action de façonner, de feindre")⁷²⁹, il connote l'idée d'une construction artificielle et basée sur le paraître. Or, le peintre forge précisément par une fausse apparence la fiction identitaire que constitue l'anonymat. De sorte que l'épisode, qui paraît être, au premier abord, certes amusant mais anecdotique, recèle en réalité une mise en abyme par laquelle l'auteur, goguenard, semble signaler sa présence et rendre compte de son action.

Des personnages susceptibles de représenter l'écrivain au sein de son œuvre, deux ont jusqu'à présent été laissés de côté : Crésus et Ponchonnet. Le premier, parce qu'il n'entretient pas de rapport avec le comique, ne sera pas évoqué ici⁷³⁰. Le second, dont l'action est fondamentale dans le roman, sera lui-même abordé plus loin⁷³¹. Il ne sera question ici que de la façon dont ce personnage constitue un double de l'écrivain tout en alimentant le comique de manière feutrée. Ponchonnet, qui possède une belle longévité, parcourt sans faillir les six livres qui composent *Perceforest*. Les faits se rapportant à lui sont, par conséquent, trop nombreux pour être tous rapportés dans une étude qui se veut synthétique. Il s'avère, par ailleurs, que le ménestrel acquiert au fil du récit une importance et des fonctions qui s'éloignent peu à peu de son rôle d'avatar comique. Par conséquent, pour rendre compte de cet aspect précis du personnage, il a été choisi de suivre, à titre d'exemple éclairant, ses pérégrinations dans le livre II.

La première apparition du ménestrel (qui n'est pas encore nommé Ponchonnet) dans le récit possède un caractère providentiel. Lorsque Lyonnell compose le *Lai de Complainte*,

Plus tard, il reste stupéfait en découvrant la nouvelle apparence de son écu. Parce que le lecteur connaît la clé du mystère, l'étonnement et la perplexité du personnage sont, pour lui, des sujets d'amusement.

⁷²⁹ *Dictionnaire de l'ancienne langue française, op. cit.* ; *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, ressource citée.

⁷³⁰ Il en sera néanmoins question au moment de traiter le problème de la fiction. Voir *infra*.

⁷³¹ Sur ce personnage, voir Michelle Szkilnik, «Le Clerc et le Ménestrel : prose historique et discours versifié dans le *Perceforest*», art. cit. Voir également *infra* p. 418ss.

après avoir été spolié de ses trophées, il exprime le souhait que son œuvre soit connue par le plus grand nombre⁷³². C'est alors que le musicien, tel un bon génie venu à point pour exaucer les vœux du chevalier, se présente à lui pour proposer ses services. Le caractère comique de cette heureuse coïncidence est mis en relief par l'attitude du ménestrel. Ayant entendu les plaintes du héros, il se signale à lui, comme le vieillard à Troÿlus, c'est-à-dire en toussant⁷³³. Cet artifice destiné à attirer l'attention ne manque pas de saveur. Egalement réparti entre les personnages facétieux et ceux qui sont dignes de confiance, il constitue un détail réaliste qui, dénonce, paradoxalement, les « trucages » du récit. En effet, le vieillard, comme le ménestrel, attendent en retrait qu'un personnage principal ait achevé ses lamentations ou ses réflexions avant d'entrer enfin en scène et de jouer leur rôle.

Contrairement au vieillard, cependant, l'action de Ponchonnet ne se limite pas à une mauvaise plaisanterie mais contribue concrètement à la progression de l'action. Ainsi, après avoir accepté d'apprendre et de diffuser le *Lai de Complainte*, le ménestrel finit par rencontrer Blanche. Questionné par celle-ci, il l'informe que l'homme qui lui a appris le lai, celui qui l'a composé et, enfin, le chevalier qui a vécu les mésaventures évoquées, ne font qu'un. Renseignée sur le sort de son soupirant la jeune fille compose alors, à son tour, un lai (le *Lai de Confort*) et demande au ménestrel de le colporter dans l'espoir que Lyonnell l'entendra. Dans le même temps, toujours lors de son séjour dans le manoir de Lidoire, le ménestrel apprend de Priande le *Lai de l'Ours* qu'il se charge aussi de diffuser (l. II, t. 2, §91-97). Chacune de ces œuvres finit par atteindre son destinataire. Lyonnell se trouve réconforté par les propos de Blanche et, grâce aux indications de la jeune fille, se voit proposer une nouvelle quête : se rendre au Temple de Franche Garde. Quant à Estonné, il apprend, à grands regrets, que ni sa *muance*, ni le Pilier Estonné n'étaient des songes. Il reçoit, de plus, les reproches de Priande qui se plaint de son inconstance. Par ailleurs, les lais n'affectent pas uniquement les personnages pour lesquels ils ont été composés. Ainsi, la reine Ydorus bénéficie largement de la diffusion de ces chants (l. II, t. 2, § 295- 301). Alors qu'elle se plaint de l'absence de Lyonnell et du manque de nouvelles le concernant, le ménestrel qui a rencontré le chevalier se manifeste soudainement (*La endroit avoit en ce point ung menestrel nouvellement venu d'Escoce*, l. II, t. 2, § 295). En chantant successivement le *Lai de Complainte*, le *Lai de Confort*, le *Lai de l'ours* et en narrant ses rencontres avec leurs auteurs, il apprend à la reine ce

⁷³² «Or vouldroie je que tous amans par amours sceussent mon lay, sy sçaroient partie de mon meschief, car il ne porroit estre qu'ilz n'eussent aucun pitié de moy, sy prieroient pour moy.» (l. II, t. 2, § 62).

⁷³³ *Tandiz qu'il disoit ces parolles, il oÿt ung homme toussir parderriere luy. Lors tourna son viaire pardevers luy et veyt que c'estoit, ainsi comme il luy fut advis, ung menestrel de la harpe* (l. II, t. 2, § 62).

qu'elle désire savoir et plus encore. L'action du ménestrel se révèle donc déterminante pour le récit. En assurant la diffusion des informations il permet de relancer (dans le cas de Lyonnel) ou de dénouer (dans le cas d'Estonné) une trame narrative, mais il contribue également à aplanir la chronologie des événements en combattant les effets de l'entrelacement des récits.

Par ailleurs, la facétie de l'auteur semble se manifester dans le soin qu'il met à souligner les aspects prosaïques du métier de ménestrel. Ainsi, bien que l'action de ce dernier soit décisive, elle est, à deux reprises, ramenée à des considérations d'ordre pécuniaire. A l'issue des festivités données pour le retour de Perceforest, le couple royal comble leurs invités de présents à tel point que les réjouissances semblent jugées à l'aune de ce que chacun y a gagné : *sachiez que dames et chevaliers et heraulx et menestrelz s'en aloient si bien festoiez et si bien payez de la feste que chacun en disoit bien* (l. II, t. 2, §768). Ce détail peut toutefois être ramené à une pratique courante et ne pas être, par conséquent, le fait d'une intention comique. Le second élément est également ambigu et pourrait relever d'un esprit de plaisanterie. Lorsque l'auteur parle du *Lai de l'ours*, il évoque le succès de l'œuvre et le bénéfique que le ménestrel a pu en retirer : *Sy devez sçavoir que moult y gaigna le menestrel a l'apprendre, car chacun le vouloit sçavoir* (l. II, t. 2, § 298). La force de ce bref commentaire repose d'abord sur un double effet de rabaissement et d'inversion. Cette œuvre poétique qui cause bien des souffrances, fait le bonheur (matériel) de celui qui la colporte. Surtout, en vantant la qualité du lai et en insistant sur l'engouement qu'il a suscité, l'auteur loue, sans en avoir l'air et d'une façon fort originale, son propre travail. Cette autocélebration cachée pourrait être une forme d'humour.

2. Intertextualité, écritures transgénériques et extra-littéraires

De la même manière que l'auteur crée des effets cocasses en multipliant les renvois internes à son récit, il joue sur les matières dont son roman est construit. Cet autre pan de l'exploitation comique des références peut prendre la forme de reprises parodiques mais peut également se manifester par un infléchissement de motifs ou de lieux communs. Par ailleurs, *Perceforest*, délaissant le travail de détournement, semble parfois puiser sa matière comique directement dans des genres non-romanesques (fabliaux) voire dans un domaine extra-littéraire (les pratiques « populaires »).

2.1. Chrétien de Troyes⁷³⁴

Perceforest, qui se veut préhistoire des temps arthuriens, est abondamment nourri par les œuvres qui l'ont précédé. Au fil du récit, il est possible de cerner un grand nombre de réminiscences vagues ou d'emprunts précis à tel ou tel roman. Ainsi, à titre d'exemple, le châtiment de Verminex⁷³⁵ (l. II) renvoie au Siège Périlleux notamment présent chez Robert de Boron, *l'Escu a l'Estrange Signe* porté par Gallafur est directement tiré de la *Queste del Saint Graal*, ou encore, les fresques du Franc Palais font écho aux peintures réalisées par Lancelot dans le *Lancelot Graal*. Outre les événements, les personnages portent aussi la marque de cette *conjointure*. Ainsi, Lyonnell est un savant mélange d'Yvain, de Tristan et de Lancelot. Dans cette surabondance de références, les échos à l'œuvre de Chrétien de Troyes paraissent se détacher avec plus de netteté. Plus nombreux et plus détaillés, ils laissent envisager l'hypothèse d'une influence directe, à moins qu'il ne faille considérer, dans l'hypothèse d'une datation basse, les mises en prose bourguignonnes. Surtout, dans la perspective qui est celle de cette étude, ils semblent plus volontiers motivés par une volonté parodique. Trois œuvres et donc trois personnages sont principalement concernés : Yvain (*Le Chevalier au Lion*), Lancelot (*Le Chevalier de la charrette*) et, enfin, Perceval (*Conte du Graal*).

Le Chevalier ou Lion semble avoir directement inspiré une scène du livre II. A l'issue du tournoi organisé pour le retour triomphal de Perceforest, le jeune Gadifer, lassé par les combats, s'endort sur son bouclier, près d'une fontaine. C'est là qu'il est découvert par des jeunes filles venues puiser de l'eau sur ordre de la reine. Effrayées, les damoiselles retournent auprès de leur maîtresse et lui raconte ce qu'elles ont vue (l. II, t. 2, §578). La souveraine décide alors de se rendre elle-même sur place. Dans le roman de Chrétien, c'est la reine Guenièvre qui découvre Yvain assoupi dans une forêt. Il est possible de voir une similitude supplémentaire dans le fait que chacune de ces scènes permet l'intégration (pour Gadifer II) ou la réintégration (pour Yvain en mauvais termes avec Arthur) d'un héros à la cour. Toutefois, l'auteur de *Perceforest* remanie le motif pour lui conférer un certain impact comique. En effet, à l'inverse d'Yvain qui finit par s'éveiller et parler avec sa reine, Gadifer continue à dormir à poings fermés et ce, malgré les efforts d'Ydorus pour le réveiller :

⁷³⁴ Sur les liens entre Chrétien de Troyes et *Perceforest*, voir C. Ferlampin-Acher, «*Perceforest* et Chrétien de Troyes», art. cit. et «Deux reprises de la Douloureuse Garde du *Lancelot en prose* : la clef dans *Cristal et Clarie* et dans *Perceforest*», dans *Les clefs au Moyen Age*, études réunies par F. Pomel, Rennes, PUR, 2005, p. 175-192. Voir également, Michelle Szkilnik, «The Fourteenth Century : Context, Text and Intertext», dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, éd. N. J. Lacy, D. Kelly, K. Busby, Amsterdam, Rodopi, 1987, vol. 1, p. 267-332.

⁷³⁵ Tout comme le baron outrecuidant est puni pour s'être assis sur le Siège Périlleux destiné à l'élu, Verminex est châtié pour avoir pris place à la Table Franc Palais (l. II, t. 2, § 480-482).

Lors m'assiz pardelez luy pour sçavoir qu'il avoit, sy trouvoy qu'il se dormoit moult savoureusement. Adont le prins a bouter pour esveiller, sy en fut telle l'aventure que oncques pour bouter que je feïsses ne se esveilla. (I. II, t. 2, § 579).

Le sommeil obstiné de ce "bel au bois dormant" devient objet de risée au cœur même du récit. La reine décide, en effet, d'exposer le jeune homme, toujours endormi sur son écu, devant la cour, comme un divertissement :

« *Sy nous advisames, quant nous l'eusmes bien regardé, que nous le ferions apporter pardevant vous pour la risee, car c'est ung enfant* » (I. II, t. 2, § 579).

Les aventures d'Estonné et de la jument Liene semblent (I. I, t. 1, § 336 ; § 340-342), quant à elles, renvoyer à l'épisode de la charrette dans le *Chevalier à la Charrette*. Ce rapprochement ayant déjà étudié en détails par Jane Taylor dans son édition de la première partie de *Perceforest*⁷³⁶, seuls les grands traits en seront évoqués ici. Pour retrouver une personne qui leur est chère (Guenièvre pour Lancelot, Claudius pour Estonné), les deux personnages acceptent d'adopter un moyen de transport infamant (charrette pour l'un, jument pour l'autre). Il se produit néanmoins un ensemble de décalages qui, sans rien ôter à la noblesse du geste d'Estonné, confère une tonalité comique à la reprise. Dans *Chevalier à la Charrette* l'humiliation consiste à monter dans la charrette⁷³⁷. *Perceforest* en choisissant l'animal comme marque d'infamie décale légèrement le propos du *Chevalier à la Charrette*. Par ailleurs, l'écho semble se poursuivre puisque, plus loin dans le récit, Estonné est amené à conduire un chariot auquel il a attelé sa jument. De sorte que, entre reprises et variations, l'épisode du *Lancelot* est toujours présenté de façon déformée. Enfin, il convient d'ajouter que le tempérament d'Estonné, à mille lieues de Lancelot, contribue largement au caractère comique de l'épisode.

Le *Conte du Graal* semble avoir eu, plus que tout autre roman de Chrétien, une très forte influence sur *Perceforest*. Au point que ce dernier propose sa propre version du *nice gallois* en la personne d'Excillé. Similaire à Perceval, par son passé⁷³⁸, son apparence et son attitude, le jeune homme connaît également, au moins dans les premiers temps, le même parcours que celui-ci. Ainsi, comme j'ai pu le montrer dans mon article intitulé « Une histoire

⁷³⁶ Jane Taylor, *Le Roman de Perceforest, première partie, op. cit.*, introduction.

⁷³⁷ *Le chevalier à la charrette*, éd. Charles Méla, Livre de Poche, Paris, 1992, p. 63ss.

⁷³⁸ Excillé est élevé dans un milieu sylvestre par sa mère, la veuve de Blanor. Les veuves qui élèvent leur enfant dans les bois ne manquent pas dans *Perceforest*. Sébille en est une autre. Elle possède, par ailleurs, des traits communs avec la Damoiselle qui jamais ne rit du *Conte du Graal*. Surnommée la Damoiselle sans Joye, parce qu'elle n'a pas ri depuis le départ d'Alexandre, la mère de Remanant de Joye, possède comme le personnage de Chrétien des dons des prophéties.

de nice »⁷³⁹, sa rencontre avec Ponchonnet, au livre V, reprend de façon précise l'épisode où Perceval dialogue avec les chevaliers. Bien que de manière moins marquée, la jeune Priande elle est aussi inspirée du personnage de Chrétien. Comme la confrontation entre Excillé et Ponchonnet, le premier contact entre la jeune sauvageonne (plus largement le peuple Sauvage), et les chevaliers de Gadifer prend comme modèle le *Conte du Graal*⁷⁴⁰. De plus, comme Perceval, puis Excillé après elle, la jeune fille ignore son nom (« *elle ne me scuét a dire comment elle estoit appelée* », l. II, t. 1, § 40) et ne doit d'être appelée Priande qu'à l'initiative de Lidoire qui l'a baptisée ainsi en raison de ses origines⁷⁴¹. De sorte que la sauvageonne qui était jusque là désignée comme *la pucelle* gagne (encore une fois comme le héros de Chrétien) un nom en même temps que sa réintégration dans un lignage prestigieux. La question du nom se pose, d'ailleurs, de façon prégnante dans le roman à travers des allusions plus ou moins directes au *Conte du Graal*. Ainsi Remanant de Joie, surnommé ainsi par sa mère inconsolable, connaît le même parcours que Priande puisqu'il découvre à la fois son nom, Alexandre, et l'identité de son père, Alexandre le Grand (l. II, t. 2, §328)⁷⁴². La rencontre entre Lyonnell et les frères de Priande pourrait, elle aussi renvoyer, au *Perceval*. Lorsque Lyonnell demande à Troïlus de lui présenter ses frères, celui-ci refuse au prétexte qu'il faut être bien *nice* pour ne pas savoir se nommer⁷⁴³. Le lien direct qui est établi entre la maîtrise de son identité et une forme de gaucherie paraît constituer une allusion malicieuse à la situation du rustaud gallois. Par ailleurs, le valet gallois est également évoqué grâce au personnage de Perceforest dont le nom (Perce/forest) fait écho à celui du *nice* Perce/val. A l'origine appelé Bétis, le roi acquiert cette identité nouvelle suite au succès de sa mission civilisatrice, contrairement à Perceval qui voit son identité révélée après son échec dans le

⁷³⁹ « Une histoire de *nice* : Excillé dans le *Perceforest* et ses rapports avec Perceval du *Conte du Graal* », *Actes en ligne du 22^e congrès de la Société Internationale Arthurienne, Rennes 15-20 juillet 2008*, <http://www.uhb.fr/alc/ias/actes/index.htm>

⁷⁴⁰ Voir aussi Christine. Ferlampin-Acher, « *Perceforest* et Chrétien de Troyes », art. cit.

⁷⁴¹ « *Je l'ay appelée depuis Priande a la recommandacion de sa lignie, qui ne fait pas a oublier* » (l. II, t. 1, § 40). Priande est une descendante du roi Priam.

⁷⁴² Bien qu'il puisse, contrairement à Priande ou Perceval, se présenter et être désigné par un nom, Remanant de Joye ignore tout de son identité, comme cela transparaît dans ses remerciements à Perceforest : « *Sire chevalier, granz merciz que dit m'avez comment je suy appelé, car je ne le sçavois point* » (l. II, t. 2, §40). La façon dont Sébille le nomme constitue, tout au plus, un palliatif transitoire qui se réfère aux circonstances de sa naissance (c'est un enfant posthume) mais ne l'inscrit dans une aucune généalogie.

⁷⁴³ « *Sire [...], s'il vous plaist, vous leur demanderez, car moult est nice qui son nom ne scet nommer* » (l. II, t. 1, § 23).

château du roi Pêcheur⁷⁴⁴. Enfin, comme cela a été évoqué précédemment, l'épisode de la pucelle de Nerves semble offrir une version parodique du séjour de Perceval dans le château du Graal.

L'accumulation d'éléments empruntés aux romans de Chrétien de Troyes (notamment au *Conte du Graal*) plaide en la faveur d'une influence directe, sur le *Perceforest*. Certains détails, notamment la rencontre entre Excillé et Ponchonnet, permettent même d'avancer l'hypothèse que l'auteur connaissait de façon précise l'œuvre de son prédécesseur. Quant à l'utilisation qui est faite de ces emprunts, elle est assez subtile. En effet, les modifications apportées ne visent pas à parodier⁷⁴⁵ la matière d'origine, dans le sens d'un détournement systématique et critique. La finalité des éléments repris n'est jamais complétement inversée mais plutôt infléchie, de manière à être investis d'une signification et d'une portée nouvelle. Par exemple, l'enfance sauvage d'Excillé s'explique par le climat de désolation qui règne en Grande Bretagne après l'invasion romaine⁷⁴⁶. Ou encore, le sommeil du jeune Gadifer, copié sur celui d'Yvain, est exagéré afin de servir l'action du récit. Il conduit en effet à l'identification du héros. Quant à l'impact comique des échos et des reprises, il repose sur la conjugaison de trois effets. Le premier correspond à la force comique de la scène initiale. La confrontation entre Perceval et les chevaliers, entre autres, est déjà plaisante chez Chrétien. Le second est généré par le décalage instauré avec ce modèle. Priande, par exemple, est un Perceval en jupon. Enfin le troisième est lié aux inventions propres à *Perceforest*. Ainsi la rencontre entre Excillé et Ponchonnet (qui se substitue aux chevaliers interrogés par Perceval) débouche sur la création d'un hybride, le chevalier-ménestrel.

2.2. Motifs et topiques

Dans son œuvre monumentale, l'auteur de *Perceforest* ne fait pas que reprendre, de façon brillante et parfois comique, les romans de ses prédécesseurs. Il brasse également une multitude de lieux communs et de motifs très présents dans la matière de Bretagne. Matière à laquelle il fait subir, de légers infléchissements ou des détournements à tendance parodique.

⁷⁴⁴ Sur le problème onomastique et le rapprochement entre Perceval et Perceforest voir Jane H. M. Taylor, "Perceval/Perceforest : Naming as Hermeneutic in the *Roman de Perceforest*", in *Romance Quarterly*, n°44, 1997, p. 201-210.

⁷⁴⁵ Pour une définition de la parodie voir Ferlampin Acher, "Merveilleux et comique dans les romans arthuriens français (XII^{ème}-XV^{ème} siècles)", art. cit.

⁷⁴⁶ Voir Anne Delamaire, « Une histoire de *nice* : Excillé dans le *Perceforest* et ses rapports avec Perceval du *Conte du Graal* » art. cit.

Ainsi, tour à tour l'incognito, les fées et le personnage de la mal-mariée font l'objet d'une exploitation comique.

A plusieurs reprises, l'anonymat chevaleresque fait l'objet de scènes cocasses qui insistent sur son caractère artificiel et convenu. Un premier épisode de ce type se produit quand, revenu victorieux de sa quête, Lyonnell parcourt une nouvelle fois la Forêt aux Merveilles, à la recherche de Lidoire pour lui présenter son trophée. Chemin faisant, il rencontre une messagère qui lui demande son nom. L'événement serait anodin si celle-ci ne prenait pas au mot la démonstration d'humilité de Lyonnell :

« *Damp chevalier, qui estes vous qui par ceste forest chevauchiez? –Damoiselle, dist Lyonnell, je suy ung chevalier de pou de nom et de valeur qui vois querant une mienne besogne. –Ha! dist la damoiselle, dont n'estez vous pas celluy que je quier, car celuy que quier est le preux des preux, le mireoir de toute chevalerie. A Dieu vous commant, car je m'en vois.* » (I. II, t. 1, § 37).

Aussi rapide que comique, la scène tire son efficacité du fait que la damoiselle ne se conduit absolument pas comme il en va d'habitude. L'usage aurait voulu qu'elle insiste et finisse par découvrir l'identité du modeste héros. Au contraire, elle ne cherche pas en savoir plus et prend pour argent comptant des propos dictés par une pure convention romanesque. Pris à son propre jeu de l'humilité, Lyonnell se retrouve seul, abasourdi et irrité (*il fust tout esmerveillié ; fut tout courroucié* I. II, t. 1, §3.). La déconvenue infligée au héros est d'autant plus réjouissante qu'il se devine aisément que la damoiselle était, précisément, à la recherche de Lyonnell, la *Fleur de Proesse* (I. II, t. 1, § 496).

Dans d'autres épisodes, l'auteur joue sur la façon dont l'incognito est rompu. Le principe de l'anonymat se heurte, dès la base, à un paradoxe. En effet, si les chevaliers errent sans révéler leur nom, c'est en partie pour éviter que leur renom ne les précède. Cependant cette réputation ne peut se construire que si les exploits qu'ils accomplissent leur sont explicitement attribués. L'auteur doit alors user de subterfuges afin de concilier ces deux nécessités. Lyonnell, tout d'abord, doit sa notoriété au bouche à oreille, et à la perspicacité providentielle de ses cousins qui reconnaissent au récit de ses exploits la bravoure du Chevalier au lion⁷⁴⁷. Celui-ci peut donc rester modeste en toute quiétude, sa gloire n'en

⁷⁴⁷ *Il advint que Renommee, qui tost va l'eut laissié sçavoir par toute la Bretaigne et Escocce. Mais quand Persidés et Lyenor oïrent ces nouvelles, ilz penserent tantost que ce avoit fait Lyonnell leur cousin* (I. II, t. 2, § 531).

grandit pas moins. Il est, pourrait-on dire, grâce au secours de l'auteur, un héros malgré lui⁷⁴⁸. De même, Gadifer, qui combat sous le nom du Chevalier Vermeil, voit son identité révélée, malgré lui, grâce à un torpeur aussi comique que pratique. Il est amené, nu tête et assoupi sur son écu⁷⁴⁹, devant le roi, son oncle, qui a, de la sorte, tout le loisir de l'observer et de le reconnaître.

Sans qu'il soit à proprement parler question d'incognito, une autre scène mérite qu'on s'y intéresse. Bien qu'elle ne brise en rien l'anonymat des personnages, elle joue, malgré tout, sur l'idée d'un dévoilement flatteur et involontaire. Parvenus aux abords de Royauville (I. II, t. 2, §8-20), Estonné et le Tor, sont invités à sonner d'un cor pour provoquer les gardiens de la cité à la joute. Encouragés par des damoiselles qui leur ont fourni des lances, ils remportent aisément l'épreuve, puis ils sont conviés à des réjouissances. En accord avec la ville qui lui sert de toile de fond, l'épisode entier se déroule, tant sur le plan éthique qu'esthétique, dans une atmosphère de courtoisie à laquelle, une fois n'est pas coutume, Estonné participe pleinement. Le Tor et lui, non contents d'être preux, sont de plus *beaux bacelers* (I. II, t. 2, § 14). Toutefois, comme il ne convient pas que des chevaliers jouent de leurs charmes, l'auteur provoque artificiellement leur mise en valeur. Les deux combattants armés dévoilent leur visages de manière totalement forfuite : ils sont *deshaumés* (I. II, t. 2, § 14) par leurs adversaires. L'événement laisse aux damoiselles le loisir de les admirer (*elles les veirent si beaux bacelers, ibid.*). Bien qu'artificiel (le « dévoilement » se produit sans que ni les visages des héros, ni les lanières des heaumes n'en pâtissent), le procédé ne serait pas comique si l'auteur ne prenait le soin de le réitérer. A la seconde passe d'armes le Tor et Estonné ont à nouveau *le chief desnuez* (I. II, t. 2, § 15). La répétition du phénomène, parce qu'elle accentue son caractère artificiel, met en valeur son potentiel comique. L'auteur renforce d'ailleurs la similarité des deux passes d'armes (qui se déroulent, qui plus est en duo), en faisant à chaque fois accomplir le même geste par les damoiselles qui rapportent leurs heaumes aux héros (*les prindrent a leurs blanches mains*, I. II, t. 2, § 13 ; *les II damoiselles qui leurs heaulmes avoient relevez*, I. II, t. 2 § 15). Qui plus est, après leurs exploits, les deux compères décident de garder l'anonymat. Leur choix, pour cette occasion, s'apparente à un caprice ou une lubie (*ainsi leur pleut a celer leur estre*, I. II, p. 10, § 19), ce qui achève de rendre l'incognito artificiel. A l'inverse, certaines façons de rester anonyme sont pour le moins cocasses. Ainsi

⁷⁴⁸ *Il ne peut estre celé [...] que ce avoit fait Lyonnell le preux chevalier, ibid*

⁷⁴⁹ *Ung escu sur lequel gisoit ung chevalier armé de son haubergeon, mais il n'avoit point de heaulme* (I. II, t. 2, § 578) ; *il dormoit tresdoulcement, ainsi qu'il fut ou premier somme* (I. II, t. 2, § 580).

les chevaliers verts, éprouvés par de rudes combats, doivent la préservation de leur identité au fait qu'ils sont recouverts d'emplâtres (l. VI, f. 265). Ailleurs, l'engouement pour l'incognito a des répercussions aussi comiques que problématiques. Parce que deux chevaliers (l'un monté sur un cheval noir, l'autre sur un blanc) ont porté les mêmes armes au cours d'un tournoi les hérauts chargés de désigner le vainqueur ne parviennent pas à s'entendre et s'accusent les uns les autres de faire une erreur (l. III, t. 3, p. 99-100).

L'exploitation comique des topoi de la matière de Bretagne touche également aux personnages et, plus spécifiquement, aux fées⁷⁵⁰. L'auteur, dont C. Ferlampin-Acher considère qu'il rédime Sébille et Mélusine, s'attache plus généralement à justifier ses enchanteresses ou à gommer leurs fautes⁷⁵¹. Cependant ce travail de rachat s'accompagne d'une humanisation qui se manifeste parfois sous des formes cocasses.

Loin de l'image traditionnelle de la fée, majestueuse et mystérieuse, *Perceforest* présente ses héroïnes dans des situations ancrées dans une réalité plus triviale, plus quotidienne⁷⁵². Plusieurs épisodes s'attachent ainsi à dépeindre des fées endormies ou au saut du lit. Les damoiselles de la forêt, qui accueillent Perceforest, sont surprises par le départ matinal du roi et se précipitent pour le saluer sans avoir le temps de se vêtir. Ce sont donc des fées somnolentes (sans doute à cause des réjouissances de la veille) et emmitouflées dans des couvertures qui se réunissent pour regarder partir leur hôte. Cette apparition génère un effet comique jusque dans le texte. A la vue de ce spectacle incongru, le roi ne peut s'empêcher de rire : *quant le roy les veyt en leurs plices toutes sommeilleuses, il en eut grand riz* (l. II, t. 2, § 460).

Ailleurs ce sont Priande, Blanche et Liriopé qui cherchent à se vêtir en toute hâte suite à un réveil brutal. Toutefois la scène, plus longue, est également plus comique que celle présentant les damoiselles de la forêt. Les trois amies sont loin de se lever de leur propre chef. Les raisons de leur réveil mouvementé n'est pas dû à des raisons de politesse mais à l'intervention musclée de Lidoire qui vient les sortir du lit à grands coups de badine. De plus,

⁷⁵⁰ Ce phénomène ne touche pas que les fées. Le vieillard des buissons et le preudhomme qui décrypte de manière insultant l'écu de Troÿlus constituent tous deux un détournement de la figure du bon ermite qui aide et conseille les chevaliers.

⁷⁵¹ Sur Mélusine rachetée voir Christine Ferlampin-Acher, *Perceforest et Zéphyr : propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, op. cit., p. 44ss. Sur Sébille voir l'article du même auteur : « Sebille prophétesse et maternelle: du monde antique au monde arthurien dans Perceforest », dans *La sibylle: parole et représentation*, éd. M. Bouquet et F. Morzadec, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 211-225.

⁷⁵² Cette humanisation de la fée est caractéristique des œuvres de la fin du Moyen Age. Voir L. Harf-Lancner, *Morgane et Mélusine*, p. 411ss.

au lieu de décrire uniquement le résultat de l'action (comme les fées emmitouflées qui saluent *Perceforest*), le récit déroule, au profit d'un comique intensifié, l'intégralité de la scène. Ainsi, avant l'irruption de Lidoire, les trois jeunes filles sont présentées endormies ensemble⁷⁵³. Outre qu'il est cocasse par ses origines (les jeunes filles se sont blotties les unes contre les autres par peur), ce sommeil groupé donne à voir le calme avant la tempête. Il offre, par conséquent, le comparant nécessaire au décalage brutal que constitue la suite de l'épisode avec son réveil mouvementé. Lequel possède, à un degré moindre, le pouvoir comique des bastonnades. Amusante par les réactions des jeunes filles, qui, effrayées, sautent du lit pour se jeter sur leurs vêtements⁷⁵⁴, la scène l'est aussi pour le comportement de Lidoire. Le malin plaisir que la reine paraît ressentir⁷⁵⁵ n'a d'égal que sa mauvaise foi. En effet, elle s'est elle-même levée plus tard qu'à l'accoutumée pour des raisons que l'auteur passe de façon faussement pudique sous silence⁷⁵⁶. En châtiant ses protégées pour leur sommeil prolongé elle fait donc retomber sur elles, de façon cinglante, les conséquences de son propre laisser-aller. De plus, l'épisode se déroule directement après la *muance* d'Estonné qui a eu lieu dans la nuit. La hâte que met Lidoire à faire lever les jeunes filles pourrait donc être une manifestation supplémentaire de sa malice : plus tôt elles seront levées, plus tôt elle pourra se jouer d'elles en leur présentant l'ours Priant/Estonné lui-même assoupi devant la porte.

Dans une perspective plus vaste, les trois jeunes filles sont plus fortement marquées par les effets comiques de l'humanisation. Ce qui est, au départ, un trio féérique, est présenté comme un groupe de jeunes filles ordinaires et marquées de défauts jugés typiquement féminins. Ainsi Priande, Liriopé et Blanche se montrent, tour à tour, bavardes, peureuses, curieuses et paresseuses. La loquacité des trois damoiselles est soulignée par Lidoire elle-même lors du dîner auquel est convié Lyonnell⁷⁵⁷ (I. II, t. 2, § 239). Quant à leur couardise, elle s'exprime en diverses occasions, que ce soit à la vue d'étrangers ou durant l'épisode de la *muance*⁷⁵⁸. Effrayées par la *beste*, elles sont promptes à se barricader et à se cacher. L'attitude que leur prête l'auteur est d'ailleurs à la fois comique et réaliste A la réaction instinctive du

⁷⁵³ *Les pucelles, qui encore se dormoient*, I. II, t. 1, § 577 ; *les .III. pucelles qui ensembles se dormoient*, *ibid.*

⁷⁵⁴ *Elles saillirent sus toutes esbahies, sy courut chacune a ses vestures* (I. II, t. 1, § 577).

⁷⁵⁵ Avant de sévir elle soulève les couvertures pour frapper directement ses victimes (*descouvry les .III. pucelles, ibid.*).

⁷⁵⁶ Dans la nuit elle a conçu Ourseau avec son époux Gadifer : « *Or advint que la royne jeu lez son seigneur le lendemain plus longuement qu'elle n'avoit accoustumé pour plusieurs raisons, tellement que quant elle s'esveilla, elle veyt que le soleil estoit hault monté.* » (I. II, t. 1, §577).

⁷⁵⁷ « *Se vous voulez respondre a toutes les parolles que ces jennes pucelles vous feront, vous ne serez ja bien disné. Mais mengiez et beuvez et les laissez dire, car elles sont toutes sotes !* » (I. II, t. 2, § 239).

⁷⁵⁸ Sur ces frayeurs comiques voir *supra* p. 194ss.

regroupement, elle ajoute le réflexe enfantin qui consiste à se réfugier dans un lit, sous les couvertures. Les trois personnages ne font pas preuve de beaucoup plus d'audace au matin puisqu'ils préfèrent attendre que Lidoire ait caressé l'ours avant d'oser enfin s'en approcher (*lors se prindrent les III pucelles a enhardir et approchierent de luy*, l. II, t. 1, § 579). C'est également lors de la *muance* que se manifeste leur curiosité. Postées à leur fenêtre, les trois jeunes filles tiennent absolument à voir Estonné et à savoir ce qu'il peut leur apprendre⁷⁵⁹. Lors de cet épisode, l'auteur procède de plus à une inversion de topos des rencontres avec les fées. Ici, la confrontation entre un chevalier et les fées est relatée du point de vue de ces dernières. Cependant, dans le cas présent, le renversement est d'autant plus comique que les demoiselles en question sont de jeunes fées, plus coutumières d'être épiées au bain que d'espionner. Tout comme les chevaliers trop curieux, elles sont frustrées dans leurs attentes et déçues dans leur projet⁷⁶⁰. Leur paresse, enfin, est toute relative et s'explique par le fait qu'elles ont veillé une partie de la nuit pour observer le chevalier. L'accusation est qui plus relativisée par la mauvaise foi de celle qui la porte (« *Quelles damoiselles! A quelle heure vous levez!* », l. II, t. 1, §577).

Le processus comique d'humanisation se caractérise également par un effort de différenciation. L'auteur tend en effet à doter ses personnages de traits spécifiques s'éloignant ainsi l'indistinction habituelle aux trios féeriques. Blanche, et surtout Liriopé, font l'objet d'une caractérisation plus poussée. Dans l'épisode de la *muance*, la fille de Lidoire apparaît comme l'ingénue du groupe. Benjamine du trio, elle possède un langage qui pourrait être marqué par des traits enfantins mais, surtout, elle fait preuve d'une naïveté qui la conduit à adhérer aux croyances populaires (comme celle du loup garou) probablement véhiculées par les gens du château⁷⁶¹. Plus tard, le personnage commence à développer les mêmes capacités que sa mère pour l'intrigue et la manipulation. Par exemple, elle a recours à des émissaires pour se renseigner ou délivrer des présents et elle met au point l'astuce de la *viande aux amans par amour*. Toutefois, elle demeure timide et ingénue, préférant, arrivée à un certain point, s'en remettre à Lidoire. Liriopé, quant à elle, est la *la plus hardie* (l. II, t. 1, § 572). Son trait de caractère principal est un franc-parler qui se manifeste dans de nombreux épisodes⁷⁶².

⁷⁵⁹ *La veue du chevalier qu'elles desiroient a veoir et a oÿr* (l. II, t. 1, § 575) ; *sy estoit toute lye de sa venue et de ses nouvelles* (l. II, t. 1, §323)

⁷⁶⁰ Voir *infra*

⁷⁶¹ « *Par ma foy, dist Blancete, qui estoit la plus jenne je croy que ce soit le viel bon homme qui repaire en la cuisine de ceans que l'en dit qu'il est leu warou par muyt.* » (l. II, t. 1, § 575).

⁷⁶² Notamment au retour de Gadifer, lors du repas sous la tente de Sébille ou encore durant l'épisode de la *viande aux amans par amour*. Sur ces scènes voir *supra* p. 90ss. et p. 288ss.

Malicieuse, voire sarcastique, et pleine d'assurance, elle est l'un des rares personnages qui osent tenir tête à Lidoire. Ainsi après avoir enduré les coups de badine et les reproches de la reine, elle se défend hardiment en expliquant les raisons de leur grasse matinée⁷⁶³.

Lidoire est elle aussi marquée par l'humanisation comique. Dans la scène du réveil brutal, et plus généralement dans sa relation avec le trio, elle fait figure de mère certes sévère mais aimante. Ainsi, l'affection qu'elle ressent est perceptible à des signes discrets, comme l'utilisation d'un possessif (*il luy avoit rescoux ses II damoiselles*, l. II, t. 1, § 586), ou plus manifestes tels que son inquiétude extrême quand les jeunes filles semblent en danger (*la royne qui avoit oÿ le cry des trois pucelles, se prinst a retourner ainsi que toute dervee*, l. II, t. 1 § 583). Dans cette relation de type filial, la reine n'est pas même dépeinte sous les traits d'une fée maternelle comme la dame du Lac ou Sébille, ou encore telle qu'elle peut apparaître par ailleurs dans le récit. Loin d'incarner une maternité mythique ou symbolique elle se présente comme une éducatrice, ancrée dans la réalité, qui n'hésite pas à jouer de la badine pour inculquer quelques principes à ses enfants⁷⁶⁴.

Les manifestations de cette forme comique d'humanisation tendent toutefois à s'estomper à mesure que progresse le récit. Adulte, Blanche, devenu le double de sa mère, instaure une série d'épreuves (douze tournois) afin d'élire un époux pour sa fille. Liriopé, pénitente par amour, perd de sa verve. Quant à Priande, elle connaît un destin tragique : alors que son époux Estonné est assassinée par Bruyant, elle meurt en donnant naissance à leur fils Passelion. Par conséquent, considérées rétrospectivement, ces saynètes comiques, qui sont ramassées dans le temps (et dans le texte) et entretiennent un rapport avec la thématique de l'éducation, présente, de façon inédite, les enfances d'un trio féérique.

Perceforest s'attache de même à détourner le motif de la mal-mariée. De loin en loin de le roman met en scène des personnages féminins plus ou moins proches de la jeune épouse cloîtrée par un mari jaloux. Ainsi, Clamidette, Dorine, Sorence mais également le trio gardé par Lidoire font écho à ce topos. Assez diffuse dans le cas de Priande, Liriopé et Blanche⁷⁶⁵,

⁷⁶³ « *Dya, dame, dist Lyriope, se plus tempre nous eussions esveillies, plus tempre nous fussions levees, mais telle est nostre adventure* » (l. II, t. 1, § 577).

⁷⁶⁴ L'auteur précise que la badine dont elle se saisit pour frapper les dormeuses est souvent employée : *un verge dont elle batue sa fille par maintes fois* (l. II, t. 1, § 577).

⁷⁶⁵ Il serait possible d'assimiler les trois jeunes filles, avides de contacts avec l'extérieur mais retranchées derrière leur fenêtre barricadée, aux malheureuses épouses cloîtrées contre leur gré. Sans aller jusqu'à voir en Lidoire un avatar des vieux maris jaloux, il est cependant clair qu'elle fait preuve d'une extrême possessivité à l'égard de ses protégées sur lesquelles elle veille comme un dragon sur son trésor.

la référence est transparente pour Sorence et Dorine qui sont toutes les deux maintenues sous clé par des conjoints jaloux. Cependant leurs deux histoires ne se bornent pas à évoquer la figure de l'épouse malheureuse. Le personnage sert uniquement de point de départ à ces épisodes qui reprennent et dévoient d'autres motifs mais aussi, surtout dans le cas de Dorine, un cavenas narratif plus étendu qui pourrait être celui du *Lai de Yonec* de Marie de France.

Dorine possède, en effet, de nombreux points communs avec la femme de Muldumarec. Elle est mariée avec un vieux jaloux⁷⁶⁶ qui la maintient enfermée et l'a confiée à la vigilance de sa vieille sœur. Tout comme l'héroïne de Marie de France, elle prend un amant arrivé jusqu'à elle par la voie des airs. Une fois l'adultère éventé par la vieille, l'amant sera, sous une forme animale, pris dans un piège tendu par le mari. Toutefois là où l'histoire se termine de façon dramatique dans *Lai de Yonec*, le dénouement est heureux dans *Perceforest* qui modifie, par ailleurs, tous les éléments de son modèle dans le sens d'un infléchissement comique. Ainsi l'amant, au lieu d'être un chevalier-oiseau merveilleux, est le bouillant Passelion apporté jusqu'en Sycambre par le *luiton* Zéphyr. De même la métamorphose en oiseau est remplacée par un déguisement en cerf plus qu'approximatif. Quant au long périple entrepris par l'amie de Yonec en terre de féerie, *Perceforest* lui substitue les fréquents trajets effectués par Dorine qui part retrouver son amant, caché dans un bosquet, à deux pas de sa chambre. Enfin, il est possible de voir une autre allusion à *Yonec* dans le discours tenu par cette dernière. Pour justifier le fait qu'elle offre peu de résistance aux avances de Passelion, la jeune femme allègue que les circonstances ne se prêtent guère à la tergiversation. Ces propos paraissent commenter de façon comique les craintes de la dame qui ne consent à prendre le chevalier-oiseau comme ami seulement après qu'il a prouvé sa qualité de créature chrétienne. En plus de ces renversements, l'histoire de Dorine possède, par certains aspects une tonalité proche de celle des fabliaux. Il en sera question plus loin.

Dans les grandes lignes l'histoire de Sorence reprend la trame narrative qui était déjà celle des aventures de Dorine : cloîtrée par un ami jaloux, la jeune femme parvient, malgré son isolement⁷⁶⁷, à prendre un amant. Toutefois, le comique ne tient pas, cette fois, à un détournement systématique des éléments constitutifs du récit mais à la façon dont les

⁷⁶⁶ Il s'agit du roi de Sycambre, lequel a bien des raisons de se montrer prudent. Sa première fiancée, Clamidette, s'est enfuie avec Nero. Il n'est pas plus chanceux dans son mariage avec Dorine qui disparaît, quant à elle, avec Passelion. Les déconvenues répétées du vieux mari contribue à le rendre discrètement comique en le rapprochant des vieux barbons cocufiés par leurs jolies épouses.

⁷⁶⁷ Chaque soir, Branuis fait vider son château avant de s'y enfermer avec Sorence : *ainsi se maintenoit par grant jalousie qu'il avoit sur elle, car toutes les nuyts faisoit vuydier toutes manieres de gens du chastel et les faisoit aller jesir en la basse cour* (l. II, t. 1, § 136).

événements s'agencent. Ainsi, le début de l'épisode repose sur un *quiproquo*. Au clair de lune Branius voit un intrus dans son jardin et pense aussitôt qu'il s'agit d'un galant ayant donné rendez-vous à son amie⁷⁶⁸. Le chevalier est en réalité Estonné qui a été déposé en ces lieux par Zéphyr. La fureur et la méprise de Branius (favorisée par le lieu et l'heure qui se prêtent tous deux à une rencontre amoureuse) lui sont fatales. Fou de jalousie, il sort, armé d'une épée mais nu-tête, pour mettre à mort l'amant supposé. L'affrontement entre les deux chevaliers, dont l'un se méprend sur la situation et l'autre n'a guère le temps la comprendre, est d'une rapidité comique. Le jaloux se précipite sur son adversaire et lui assène un coup qui l'assomme. Estonné, qui se voit en mauvaise posture, riposte et tue Branius d'un seul coup d'épée. Une expression imagée vient conclure cet affrontement cocasse et expéditif en décrivant la mort violente du personnage (*il chey mort sans plus parler mot a personne, ibid.*). Par conséquent, avant même que l'intrigue ait réellement pu se nouer, le compagnon légitime est tué par celui à qui est attribué, à tort, le rôle de l'amant. Ce sanglant *quiproquo* se double, de plus, d'une forme d'ironie du fait que l'attitude du jaloux sert celui qui devient son rival. Ainsi sa mort, causées par ses soupçons infondée laisse le champ libre un séducteur opportuniste. A son arrivée Estonné ignorait jusqu'à l'existence de Sorence, et ce n'est qu'en la découvrant endormie qu'il profite, pour ainsi dire de l'occasion, et se glisse dans le lit avec elle. De même, les précautions prises par le jaloux permettent à l'usurpateur de jouir en toute quiétude de son nouvel amour. A l'abri dans le château vidé et clos par les soins de Branius, Estonné reproduit, ironiquement, la conduite de ce dernier. Rassuré comme lui par la solitude et les portes closes il se consacre pleinement à Sorence :

« Et puis fermoit la porte et levoit le pont et fermoit a la clef et les apportoit en la chambre, puis estoit assure de moi et faisons noz josnesses a nostre vouloir » (au sujet de Branius, l. II, t. 1, §136) ;

Quant Estonné eut oÿ le compte de la damoiselle, il fut plus assure que devant. Lors prist a acoler et a conjoïr jusques prez du jour (au sujet d'Estonné)

Par ailleurs, la substitution entre Branius et Estonné, que Sorence ne perçoit pas d'emblée, n'est pas sans rappeler l'épisode de la conception d'Arthur. Dans les deux cas, la mort du compagnon légitime (Duc de Tintagel ou Branius) intervient en même temps, ou presque, que l'imposture. De plus, les deux amants, Estonné et Pendragon, sont chacun aidés par un être

⁷⁶⁸ *Il se mist en une jalousie, car bien cuida que ce fust aucun chevalier qui eust mis journee a s'amie qui se dormoit adont en son lit* (l. II, t. 1, §132).

surnaturel : Zéphyr pour le premier, Merlin pour le second. Lesquels sont, par ailleurs, fortement apparentés⁷⁶⁹.

Enfin, la thématique funèbre est susceptible de renvoyer au motif de l'enfant du mort⁷⁷⁰. Toutefois, quelle que soit la référence suggérée, le récit lalaisse à l'état d'écho ou ne les déroule que partiellement dans le but de générer un effet comique. Ainsi, Sorence à l'inverse d'Ygerne, Sorence finit par réaliser que l'homme qui l'étreint n'est pas son ami. La différence ne serait pas comique si le constat de la jeune femme s'appuyait sur un détail prosaïque. C'est, en effet, la fougue d'Estonné qui détrompe la damoiselle sur son identité (*la damoiselle se percut en la fin que ce n'estoit pas son amy par le maintien qui estoit trop rade*, l. II, t. 1, §134). Brusque dans ses gestes, le chevalier l'est aussi dans ses paroles. Il annonce, presque joyeusement, à Sorence, qui le supplie de partir pour sauver sa vie, qu'il n'a rien à craindre de son ami étant donné qu'il vient tout juste de le tuer⁷⁷¹. Les conséquences de son manque de tact ne se font pas attendre, la jeune fille fond aussitôt en larmes de plus belle (*elle prinst plus fort a plourer que devant, ibid.*). Estonné parvient toutefois à la consoler et le défunt se trouve rapidement oublié. De sorte que l'épisode, par une conjonction de *quiproquo*, d'heureux hasards et d'opportunisme, voit une mal-mariée devenir subitement une veuve joyeuse.

2.3. Ecriture transgénérique, le cas du fabliau.

Il apparaît que de loin en loin dans le roman, l'auteur de *Perceforest*, élargissant, toujours plus le cercle de ses références, délaisse parfois la matière de Bretagne pour puiser ailleurs, parfois même en dehors du domaine littéraire, la substance dont il construit son récit. Cet élargissement de l'horizon référentiel paraît concerner surtout les épisodes comiques. Ainsi, certains d'entre eux semblent marqués par l'influence d'une pratique théâtrale ou celle des fabliaux. Il serait également possible de considérer, dans une certaine mesure que *Perceforest* est également nourri d'éléments empruntés à un domaine extra-littéraire tels que le charivari ou le carnaval. Ce rapprochement entre des faits littéraires et des pratiques dites « folkloriques » peut être discutable mais il repose l'idée commune de décalage. Ces emprunts extra-littéraires et trans-génériques vont de pair avec une modification du comique. De fait, il

⁷⁶⁹ Sur les liens entre Merlin et Zéphyr voir : Anne Berthelot, «Zéphyr, épigone "rétroactif" de Merlin" dans le *Roman de Perceforest*», art. cit.

⁷⁷⁰ Que penser d'ailleurs du fils qu'Estonné conçoit avec Sorence et dont la naissance est marquée par la mort de la mère ? (l. II, t. 2, § 1- 2).

⁷⁷¹ « *Damoiselle je ne puis doubter du chevalier que vous dictes ne vous aussy, mais resconforter vous, car je l'ay mis a mort.* » (l. II, t. 1, § 135).

ne s'agit plus alors pour l'auteur de reprendre et de détourner des éléments de référence, mais, bien plutôt, d'importer dans son œuvre une structure déjà comique en elle-même. De sorte que cette dernière, davantage insérée qu'incorporée (dans le sens où elle ne subit pas de mutation profonde), pourrait influencer sur l'esthétique de *Perceforest*.

De l'influence théâtrale, il sera dit peu de choses. Christine Ferlampin-Acher a déjà largement étudié la question, que ce soit en analysant la théâtralisation qui caractérise les scènes d'illusion⁷⁷² ou en démontrant comment *Perceforest* rend compte, en les insérant à sa matière, des pratiques théâtrales de son temps. Ainsi, le sabbat des *vielles barbues*, qui intéresse tout particulièrement le sujet du comique, doit beaucoup aux diableries⁷⁷³. Par ailleurs, le Temple de la Franche Garde, paraît lui aussi abriter une petite pièce comique. Ch. Ferlampin-Acher, a montré ce que ce sanctuaire, et le défilé muet qui s'y déroule, doivent à la conception que le Moyen Âge se faisait du théâtre antique ainsi qu'aux mystères. Il semble qu'une seconde intervention de Lidoire, dans ce même espace, puisse, elle aussi, être interprétée comme une forme de représentation théâtrale.

Quand la reine fée entreprend de déstabiliser Lyonnel en l'accusant de vouloir voler les trophées du Temple, elle ne se montre pas immédiatement à lui. Le chevalier commence par voir *une grande clarté*, dont il ne peut déterminer la provenance⁷⁷⁴, puis il entend, venant de l'extérieur du bâtiment la voix d'un homme, puis celle d'une femme qui lui répond :

Assez tost après oÿt une voix qui dist : « Madame, il y a ou temple un homme, mais je ne sçay par ou il y est entré ». Adont oÿ la voix d'une femme qui dist : « C'est par aventure ung chevalier qui par ses enchantements veult rober le temple et a enchanté le garde », l. II, t. 2, § 214.

Cet échange de paroles a une fonction particulière car il prépare les accusations qui seront ensuite portées contre le chevalier. La présence de la lumière, le fait que l'action se situe dans un espace conçu comme un théâtre, les propos des personnages, contribuent à faire, de ce court passage, une représentation. Tout se déroule comme si Lyonnel était en coulisses et que les autres acteurs annonçaient son entrée sur scène par leurs répliques. L'originalité de ce préambule à l'épisode des faux reproches tient à la place qui est dévolue à Lyonnel. Acteur

⁷⁷² Il en va de même pour les tromperies. Le fait de mentir, de duper implique de « jouer la comédie ». Ainsi, les mauvaises du lignage de Darnant, par exemple, crient et se démènent pour faire croire qu'elles ont été agressées.

⁷⁷³ Sur les mises en scène théâtrales de *Perceforest*, voir Christine Ferlampin-Acher, *Zéphyr et Perceforest, propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, op. cit., plus précisément p. 126ss sur le Temple de la Franche Gard et p. 136ss sur le sabbat des *vielles barbues*. Sur cet épisode comme possible représentation théâtrale, voir également « Le sabbat de vieilles barbues », art. cit., du même auteur.

⁷⁷⁴ *Vey apparoir grant clarté, car ja estoit sur le jour faillir, mais ne se pouoit percevoir dont elle venoit* (l. II, t. 2, § 14).

malgré lui, il suit le début de la représentation de « l'espace coulisse »⁷⁷⁵, mais se trouve soudain projeté sur scène quand la reine apparaît dans le Temple pour poursuivre sa mascarade. Les décalages qui consistent à adopter le point de vue de la coulisse, avant de permuter les deux espaces (la coulisse devient la scène), contribuent largement au comique de la situation. Lyonnelle participe sans le vouloir au divertissement de la reine.

Il reste également peu à dire sur la possible influence de pratiques telles que le charivari, encore une fois amplement traités par C. Ferlampin-Acher. Il est juste besoin de souligner que, dans le cas du comique, les éléments que l'auteur choisit d'importer (charivari, carnaval, couvade, etc.) portent en eux la dérision qu'ils transmettent ensuite au récit. Il en va ainsi du charivari qui alimente les nombreuses facéties humiliantes que Zéphyr réserve à Estonné⁷⁷⁶.

Il convient en revanche de s'étendre plus longuement sur le cas des fabliaux. Contrairement aux pratiques théâtrales et aux croyances, il n'est pas question d'avancer l'hypothèse que *Perceforest* a été directement influencé ces récits. Cependant, il semblerait que certains épisodes spécifiques soient imprégnés par un esprit similaire à celui des fabliaux. La critique s'accorde mal sur ces derniers. Par exemple, la question de leur arrière plan social, n'a toujours pas été résolue. Joseph Bédier voyait, dans ces « contes à rire », un genre bourgeois⁷⁷⁷ mais sa théorie a été, depuis, largement remise en question, notamment par Charles Muscatine dans les années quatre-vingt⁷⁷⁸. Leur origine géographique, en revanche, a pu être déterminée avec davantage de précision. Ainsi les quelques fabliaux (moins d'une centaine) qui ont pu être localisés se rattachent souvent à des provinces situées au nord dont la Flandres et le Hainaut. Cet ancrage est intéressant car il est aussi celui de *Perceforest*. Il n'est pas impossible de penser que, dans cette région, s'est développé un goût pour ce type de récits dont la tradition aurait, ensuite, été perpétuée à travers des œuvres comme les *Cent Nouvelles Nouvelles* qui sont, quant elles, clairement rattachées à la cour de Bourgogne. Dans l'hypothèse d'une datation tardive, il pourrait même être envisagé que ce recueil ait pu influencer

⁷⁷⁵ Le terme est emprunté à Michel Rousse.

⁷⁷⁶ Voir C. Ferlampin-Acher, *Zéphyr et Perceforest, propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, op. cit., p. 243ss.

⁷⁷⁷ Joseph Bédier, *Les fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen âge*, Paris, Champion, 1982.

⁷⁷⁸ Pour Ch. Muscatine, les fabliaux ne doivent pas être rattachés à un groupe social en particulier. Il pense, au contraire, que leur public était hétérogène et variable: " In dealing with the ethical and cultural import of the fabliaux, we need to keep in mind, then, a socially heterogeneous and mobile audience, and to hold in abeyance the notion (common both to Bédier's and Nykrog's theories) that the fabliau is somehow more natural and congenial to one social group than to another", dans *The Old French Fabliaux*, New Haven, Yale University Press, 1986, p. 46.

*Perceforest*⁷⁷⁹. Même sans aller jusqu'à évoquer une influence directe, on peut observer que les deux œuvres s'inscrivent dans un milieu qui apprécie les récits grivois. Les fabliaux se caractérisent, entre autres, par la trivialité de leurs centres d'intérêt (argent, nourriture, sexe) et par le fait qu'ils illustrent le triomphe du plus malin, et non du plus fort, ou du plus moral⁷⁸⁰. Deux points sur lesquels s'appuiera la comparaison avec *Perceforest*.

Les épisodes concernés par cette parenté possèdent tous une thématique érotique sur laquelle ils insistent de façon plus ou moins prononcée. Ils se caractérisent, par ailleurs, par une trame narrative proche de celles des fabliaux⁷⁸¹. Une première série d'épisodes met en scène des séducteurs sans scrupule qui abusent de la crédulité de leurs victimes. Il s'agit de l'histoire de Clamidès et Galotine (au livre II) et de celle de Passelion et Gaudine (l. IV, t. 2, p. 713ss). Dans l'épisode impliquant l'écuyer, la séduction et l'union sont, comme il a été souligné précédemment, évacuées en coulisses. En dépit de ce caractère elliptique, c'est bien un scénario de type fabliau qui se lit entre les lignes : un écuyer séduit, dans le dos de son maître, la fille ingénue de la dame qu'ils sont venus aidés. Il y a, indubitablement, dans les agissements de Clamidès, qui œuvre en secret et bafoue l'autorité de Lyonnel, un écho à la philosophie définie par Charles Muscatine. Plus malin, l'écuyer obtient une forme de satisfaction physique, ce malgré la présence du chevalier, certes plus courageux (il tue un géant), mais bien moins dégourdi. En poussant la logique de l'épisode un peu plus, loin il est même permis de se demander si, par sa conduite, Clamidès ne spolie pas purement et simplement Lyonnel. Il est vrai que ce dernier a le cœur ailleurs, il n'en demeure pas moins que la rétribution de son exploit (la mise à mort du tyran) échoie à l'écuyer séducteur. En séduisant Galotine, celui-ci obtient une femme et la terre, alors que le chevalier ne gagne (sur le moment) rien pour la peine employée. Quelques détails supplémentaires évoquent le contenu des fabliaux. Ainsi le marchandage sur lequel débouche l'inconduite de l'écuyer⁷⁸² pourrait faire penser à la logique mercantile des contes à rire. De même, la bastonnade à laquelle échappe de peu Clamidès fait partie des motifs récurrents de ces mêmes récits⁷⁸³.

⁷⁷⁹ Voir C. Ferlampin-Acher, *Zéphyr et Perceforest, propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, op. cit., p. 365.

⁷⁸⁰ C'est ce que Ch. Muscatine définit comme la philosophie (ethos) des fabliaux. Voir, *The Old French Fabliaux*, op. cit., p. 73-104.

⁷⁸¹ Le mot « intrigue » aurait été exagéré. Comme le souligne Ch. Muscatine, le canevas des fabliaux est très mince et peut même devenir parfaitement secondaire. Voir *The Old French Fabliaux*, op. cit., p. 49.

⁷⁸² Quand l'auteur décrit la fresque il parle de *comment la paix en fut faite*, l. II, t. 2, § 209.

⁷⁸³ Il se retrouve, par exemple dans *Le Vilain mire* ou encore *La Bourgeoise d'Orléans (La Dame qui fit battre son mari)*. Voir, Joseph Bédier, *Les fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen âge*, op. cit.

Beaucoup plus développée, l'histoire de Passelion et de la *simple et innocente*⁷⁸⁴ Gaudine relate, elle aussi, la façon dont une ingénue devient la proie d'un personnage rusé et concupiscent. La jeune fille refuse de céder aux avances du chevalier parce qu'elle craint mortellement le cheval que lui a fait élever sa mère. Cet animal (le cheval qui accuse), apprend-elle à Passelion, la trahira par son hennissement si d'aventure elle se laissait séduire. Le jeune homme ne masque guère son mépris pour ce qu'il nomme *espoantemens de petis enfans*⁷⁸⁵ (l. IV, t. 2, p. 713). Néanmoins, profitant pleinement de la crédulité de Gaudine, il lui fait croire qu'il est, lui-même, un enchanteur capable, par ses pouvoirs, de lever l'obstacle qui s'oppose à leur union. La description du charlatan, qui se démène autour de l'animal en traçant dans l'air force signes cabalistiques, est particulièrement réjouissante :

Adont il alla autour du cheval faisant signez merveilleuz aussi que s'il l'enchantast, et puis s'en vins a la pucelle qui le regardoit a mervelles, puis luy commença a dire : « Belle, maintenant n'avez cause de vous aucunement douter du cheval, car jamais de chose qu'entre vous et moy adviengne le cheval n'en fera aucun mention. » (l. II, t. 2, p. 717).

La gestuelle, aussi démonstrative qu'inefficace, parvient à tromper la jeune fille qui reste subjuguée par cet étalage de connaissances occultes (*la pucelle qui le regardoit a mervelles*). Encore une fois, cette duperie *via* une comédie outrancière fait penser aux fabliaux. L'épisode présente, toutefois, un retournement de situation qui ne se trouvait pas dans l'histoire de Clamidés. Le sceptique est, bel et bien, dénoncé par le cheval, qui se met à hennir, alors qu'il est en train de lutiner l'ingénue. Le récit présente donc, à la fois, une séduction réussie et l'échec d'un manipulateur. Toutefois, en dépit de cet imprévu, Passelion se trouve doublement récompensé puisqu'il emporte avec lui, en même temps, la jeune fille et l'animal. D'ailleurs, le vol de celui-ci n'est pas que la conséquence d'une fuite précipitée. En effet, non content de désirer la fille de la maison, Passelion convoite encore le cheval :

Quant Passelyon vey le cheval si bel, si grant et tant poissant de membres, il le convoita mout et dist en soy meismes que jamais de l'ostel ne partiroit, sy avroit le cheval gaignié par quelque voie que ce fust (l. IV, t. 2, p. 716-717).

⁷⁸⁴ Lorsqu'elle découvre Passelion endormi, l'auteur précise qu'elle n'est pas habituée à voir des étrangers. (A la vue du chevalier, son premier réflexe est, d'ailleurs, de s'enfuir en *criant comme pour serpent*, p. 708). Elle est à ce point ingénue que, séduite par sa belle découverte, elle se trouve bien en peine de savoir quoi en faire si ce n'est la maintenir dans un sommeil enchanté et lui tenir la main.

⁷⁸⁵ L'attitude sarcastique du chevalier est aussi perceptible à la réponse qu'il fait à Gaudine : « *Sire chevalier, gardez que vous faites pour mon cheval qui me accusera ! – Comment, damoiselle, dist Passelyon, les chevaulx parlent ilz en cestui pays !* » (l. IV, t. 2, p. 713).

L'appétit du personnage pour le plaisir et les biens matériels, ainsi que sa volonté d'y satisfaire *par quelque voie que ce fust*, paraissent elles aussi appartenir à la philosophie des contes à rire⁷⁸⁶.

Une deuxième série d'épisodes présente, à l'inverse, des hommes concupiscent qui échouent à obtenir ce qu'ils désirent. Cet ensemble comprend la capture d'Estonné, ainsi que sa rencontre avec la belle hôtesse, mais également l'histoire de Lisane.

L'implication d'Estonné dans des récits proches des fabliaux va presque de soi. Porté sur les plaisirs de la chair et colérique, le personnage prête le dos aux déconvenues infligées par la ruse féminine. Du premier épisode, celui de sa capture, il a été largement question, il n'est donc guère besoin d'y revenir. Quant au second, il s'agit d'une fiction montée de toutes pièces par Zéphyr pour piéger une fois de plus, le chevalier écossais. L'histoire en est simple. A la nuit tombée, Estonné, perdu dans un lieu désert, perçoit une lueur lointaine et décide de s'en approcher. Il découvre bientôt une maison occupée par une belle jeune femme dont le mari, vieux et jaloux, est absent pour le moment⁷⁸⁷. Fortement émoustillé par le physique de son hôtesse, il entreprend de manœuvrer pour passer la nuit avec elle. Il prétexte alors une grande fatigue et se trouve fort heureux d'apprendre qu'il n'y a, dans la maison, qu'un seul lit qu'il devra partager avec la jeune femme. Plus que séduit par cette perspective dont il compte bien profiter, Estonné, qui a pourtant voyagé toute la journée, refuse boisson et nourriture, pour sauter directement à l'heure du coucher. Alors qu'il se love dans les draps blancs dont le recouvre la belle hôtesse l'illusion cesse et il se retrouve, soudainement, dans un grand tas d'orties.

La trame du récit ressemble fortement à celui de la capture. Le fait que la jeune femme soit, en réalité, le *luiton* et que la ruse soit compensée par la magie, y change peu de chose. Le recours à une fausse apparence semble même rapprocher l'épisode de l'esprit dans fabliaux, lesquels mettent souvent en scène des personnages qui prennent des vessies pour des lanternes. Ainsi, parce que la jeune femme/*luiton* le lui fait croire, Estonné pense que l'initiative est sienne et que la couche qu'il voit est belle et bonne. Alors que, en réalité, c'est elle qui l'incite, par les perches qu'elle lui tend, à se vautrer avec empressement dans un lit d'orties.

⁷⁸⁶ La maxime par laquelle le personnage justifie ses infidélités est, d'ailleurs, significative : « *Il n'est pas bon glouton qui de tout n'essaye. Sy doit l'homme de tout goûter et se tenir au meilleur.* » (I V, f.179).

⁷⁸⁷ « *Sire, dist la damoiselle, j'en suis contente, mais plus je le seroye encore plus se mon mary fust ceans pour sa paix, veu qu'il est ancien et je suis jenne, dont se bouteroit tantost en jalousie s'il venoit.* » (I. III, t. 1, p. 347). Il amusant de constater que le scénario élaboré par Zéphyr (et donc l'auteur) recourt, une fois de plus et de manière discrète, au motif de la mal mariée.

Au premier abord, il paraît difficile de cerner, dans l'histoire de Lisane, les caractéristiques d'un fabliau. Le ton y est nettement plus policé que celui des aventures de Passelion. Surtout, cette apologie d'une femme fidèle⁷⁸⁸ est fort éloignée de récits qui apprécient davantage les cocufiages imaginatifs. Cependant, cet épisode illustre aussi le triomphe de l'ingéniosité féminine et présente, en guise de châtement, un rabaissement carnavalesque. Qui plus est, Lisane, comme la mauvaise femme qui capture Estonné, leurre ses soupirants empressés par la promesse d'union sexuelle. Par ailleurs, les moyens employés par ces derniers pour séduire la dame (l'un use de boissons et de plaisanteries, l'autre de mensonges) peuvent être rapprochés de la ruse grossière de Passelion. Il serait également possible de voir dans cet épisode une sorte de fabliau, sinon inversé, du moins amendé. Margon met lui-même son mariage en péril. En acceptant le pari des deux chevaliers, il laisse le champ libre aux séducteurs, pire, il les envoie chez sa femme. Le personnage se lamente sur un adultère qui n'a jamais eu lieu et se trouve finalement puni, du fait qu'elle le rend ridicule, par la fidélité de sa femme.

Enfin, la dernière catégorie d'épisodes, qui se résume à un seul cas (l'histoire de Dorine et Passelion), met en scène les ruses et les triomphes d'un couple adultère. Cet épisode, dont la trame a été décrite précédemment, est peut-être celui qui se rapproche le plus des contes à rires. Il s'y retrouve la célébration de l'ingéniosité féminine mais aussi une grande attention portée à la nourriture. Dorine qui nourrit son chien et son amant demande à ce qu'on lui serve *plat double* (l. V, f. 290). Son exigence ne manque pas, d'ailleurs, d'éveiller les soupçons de Flisque⁷⁸⁹. La scène du déguisement en cerf, en particulier, paraît regrouper des éléments significatifs. Ainsi, elle réunit, en un même lieu, la femme, son amant et leur opposant. Surtout, elle décrit une ruse grossière : sanglé dans sa peau cerf, Passelion, à demi caché, dans les buissons prétend être l'animal apprivoisé par Dorine. Outre qu'il renvoie à la bestialité du désir, l'accoutrement du chevalier concrétise le discours à double entente longtemps utilisé par lui et sa maîtresse. Or, le fait de recourir un langage dévié, pour favoriser la débauche, paraît

⁷⁸⁸ A l'opposé l'histoire de Canifre (l. IV, t. 2, p. 765ss), la dame au chiennet, illustre le châtement d'une femme infidèle. Cependant, bien que l'épisode présente un *quiproquo* (Canifre croit parler à Matam, mais il s'agit de Passelion qui a volé le cheval celui-ci) et une triple déconvenue (elle est successivement rejetée par Passelion, son amant et son mari) amusants, il paraît éloigné de l'esprit des fabliaux. Certes, le récit met en scène deux cocus et une coquette punie de façon cocasse. Néanmoins, il semble lui manquer la légèreté qui caractérise les autres épisodes. Pour vertueuse qu'elle soit, Lisane n'en est pas moins capable de ruses humiliantes. Au contraire, la volage Canifre finit par suivre, comme une pénitente, les pas de son mari.

⁷⁸⁹ *La roine bien se repeult et plenté retint pour son chieuvrot et son chiennet qu'elle devoit repaistre. Merveille eult la vieille des manieres de la royne et moult lui poise qu'oncques la prins a garder*, l. V, f. 290v.

également pouvoir être ramené aux fabliaux⁷⁹⁰. L'échec de la ruse n'est pas moins intéressant. Ainsi, Flisque guère convaincue par la prestation de Passelion souligne avec insistance les approximations du déguisement : le cerf est trop petit, il a les pattes courtaudes et la peau qui ne tient pas à la chair. De plus, ses remarques provoquent la rage de Passelion qui surgit soudain des buissons pour la fouler aux pieds. Or, il y a, dans le sort réservé à la vieille trop inquisitrice, quelque chose des châtiments infâmes infligés à certains personnages de fabliaux. Non seulement battue, elle est également placée dans une position humiliante, à terre et les jupes relevées sur la tête. Par ailleurs, alors même qu'il malmène la vieille, le jeune homme ne quitte pas son personnage et continue à pousser des cris rauques. Cette persistance dans la comédie rappelle l'outrance de ses pseudo-conjurations, et renvoie une fois de plus aux tours, souvent peu subtils, des contes à rires.

L'analyse synthétique de ces épisodes révèle qu'ils mettent tous en scène un trio composé d'une femme, d'un amant et d'un opposant. Ce dernier peut être une mère. C'est le cas, par exemple, dans l'histoire de Clamidés qui manque d'être lynché par la géante, ou encore dans celle de Gaudine. Mais cela est également vrai de la capture d'Estonné. Pour ferrer plus efficacement le chevalier et le faire passer par une porte dérobée, qui conduit, en réalité, à une geôle, la mauvaise femme s'invente une vieille mère acariâtre. L'obstacle peut également être un mari. Ainsi la belle hôtesse et Dorine sont toutes les deux les épouses de vieux jaloux. Margon, lui-même, est, dans ce fabliau amendé qu'est l'histoire de Lisane, une menace pour la fidélité de son épouse. Enfin, représentante du roi de Sycambre en son absence, Flisque, le chaperon inquisiteur de Dorine, appartient à une dernière catégorie d'opposants. Par ailleurs, les personnages semblent pouvoir être classés selon différentes catégories : les séducteurs ingénieux ou trompés, les ingénues, les rusées, les gardiens défaillants⁷⁹¹ et enfin les cocus (au nombre desquels peut être compté Margon, dans la mesure où il se croit trompé). Schémas narratifs, thématiques et personnages fortement typés paraissent plaider tous trois en faveur d'une imprégnation, au moins indirecte, de *Perceforest* par les fabliaux. On notera que plus que la reprise précise d'un fabliau, plus qu'un jeu d'intertextualité précis, ce sont des scénarios et un esprit qui sont en commun. Un élément supplémentaire vient accréditer cette hypothèse. De fait, tous les épisodes évoqués semblent être marqués par une forme de délocalisation. Estonné, se trouve, soit en forêt, soit dans un

⁷⁹⁰ Ainsi dans *La Damoiselle qui ne pouvait entendre parler de foutre*, le langage imagé remplace les désignations directes.

⁷⁹¹ Ces gardiens sont souvent affligés de tares (cécité pour la mère de Gaudine, audition défaillante pour Flisque) dont profitent les amants.

lieu désert. Lisane vit loin de la cour. Passelion rencontre Gaudine dans un endroit qu'il ne connaît pas et Dorine dans le royaume de Sycambre. Pareillement, Clamidés séduit Galotine dans une terre lointaine dont l'altérité est signalée par le gigantisme de ces habitants. Cet effet d'éloignement pourrait être interprété comme une volonté de mettre de la distance entre ces épisodes, somme toute grivois et, peut-être, importés d'un domaine extra-romanesque, et le cœur de *Perceforest*. Cette forme de mise à l'écart ne doit, cependant, pas être perçue comme la disqualification d'une thématique. Le roman semble, au contraire, développer, cette fois, dans sa ligne directrice (c'est-à-dire dans des épisodes clairement situés dans les royaumes d'Écosse et de Grande-Bretagne) sa propre esthétique érotique et comique.

B) Création d'une esthétique ?

Les renvois internes, conjugués aux emprunts externes (matière de Bretagne, œuvre de Chrétien) et extra-génériques, composent un patchwork de références, qui, parce qu'il est basé sur un phénomène d'écart, se prête bien au comique. Lequel, du fait qu'il constitue une forme de reprise plus radicale, donne un relief supplémentaire au jeu de va-et-vient entre ce qui est et ce qui a été. Par exemple, découvrir Lancelot sous les oripeaux d'Estonné est plus réjouissant que de simplement le retrouver en Lyonnell. Cependant, *Perceforest*, comme cela apparaît déjà dans son art de l'auto-référence, est également capable d'inventer sa propre matière, notamment comique. De sorte qu'il se singularise également sur le plan esthétique. Ainsi, dans le roman, les effets cocasses semblent plus volontiers se concentrer en particulier sur certaines thématiques, ou trames narratives. Il ne semble donc pas, par conséquent, qu'il se limite au jeu des différences, mais élabore, consciemment ou par un simple effet d'accumulations, sa propre esthétique liée au comique. Ce phénomène se manifeste principalement sous deux formes. D'une part, il semblerait que *Perceforest* s'exerce à deux types d'humour particuliers. D'autre part, l'exploitation cocasse des points de vue et des rêves paraît soulever la question de la fiction.

1. Humour rose, humour noir

Ce qui a été nommé comique spécifique s'organise en deux axes : le premier centré sur l'érotisme (humour rose), le second sur la violence (humour noir). L'humour est généralement défini comme le fait de souligner, avec esprit, ce qui est drôle ou insolite. Il peut donc reposer sur un comique préexistant, mais consiste également à rendre cocasse, par une présentation particulière, un élément inhabituel. Il implique, de plus, une grande part de subjectivité et se

distingue, par conséquent, des cas où le comique se produit, pour ainsi dire, de lui-même. Ainsi, il y a, par exemple, une différence entre les chutes répétitives d'Estonné et la façon dont l'auteur rend compte des symptômes amoureux. Les premières sont réjouissantes par nature, la seconde parce les aspects ridicules d'un comportement sont volontairement exagérés. Cependant, ramener cette définition au roman en bouleverse, quelque peu, les applications. En effet, dans le récit, tous les événements qui semblent s'agencer d'eux-mêmes en une situation comique sont, en réalité, l'œuvre minutieuse de l'auteur. Par conséquent, il est possible de considérer que tout effet comique, volontairement orchestré, dans *Perceforest*, est une manifestation de l'humour de son auteur. C'est la raison pour laquelle le terme « humour » a, ici, été préféré à « comique » ; en dépit du fait que les éléments concernés ne relèvent pas tous d'un trait d'humour ostensible de la part de l'auteur. Ce choix a également été guidé par les résonances qu'offrait le premier terme. Il est, en effet, indubitable que l'expression « humour noir » est plus parlante que « comique noir ».

1.1 Humour rose : les niais, les voyeurs et les belles endormies

Avec les emprunts supposés à l'esprit des fabliaux, l'auteur se contente d'importer, dans son œuvre, un comique grivois préconstruit. Parallèlement à ces reprises agencées avec brio, il développe une thématique érotique plus raffinée, plus discrète, qui est principalement illustrée dans des épisodes comiques. De sorte que, au fil du récit, *Perceforest* propose ce qui pourrait être désigné comme un « humour rose ». Celui-ci se décline en deux types d'épisodes. Les premiers relatent les rencontres entre des chevaliers niais et des belles endormies. Les seconds mettent en scène les péripéties de voyeurs frustrés ou, au contraire, encouragés.

Le thème des belles endormies et des niais se retrouve dans trois récits (l'histoire de Troïlus et Zellandine, l'aventure de la pucelle de Nerves et les confrontations répétées entre Gallafur et Capraise⁷⁹²) qui partagent le même sujet : un chevalier est introduit dans une chambre où se trouve une jeune femme assoupie avec laquelle il est incité à avoir une relation. Ce canevas commun est, en fait, décliné d'un épisode à l'autre, de telle façon que le modèle original se trouve peu à peu perverti. Véritablement plongée dans un profond sommeil, Zellandine ne doit son retour à la vie qu'à l'intervention de Benuic que Troïlus a engendré avec elle. L'histoire de la pucelle de Nerves présente, elle aussi, la conception d'un enfant (et donc la relation sexuelle) comme un moyen de guérison. Cependant, à la différence de

⁷⁹² Sur les détails des deux derniers épisodes voir *supra* p. 106ss.

Zellandine, la pucelle ne fait que feindre l'assoupissement et sa vie ne se trouve nullement menacée. Dans le cas de Capraise, enfin, le prétexte médical disparaît complètement pour être remplacé par une volonté divine (en l'occurrence celle de Vénus). Ces changements occasionnent, à leur tour, des bouleversements plus profonds. Situés aux deux extrémités de la chaîne, les aventures de Troïlus et de Gallafur présentent des tensions radicalement opposées. Pour le premier épisode, le comique naît du fait que le chevalier s'échauffe progressivement avec l'aide de Vénus. De sorte que, palier par palier, il dépasse hésitations et scrupules pour finalement coucher avec Zellandine⁷⁹³. Gallafur, au contraire, multiplie les mouvements de recul et provoque, de ce fait, la colère de la fausse dormeuse.

Toutefois, que ce soit, dans la scène originelle ou ses deux copies plus ou moins fidèles, le chevalier impliqué se montre, chaque fois, incapable de comprendre les signes et les indications qui lui sont donnés. Ce qui a, le plus souvent, pour don d'exaspérer celle (Vénus ou servantes) qui est chargée de le pousser à l'action. Ainsi, après avoir entendu l'oracle qui lui enseigne comment guérir Zellandine, Troïlus, inapte à saisir une métaphore sexuelle pourtant relativement transparente⁷⁹⁴, demande des explications à la voix féminine qui a délivré le message. La requête du chevalier est comique car elle souligne à quel point il est naïf. Non seulement il croit pouvoir marchander avec les puissances supérieures, mais surtout il exige d'elles des précisions qu'elles peuvent difficilement livrer. Il ne serait, ni très orthodoxe, ni commun, que l'oracle, qui s'exprime par ailleurs en vers, lui décrive crûment la marche à suivre. L'exaspération exprimée par la voix est assez réjouissante. Elle refuse d'être plus explicite mais accepte, toutefois, d'étendre son propos, avant de congédier le chevalier pour de bon⁷⁹⁵. Le chevalier est pareillement hermétique au langage imagé dans l'histoire de la pucelle de Nerves. Le Dauphin ne décrypte jamais la formule, maintes fois répétée, et ressort de « l'épreuve » comme il y était entré, c'est-à-dire, sans rien comprendre de ce qu'on lui demandait. De même, Gallafur, en se montrant incroyablement obtus, fait le désespoir des servantes qui, chacun des soirs de l'épreuve, le mènent à la chambre de Capraise.

⁷⁹³ La même progression se retrouve chez Gaudine qui s'enhardit à prendre la main de Passelion puis à approcher son visage du sien. Toutefois, l'ingénue s'étant avancée trop près de la rose enchantée, elle succombe elle-même au sommeil. Ses approches en restent donc là, mais il reste amusant de constater que *Perceforest* semble présenter un pendant masculin à ses belles endormies.

⁷⁹⁴ Elle l'est au moins pour le lecteur qui se réjouit, par conséquent, de l'incompréhension du personnage : « *Hault chevalier, ne vous anoit. / Se tel proesse en vous avoit / Qu'entressiez par dedens la tour / Ou la belle de noble atour / Se gist orendroit comme pierre / Puis qu'eslissiez par la raïere/le fruit ou gist la medecine, / Garye seroit la meschine.* » (l. III, t. 3, p. 80).

⁷⁹⁵ « *Les vers n'ont point mestier de glose. /Non pourtant je dye une chose : /Amour trouvera la raïere/ Et venus qui scet la manière /du fruit trouver le queillera. /nature le composera. /Se tu es homs tantost va t'ent. /Ne nous fay cy long parlement.* » (l. III, t. 3, p. 80).

De même, bien que les jeunes filles se répartissent entre fausses et authentiques dormeuses, leurs attitudes, caractérisées par une érotisation comique, se font écho. Ainsi, bien que plongée dans un profond coma, Zellandine ne semble par être complètement insensible aux attentions poussées de Troilus, comme en attestent sa rougeur et le soupir qu'elle pousse⁷⁹⁶. Ces détails donnés par l'auteur sont plaisants parce qu'ils viennent rompre, partiellement, la léthargie de la jeune femme. Surtout, ces manifestations ne sont jamais explicitement présentées comme l'expression du désir. Jouant d'ambiguïté, l'auteur laisse l'interprétation à son personnage qui y voit un signe d'encouragement. Le soupir de Zellandine se retrouve chez la pucelle de Nerve, à la différence qu'il n'exprime plus le désir, mais vise à le susciter. Le Dauphin se décide, en effet, à se glisser dans le lit avec la jeune femme directement après l'avoir entendue, comme par un enchaînement de cause à conséquence. Capraise, quant elle, non contente de soupirer, jette également ses bras autour de Gallafur, comme en bougeant dans son sommeil.

Le comportement de ces deux dernières est comique parce qu'il consiste, en fait, à séduire les chevaliers sans en avoir l'air. Ce qui, tout bien considéré, est exactement le jeu auquel se livre l'auteur. Ses histoires de niais et de belles endormies tournent résolument autour des thèmes du désir et de l'union charnelle. Cependant, l'auteur prend de la distance, et relate les événements avec l'air de ne pas y toucher. Il ne dit pas que Zellandine soupire de plaisir et feint d'ignorer ce que le Dauphin a bien pu faire avec la pucelle de Nerve. La naïveté des chevaliers et le sommeil (réel ou simulé) des damoiselles lui fournissent le cadre idéal pour l'exercice de son humour rose. En unissant des jeunes hommes qui ne comprennent pas à des jeunes femmes qui ne bougent pas, l'auteur s'accorde le luxe de rien dire, alors même que l'ignorance des uns et l'immobilité des autres l'autorisent à aborder, au plus près, des scènes érotiques. En cela, il semble se poser comme l'oracle du Temple de Vénus qui n'accepte de parler qu'à mots couverts et rabroue le chevalier (lecteur), trop obtus, qui ose lui demander une version explicite.

Le second type d'épisodes compte les péripéties de voyeurs frustrés ou encouragés. Lorsqu'il aperçoit Blanche qui se baigne dans un étang Lyonnell, émerveillé, décide de l'approcher pour l'admirer plus à son aise (I II, t. 1, § 331ss). Deux jeunes garçons surviennent alors pour le réprimander, puis trois chevaliers apparaissent et le provoquent à la joute. Le temps que Lyonnell se défasse de ses adversaires, la jeune fille a disparu. Il se lance alors à sa recherche. Il retrouve sa trace dans une forêt mais se trouve arrêté par une rivière, qui le

⁷⁹⁶ Voir Gilles Roussineau, *Perceforest, troisième partie*, p. XXVII

retarde le temps de trouver un pont, puis disparaît en même temps que la jeune fille. Le chevalier refuse de renoncer à la poursuivre et la découvre, une fois de plus, un peu plus loin alors qu'elle déjeune sur l'herbe au pied d'un chêne. Malheureusement pour l'admirateur, le lieu est entouré d'un mur si blanc et si brillant qu'il l'éblouit et l'empêche d'observer à sa convenance. Un taureau furieux surgit et charge le chevalier. La bataille dure un temps puis l'animal disparaît. Quand Lyonnell se retourne, Blanche s'est encore volatilisée. Il trouve alors, placardé sur l'arbre, le message l'enjoignant à rapporter la tête du *Gueant aux Cheveux Dorez*. La folle poursuite est marquée par une restriction visuelle qui mime la frustration infligée au personnage. Quand Lyonnell découvre Blanche, celle-ci est décrite en pied et de loin. Il ne peut qu'admirer sa silhouette ou la blancheur de sa peau et se trouve incapable déterminer son âge. Quand il la voit pour la deuxième fois, elle n'est plus désignée de façon individuelle mais noyée dans le groupe des baigneuses, lui-même intégré à un petit groupe (*sy estoient derriere les .IIII damoiselles dont il vit les .III. baignier en l'escaut*, l. II, t. 1, § 337). Lors de la dernière apparition, il peut, tout juste, deviner six silhouettes féminines parmi lesquelles le trio de baigneuses ne se détache même plus.

L'épisode de la fontaine aux deux serpents met également en scène un chevalier frustré dans sa contemplation amoureuse⁷⁹⁷. Gallafur attend damoiselle qui lui a donné rendez-vous près d'une fontaine. Pendant qu'il attend, il voit soudain se former dans l'eau l'image de plusieurs damoiselles installées à des fenêtres, parmi lesquels il reconnaît la Pucelle aux Deux Dragons dont il est épris. Il s'abîme alors dans cette vision mais se trouve bientôt contrarié par deux serpents qui viennent troubler l'onde et son faux reflet. Le chevalier les chasse à plusieurs reprises mais finit par tomber dans l'eau. Sur le plan comique, l'épisode vaut, par la chute finale mais, surtout, par frustration infligée au chevalier. Insatisfaction d'autant plus intense que les serpents semblent venir le narguer par leur comportement amoureux.

Les histoires de Gallafur et Lyonnell partagent donc un même trame : un chevalier est frustré dans sa contemplation amoureuse par les agissements d'une enchanteresse (Lidoire ou damoiselle de la fontaine). Chaque fois l'obstination du chevalier l'amène à subir des déconvenues répétées jusqu'à ce qu'il soit, finalement, totalement privé de sa vision. Dans l'épisode de la fontaine, le comique atteint son apogée avec la chute du chevalier, comme cela est souligné par l'arrivée de la damoiselle qui se rit de lui et du bon tour qu'elle lui a joué.

⁷⁹⁷ Cet épisode a été étudié en détail par Christine Ferlampin-Acher qui a mis en évidence le danger de la contemplation amoureuse. Voir : « *Perceforest et ses miroirs aux alouettes* », dans *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, éd. F. Pomel, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2003, p. 323-338.

Dans le cas de Lyonnell, le comique repose également sur l'irruption du vieillard des buissons et les commentaires sarcastiques de Clamidés qui souligne ce que la conduite de son maître a de déraisonnable. Toutefois, il n'est possible de percevoir pleinement l'humour rose qui caractérise ces épisodes qu'en les mettant en regard avec un troisième.

Le bain de Capraise (l. V, f. 127ss), qui s'inscrit dans l'aventure *l'Espee vermeille*, semble être l'exacte pendant au bain de Blanche. Pour exciter le désir de Gallafur, Cerfora, Canone et Cahan le laissent épier la toilette de Capraise, ou plutôt, en font un spectacle entièrement dédié à son attention. Ce que le chevalier prend pour une situation surprise sur le vif est, en réalité, une habile mise en scène. Ainsi, le lieu semble choisi pour favoriser le voyeur. Capraise et ses sœurs se trouvent dans une clairière cernée de coudriers, de sorte que le chevalier (croit-il) est capable de les épier sans être vu. Les damoiselles font, d'ailleurs, semblant de craindre les intrus et prennent soin d'entourer leur sœur, uniquement pour mieux s'en écarter une fois qu'elles l'ont dévêtue jusqu'à la taille, l'offrant ainsi aux regards du chevalier. Le portrait de Capraise est très éloigné de celui de Blanche⁷⁹⁸. La première apparaît comme une longue, blanche et mince silhouette. Au contraire, la seconde, qui a les cheveux défaits, le buste nu et les jambes cachées par sa chemise, se présente comme une sirène aux formes séduisantes. La peinture qu'en fait l'auteur se caractérise par un déséquilibre comique. En effet, la description se focalise presque exclusivement sur la poitrine de la jeune fille. Certes, le fait que le bas de son corps est dissimulé peut expliquer que le portrait en pied soit délaissé. Cependant, son visage est à peine esquissé par l'opposition du blanc et du vermeil. Or, la lacune est d'autant plus marquante que son cou et son menton sont, quant à eux, évoqués plus en détails. La description commence donc, cela semble inhabituel, par le bas et peine à remonter beaucoup plus haut que les seins. Par ce découpage insolite et réducteur qui s'écarte du topos du portrait, l'auteur semble transcrire malicieusement le regard du chevalier, véritablement obnubilé par les formes de Capraise. Il prend, de plus, un malin plaisir à souligner que le jeune homme, sous l'action conjuguée du spectacle, de sa jeunesse et des paroles de la messagère, s'échauffe progressivement. Au point qu'il s'en faut de peu qu'il ne marche soudain, comme hypnotisé, vers la jolie sirène. La description statique s'accompagne,

⁷⁹⁸ *Sy estoit tant blanche et bien formee de tous membres que nature demonstroit (...) que, en la faisant, elle y avoit mis son estude et plaisir, car avec la blanche char, elle avoit les mamelles dures et poindant et la poitrine plaine et ounyé, pourquoy l'entredoux des mamelettes s'amonstroit bete et connoitant. Et sy avoit la gorge moult blanche et entiere, puis le menton tant bien fait que l'en ne pouoit mieulx, car au dessoubz, il avoit avoit deux petits ploismiez, de ung petit de couleur, qui appetoient la fasçon. Et sy avoit le col derriere blancq et plain dont le chief estoit soustenu qui avoit la chevelure jaune comme fin or. Elle avoit aussi le visage qui estoit blanc a merveille les une apoint de fin vermeil* (l. V, f. 128).

qui plus est, des trémoussements de celle-ci. Chatouilleuse (*avoit la char tendre et catilleuse*, l. V, f. 127v), la jeune fille se débat lorsque ses sœurs lui délaçant ses manches. Ces *enffantieux esbats* ne manquent d'affoler les sens Gallafur.

Il apparaît, au final, que les trois épisodes sont complémentaires. Tous sont comiques à leur manière. Les premiers parce qu'ils mettent en scène des voyeurs frustrés, le troisième parce que l'observateur favorisé est, en réalité, victime d'une machination. Qui plus est, dans les trois cas, les chevaliers font preuve d'un absolu manque de maîtrise qui illustre les dangers du désir et de la contemplation amoureuse. Cet aspect est encore plus explicite dans le cas de Gallafur puisqu'il s'agit véritablement de prendre le personnage au piège de ses pulsions. Cependant, ces trois récits proposent également des manifestations différentes de l'humour rose. La course de Lyonnell et la fontaine aux serpents jouent sur des visions troublées ou interrompues. Le récit de leurs aventures présente donc des lacunes qui ne sont pas sans rappeler les non-dits qui caractérisent les histoires des belles endormies. En revanche, le bain de Capraise, du fait qu'il relèverait presque de l'exhibitionnisme, donne à l'auteur un prétexte pour se livrer à une description franchement érotique. Tout comme les sœurs exposent le corps de Capraise, l'auteur l'offre au regard de son lecteur.

A travers les épisodes qui viennent d'être évoqués, se distingue donc, assez clairement, une forme d'humour rose, fait de non-dits suggestifs, de frustrations et d'exhibitionnisme provoquant. La figure, très présente, du naïf est idéale pour l'exercice de ce comique érotique. De fait, sa réjouissante innocence permet, aussi bien, de feindre l'ignorance que de décrire, dans le détail, les démonstrations auxquelles les damoiselles se livrent spontanément comme (Zellandine) ou pour parvenir à leurs fins (dans le cas de la Pucelle de Nerves et de Capraise).

1.2. Humour noir ?

La définition de l'humour noir est problématique, mais il est néanmoins possible d'en cerner les grands traits : il consiste à rendre comique une situation dramatique ou macabre dans le but d'amorcer une réflexion sur l'absurdité du monde. Il est évident que *Perceforest*, qui décrit un univers parfaitement agencé, tout entier fait d'échos et de correspondances, peut difficilement abriter une méditation sur le sens tragique de la vie. En revanche, il s'avère qu'il s'amuse, bel et bien, avec des éléments violents, morbides ou sanglants.

Zéphyr le luiton joue littéralement avec la mort puisqu'il possède plusieurs fois des cadavres pour tromper les gens. Ainsi, il séduit Passelion sous l'apparence d'une jeune fille avant de mettre fin à l'illusion pour que le chevalier se trouve nez à nez avec le corps. De même, pour aider Clamidette à s'enfuir avec Nero, il substitue à la jeune fille un cadavre en

état de décomposition. L'échange provoque, plus tard, la peur et la stupeur comique de la vieille qui gardait la jeune femme. Mais, *Perceforest* présente aussi des cas où les héros se moquent des ennemis qu'ils mettent à mort. Par exemple, le Chevalier au Griffon s'adresse au cadavre de celui qu'il vient de tuer et lui reproche son décès rapide : « *Comment ! sire maistre, estez vous mort pour si pou ?* » (l. I, t. 1, p.620). Le Chevalier au Dauphin, quant à lui, raille cruellement Holland. Parce que le monstre est doté de membres surnuméraires, le chevalier, qui les tranche un par un, se permet de lui dire qu'il améliore son physique. Outre qu'elle rend possible une remarque cruellement comique, la difformité de Holland permet de faire durer le combat de manière sanglante. Le géant fusionne, en effet, deux corps en un seul, dont l'un est complètement dépourvu de sensibilité. Le combat peut, par conséquent, se dérouler en deux phases sans que le personnage meure trop rapidement. Ainsi, après avoir amputé les membres et la tête superflus de son ennemi, le Dauphin lui crève les yeux, puis il lui coupe les deux poings qui lui restent, avant de lui tailler les jarrets. Cette surenchère paraît directement renvoyer à l'attitude de Lyonnel qui tranche la main puis la tête du *Gueant aux Cheveulx Dorez*.

Ce combat, est, par ailleurs, teinté d'un pragmatisme aussi macabre que comique⁷⁹⁹. Quand le chevalier coupe la fesse de son ennemi, l'auteur précise que le morceau de chair enlevé est tellement grand que le lion apprivoisé s'en nourrira pendant deux jours⁸⁰⁰. En recyclant un monstre en aliment pour fauve fantastique, l'auteur crée une recette, à la fois merveilleuse et cruellement cocasse, de pâtée pour chien. Un même type pragmatisme se retrouve dans le comportement de Lidoire qui associe stratégie matrimoniale et sélection naturelle sanglante. En effet, quand elle impose la quête du géant à Lyonnel, le but n'est pas seulement de savoir s'il est digne de sa fille mais surtout d'être débarrassée de lui dans le cas contraire. Ses motivations profondes sont d'ailleurs mises en relief par les sarcasmes du géant. Lorsque celui-ci provoque son adversaire en déclarant que celle qui lui a imposé de le combattre voulait sa perte, il n'est pas loin d'énoncer la vérité⁸⁰¹. L'esprit pratique de la reine s'accompagne, qui plus est, d'une forme de violence gratuite, laquelle est perceptible dans le choix de cette épreuve. Le problème n'est pas que Lidoire réclame la tête d'un homme au nom de l'amour. Les demoiselles qui demandent de tels dons sont légion dans les romans ; la

⁷⁹⁹ L'impact de ces scènes est toutefois difficile à cerner du fait que les sensibilités évoluent. Il n'est pas possible de déterminer avec certitude dans quelle mesure ces épisodes pouvaient choquer, amuser ou surprendre les lecteurs de la fin du Moyen Âge.

⁸⁰⁰ *Une telle piece de char que son lyon en eut assez de .II. jour pour soy repaistre* (l. II, t. 1, § 645).

⁸⁰¹ « *Par ma foy, sire chevalier, la pucelle amoit mieulx aultruy que vous, qui ce vous demanda, car a ce que je puis veoir, elle desiroit a estre delivre de vous* », l. II, t. 1, § 639.

Damoiselle à la Mule Fauve du *Chevalier à la Charrette* en est un exemple. Cependant, cette exigence barbare trouve, d'habitude, une explication. Ceux dont elles réclament la tête sont toujours un traître, l'assassin d'un parent ou d'un ami. Leurs demandes recouvrent, par conséquent, des vengeances par procuration. Or, si le géant est, effectivement, homicide, cruel et incestueux, il n'est pourtant jamais désigné comme l'ennemi de Lidoire. La barbarie de sa conduite « moralise » sa mise à mort, mais ne la légitime pas vraiment. En réalité, Lidoire ne n'exige par la tête du géant par soif de justice, ni pour le punir, mais en raison de son aptitude à éliminer un prétendant de peu de valeur. Au bout du compte, elle ne se soucie guère de la mort du tyran *car adont du chief n'avoit convoitise* (l. II, t. 2, § 86).

Par ailleurs, le destin de certains personnages, malveillants ou ridicules, semble marqué par une forme d'ironie tragique qui devient véritablement comique du fait que ceux qu'elle touche n'éveillent aucune compassion, quand ils ne suscitent par la haine. Il en va ainsi du geôlier qui garde Troilus et quelques autres. Plus bête que méchant, le gardien accepte de faciliter l'évasion de ses prisonniers. Afin de pas être blâmé, il projette de faire semblant d'être *fol ou enchanté* (l. III, t. 3, p. 220). Or, à cause d'une pomme ensorcelée que lui a donnée Troilus, il se retrouve effectivement à errer *comme tout forsené et demoniacle* (l. III, t. 3, p. 221) parmi les couloirs. Pour avoir laissé partir les chevaliers, le malheureux est finalement tué par son maître Bruyant. Celui-ci est également victime d'un ironique coup du sort à la différence que, contrairement au geôlier victime des événements, il est perdu avec le concours de dieu. Trompé par le dieu Mars, il croit que son heure n'est pas venue et pense qu'il peut faire mentir l'oracle annonçant sa mort s'il tient jusqu'à l'expiration de son délai⁸⁰². Or, s'il est un fait avéré depuis les mythes l'Antiquité c'est bien que les prophéties ne peuvent pas être combattues. Bruyant ne fait pas exception et meurt sous les traits de Passelion.

L'humour noir de *Perceforest* se manifeste, enfin, par un jeu sur ce qui est laid ou horrible. Par exemple, le portrait des *vielles barbues* est particulièrement réjouissant et contribue à ridiculiser des personnages qui auraient pu être inquiétants⁸⁰³. Cependant l'association du hideux et du cocasse semble dépasser le simple créneau de la difformité comique et de sa fonction exorcisante. En effet, l'auteur paraît également se complaire à décrire les cadavres nauséabonds et putréfiés employés par Zéphyr. Ces détails horribles

⁸⁰² *Lors, dist Bruyant, comme doulant qu'il estoit de de mort : « Quant sera ce ? ». Et Mars, pour le reconforter et decevoir, respondy que ce ne seroit point ancoires.* (l. IV, t. 1, p. 218).

⁸⁰³ Le comique permet de vaincre la peur. Parce que leurs visages sont des masques grotesques, les *vielles barbues* ne sont pas des sorcières effrayantes. De la même façon, l'âpre marchandage entre Sara et son sort rend ce dernier bien moins inquiétant.

peuvent être imputés au goût du *luiton* pour ce qui est sale ou putride. Confronter Passelion à un cadavre participe du même esprit que le fait de jeter son père dans l'eau croupie. Plus surprenant, la tête du *Gueant aux Cheveux Dorez* fait l'objet d'une esthétisation progressive qui redonne, par ailleurs, une justification à la demande arbitraire de Lidoire. Le défi par lequel Lyonnel commence son combat⁸⁰⁴ est significatif. En insistant sur la beauté de la chevelure, il amorce un processus de réification qui s'amplifie au fil du récit *via* le ressassement de l'idée esthétisme. Lors d'une nouvelle provocation, Lyonnel désigne explicitement le *chief* comme objet de la convoitise féminine :

« *Sachiez que quant la maçe vous cheyt, au reprendre vous en eusse la teste coppee se n'eusse cuidié empirier les cheveux. Mais la belle a qui les ay promis a plus chier les cheveux que la teste et pour ceste pitié en joïssiez vous encores* » (l. II, t. 1, § 646).

Véritable merveille de la nature, la tête tranchée est ensuite embaumée puis placée dans un étui confectionné spécialement pour son transport :

La bonne gueande [...] avoit embalsmé la teste deu gueant en chieres espices et sy avoit osté le sang et les humeurs par force de herbes chauldes et seches (l. II, t. 1, § 659) ;

Adont fist querir Lyonnel ung ouvrier, qui luy fit une teste de cuir de cerf pour mectre le chief du gueant (l. II, t. 1, §661).

La tête reçoit, par la suite, les soins attentifs, et plus ou moins originaux, de Lyonnel. Ainsi, il la place à plusieurs reprises sur une lance pour l'aérer et l'exposer au soleil mais il entreprend également de lui peigner les cheveux⁸⁰⁵. Après l'embaumement et les séances de coiffage, elle connaît enfin un travail de mise en valeur. Exposée parmi les fresques du Temple de la Franche Garde, elle est en effet peinte pour lui donner l'illusion de la vie⁸⁰⁶. De trophée macabre à véritable relique, l'évolution du *chief* a pour effet de générer des images étranges, où se mêlent le sang et l'or. Si les têtes coupées ont hanté la littérature et l'imaginaire médiévaux, celle-ci présente toutefois un mélange entre horreur, beauté et vision incongrue

⁸⁰⁴ « *Sy vous calenge doresenant la teste atout les cheveux qui sont les plus beaux que je veisse oncques* » (l. II, t. 1, § 638).

⁸⁰⁵ *Lyonnel l'avoit fait mectre en sa nef par dessus une forte lance affin que les cheveux eussent l'air et le soleil*, l. II, t. 1, § 659 ; *Sy prist le glaive et mist le chief par-dessus, et puis l'attacha a terre bien for* (l. II, t. 2, § 47) ; *il commença a pignier les cheveux et a redrecer de ses mains* (l. II, t. 2, § 48).

⁸⁰⁶ *Et sachiez que le viaire, qui estoit sec et fené, estoit point et nue si vivement qu'il sembloit que le chief fust en vie* (l. II, t. 2, § 205). Par ailleurs les cheveux et la barbe d'or, qui confèrent au *chief* un aspect doré, pourraient inciter à la rapprocher d'une tête reliquaire. (*La barbe et les cheveux estoient sy bien coulouréz a la semblance d'or de leur nature que pou y avoit de difference*, l. II, t. 1, § 648).

(Lyonnel en train de peigner la tête) qui semble être l'expression d'une forme d'humour noir et de beauté sombre⁸⁰⁷.

Ce rapide passage en revue d'une piste, qui offre à n'en pas douter matière à être approfondie et qui demeure en partie incertaine du fait de la relativité historique des sensibilités, conduit à faire deux remarques. La première est que *Perceforest* paraît se livrer, avec une joie transgressive, au jeu sur l'horrible, le sale, le sanglant ou le morbide. Tout comme Zéphyr se divertit à déplacer des cadavres comme on manipule des marionnettes. La seconde constatation touche à des enjeux plus profonds. En transformant, par exemple, une tête tranchée en œuvre d'art, *Perceforest* paraît développer une esthétique de l'Autre qui transparait également dans les épisodes mettant en scène des fous ou des sauvages. Parce que ces personnages (méchants, aliénés, etc.) incarnent un écart (à la loi, à la raison, à la moral, ...), le comique trouve en eux un terrain où s'exercer mais, ce faisant, il offre également la vision vertigineuse d'un monde miné par l'altérité.

2. Esthétique et fiction

L'autre univers sur lequel ouvre le comique est celui de la fiction. Alors même qu'il s'attache à divertir, *Perceforest*, semble, en effet, questionner son statut d'œuvre romanesque. Il est significatif que la plupart des épisodes comiques impliquent une grande part d'éléments faux ou inventés. Cela est, entre autres, vrai des ruses qui s'appuient parfois sur de véritables scénarios. Ainsi l'histoire du cerf apprivoisé n'est qu'une fable inventée par Dorine. Il serait possible d'arguer que, dans le cas de la ruse, le recours à l'imaginaire ne prouve rien. Tromper revient souvent à mentir : or, le mensonge n'est rien d'autre qu'une fiction. Cependant, plusieurs arguments poussent à explorer cette voie. La première raison est que, dans *Perceforest*, la ruse adopte parfois des formes très élaborées. Le mensonge de Dorine, par exemple, devient véritable mise en scène quand Passelion endosse le déguisement en cerf. Surtout l'association entre comique et invention ne se retrouve pas que dans les ruses. Ainsi, les enchantements et les rêves montrent une étroite corrélation entre effets cocasses et ouverture sur un monde imaginaire, les premiers et la seconde étant étroitement corrélés. Ces

⁸⁰⁷ *Perceforest* associe également beauté et danger sur le cou de la *beste glatissant*. Voir Claude Roussel, « Le jeu des formes et des couleurs : observations sur la Beste Glatissant », dans *Romania*, t. 104, 1983, p. 49-82 et Christine Ferlampin-Acher, « *Perceforest* et ses miroirs aux alouettes », art. cit.

deux types de phénomène illusoire paraissent se faire, grâce au comique, laboratoire où la fiction⁸⁰⁸ est à la fois créée et problématisée, notamment dans ses rapports au réel.

2.1. Points de vue et images du monde : focalisation et esthétique comique

A la différence d'une l'illusion « sérieuse », l'illusion comique nécessite la présence d'un personnage qui soit lucide. Ainsi, Perceforest peut se débattre seul avec des lions et des rivières imaginaires. En revanche, il faut que les compagnons de Porrus soient libérés de leur enchantement pour rire de lui. De même, Gadifer, s'il n'avait pas été protégé par son anneau magique, n'aurait jamais débattu vainement avec son oncle. Cela s'explique par la nature même du phénomène comique. Comme il a été, maintes fois, répété, celui-ci est, avant tout, décalage. Or, pour exister, l'écart doit être perçu ; c'est pourquoi les épisodes d'enchantements cocasses mettent en scène, en guise de repère, un personnage témoin. Ce terme doit être compris dans deux sens. Le témoin est d'abord, comme dans les expériences scientifiques, le sujet neutre ; c'est-à-dire celui qui ne subit aucun traitement et par rapport auquel seront jugées les réactions des autres cobayes. Mais il est également celui qui voit, qui assiste aux événements et pourra en rendre compte. Ce regard autre, porté par le personnage lucide, est fondamental car c'est lui qui donne leur relief aux faits. Les illusions qui ne sont pas comiques, aplanissent, en quelque sorte, la différence entre le vrai et le faux. Certes, le lecteur est informé que le personnage est confronté à une apparence trompeuse, mais c'est le *fantasme* qui prime sur le moment. A l'inverse, dans les enchantements cocasses, la vision clairvoyante des témoins réintègre l'illusion dans son contexte de vérité. Par conséquent, elle permet la comparaison dont naît le comique mais elle insiste, dans un même temps, sur l'existence d'un univers alternatif. Fait important, pour que ce décalage se produise, il faut que le regard extérieur existe, mais pas nécessairement qu'il soit partagé par le lecteur. De plus, la focalisation, outre sa dimension visuelle, peut aussi se traduire en termes de répartition des savoirs. Comme celui qui voit, celui qui sait le plus, rit le plus. Cet adage pourrait être celui de la Reine-Fée⁸⁰⁹ dont les agissements vont nous permettre d'étudier plus concrètement et

⁸⁰⁸ Cette expression est empruntée à Denis Delcourt. Voir « The laboratory of fiction: magic and image in the *Roman de Perceforest* », dans *Medievalia et Humanistica*, t. 21, 1994, p. 17-31.

⁸⁰⁹ Le savoir supérieur de la reine n'est pas seulement dû à ses pouvoirs d'enchanteuse. Grande connaisseuse de la nature humaine, elle est capable de percevoir et d'interpréter les comportements des autres personnages, de telle sorte qu'elle se divertit à leurs dépens sans avoir à user de sa magie. Par exemple, la honte de Lyonnel, qui tente de cacher son doigt noirci, suffit à la faire rire.

plus en profondeur, la question du point de vue comme source de comique et laboratoire de la fiction.

La particularité de la *muance*, et ce qui fait son intérêt pour le sujet qui nous intéresse, est qu'elle se présente, sous la double contrainte de la religion et de l'écriture de la merveille⁸¹⁰, comme un phénomène purement visuel. L'Europe chrétienne médiévale considère avec méfiance tout ce qui ne se conforme pas aux canons de l'Eglise. En termes de *muance*, la référence est saint Augustin⁸¹¹ qui dénonce les phénomènes de métamorphose comme troubles de la vision et de l'esprit. Dieu ayant créé l'homme à son image et régnant sur toutes choses, il est impossible que l'ordre du monde puisse subir des bouleversements autres qu'illusoire. Dans une perspective augustinienne, l'auteur du *Perceforest* entoure l'épisode de multiples précautions et fait baigner la scène dans une imprécision salvatrice. Des méthodes employées par Lidoire, on sait seulement que c'est l'affaire d'un savoir (*science de nigromancie, experimens*, l. II, t. 1, § 574) mais aussi de chants ou de paroles magiques (*enchanté*, l. II, t. 1, §576), de décoctions (*enherbés*, l. II, t. 1, §576) et d'appel à des puissances occultes, esprits qu'il vaut mieux ne pas mentionner (*conjurations*, l. II, t. 1, §574). Cette surenchère de moyens se résout finalement en une expression aussi vague que concise : [Lidoire] *fist en telle maniere que Estonné [...] fut mué en la semblance d'un ours*). La tournure consécutive de la phrase sert, en vérité, à masquer les causes. Cependant cette évocation, si imprécise et problématique soit-elle, s'avère être une transition indispensable⁸¹². Le sort, en rationalisant l'épisode, assure la tranquillité d'esprit d'un public médiéval pour lequel il est inconcevable que la création divine mute à tout va et sans raison. L'auteur donne donc une cause au phénomène, tout en repoussant l'éventualité. En effet, il décrit la manœuvre de la reine comme un processus difficile, requérant des efforts intenses (*tourna et retourna*), de grandes connaissances (*ala assamblar toute la somme de sa science*) et de nombreux moyens (paroles, herbes,...).

Outre ses causes, l'imprécision touche également la portée de la métamorphose. Conformément à saint Augustin, l'auteur en fait une illusion qui touche aussi bien les témoins que la victime. En ce qui concerne ce dernier, la transformation s'apparente à une maladie

⁸¹⁰ Sur l'écriture de la merveille, voir Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003.

⁸¹¹ Laurence, Harf-Lancner, « De la métamorphose au Moyen Age » dans *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Age*, Etudes rassemblées par L. Harf-Lancner, Collection de l'Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles n°28, Paris, 1985, p. 3-25.

⁸¹² Voir Ana Pairet, *La Mutacions des fables : Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Age*, Champion, Paris, 2002.

mentale⁸¹³. Estonné croit être un ours (*lui mesme le cuida estre vrayement, ibid.*), erreur de perception rendue par l'emploi du verbe *cuidier*. Sous l'effet de cette perturbation, le héros change de posture et d'attitude :

Lors se mist a terre de piez et de mains, puis se prist a mugir d'une voix oursine et a aller par le prayel a maniere de beste, ibid.

Ce que l'auteur montre, c'est un homme (*piez, mains*) qui, sous le coup d'un dérèglement, adopte un comportement animal (*voix oursine, a la maniere*). Estonné ne diffère sur ce point en rien de Nabuchodonosor qui « mangea du foin comme le bœuf ».

Par ailleurs, le degré de transformation demeure assez vague. Le mot de *nature*, qui pourrait véhiculer l'idée d'un changement en profondeur, apparaît à deux reprises. Cependant, lors de la première occurrence, la modification est quantifiée de manière vague (*grant partie de la nature d'un ours, ibid.*), et le second emploi subit une réorientation (*mué en nature de beste, et plus en semblance d'un ours* (l. II, t. 1, §580). L'auteur reste donc toujours imprécis concernant la portée de la *muance*. Tout au plus fait-il remarquer qu'il y a de l'animal chez l'homme et de l'humain chez l'animal :

la beste [...], qui plus de sens avoit que beste naturelle, combien que l'enchantement de la royne luy en eust tollu la plus grande partie (l. II, t. 1, §579).

Il insiste d'ailleurs sur la permanence de l'humanité, comme pour mettre en place un garde fou aux éventuels débordements du motif ou du personnage : *l'ours se gardoit moult bien de faire aucune chose dont il fust aucunement hay* (l. II, t. 1, § 579). Priant est un être doux et amical qui protège les jeunes filles.

Toutefois, l'aspect qui importe sur le plan comique, c'est la réduction de la *muance* à un phénomène spécifiquement visuel. Elle est présentée comme une illusion destinée "*a la veue de tous ceulx qui le regardoient* (l. II, t. 1, § 574) et n'affectant que la surface des choses, comme le traduit l'emploi des termes tels que *semblance* (l. II, t.1, §574 et 580) et *a/en maniere* (l. II, t. 1, §574, 576, 580).

Parallèlement aux contraintes imposées par le point de vue clérical, l'épisode est structuré par l'écriture de la merveille qui joue, elle aussi, sur la dimension visuelle du phénomène et l'incertitude qu'il provoque. Comme tout événement surnaturel⁸¹⁴, les trois temps de la métamorphose (c'est-à-dire les deux transformations et le combat) se produisent la

⁸¹³ Comme A. Pairet le note : « La métamorphose ressemble fort à un dédoublement de personnalité », *La Mutacions des fables : Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Age, op. cit.*, p. 12.

⁸¹⁴ Voir Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux, op. cit.*

nuit (*par nuyt, au ray de la lune*, l. II, t. 1, § 572), ou au couchant (*a heure de vespres*, l. II, t. 1, §581 ; *il estoit vespres*, l. II, t. 1, § 587). Ces heures, entre chien et loup, sont propices aux merveilles notamment parce qu'elles exacerbent l'ouïe tout en contrariant la vue (*Mais oÿe, qui est plus subtile et plus clere par nuyt que par jour, fist que le chevalier les entreoÿ*, l. II, t. 1, § 572). L'arrivée d'Estonné fait, justement la part belle à la dimension auditive. Que ce soit du côté des jeunes filles, de Lidoire (*Toutes ces parolles ainsi que vous avez oÿ oÿt et entendit la royne* l. II, t. 1, § 574) ou du chevalier (*le chevalier les entreoÿ*, l. II, t. 1, §572), le son tient lieu de prélude et déclenche les événements en éveillant les curiosités.

Qui plus est, l'interdit visuel qui entoure la *muance* (comme dans l'histoire de Mélusine) se matérialise également par une distinction spatiale. Chacune des réalisations de la transformation (de l'humain vers l'animal, ou inversement) se produit, pour ainsi dire, « hors champ ». Cette marginalisation du phénomène est clairement exprimée quand Lidoire, décidée à rendre sa forme première à Estonné, le mène à l'écart "*ou elle sceut que bon fut pour dormir*"(t. 1, §587). Le lieu, bien évidemment sylvestre ("*une grant forest moult belle*" t. 1, §587), assure la sécurité du dormeur métamorphosé et, de même qu'il protège son intimité, il préserve le secret de la *muance*. Les arbres forment un écran qui masque la scène aux autres personnages et, plus encore, au lecteur. De plus, les témoins de la scène se tiennent devant une fenêtre. D'ordinaire lieu de médiation, ici obstruée par un grillage (*mais toutes les fenestres estoient si bien de treillees de roeles de chesne*), cette fenêtre participe ici d'une esthétique de la vue entravée.

L'épisode présente également le caractère théâtral souvent associé aux merveilles. La corrélation entre différents facteurs (illusion, dimension visuelle de la merveille, divergence des points de vue, *deceptio*) structure la scène (avec un espace de jeu et différents rôles) sur un mode dramatique. L'endroit désigné successivement par les mots *praiel* et *encloz* est un espace clôturé mais découvert sur lequel se braquent tous les regards et où se déroule l'action. Sur cette scène improvisée ouvre la fenêtre des jeunes filles, destinées à devenir spectatrices (*ilz se gisoient III jennes damoiselles en une chambre qui avoit la veue sur le praiel par une fenestre*, l. II, t. 1§571). L'espace se divise donc en deux : un emplacement central, cadre des faits et une sorte de tribune abritant les témoins. Précipité dans le *praeil*, Estonné est désigné pour être, malgré lui, l'acteur principal de la scène et le point de mire des regards. Postées à leur fenêtre et cantonnées dans un espace strictement séparé, les jeunes filles assument, bien qu'imparfaitement, le rôle de spectatrices. Lidoire, quant à elle, jouit du statut le plus élevé. Auteur de la métamorphose et du mensonge qui la parachève, son rôle est en effet assimilable

à celui d'un metteur en scène. Par ailleurs, il est significatif que l'auteur ne spécifie jamais d'où elle assiste à l'événement. Certes, il mentionne l'existence de fenêtres ouvrant sur le *praiel* mais uniquement pour la chambre des jeunes filles. Il est évidemment possible de supposer que Lidoire dort dans une pièce adjacente, bénéficiant d'une orientation identique. Cependant ce détail importe peu. L'important est que l'auteur paraît gommer volontairement toutes les indications visuelles se rapportant à Lidoire. Jamais elle n'est représentée à une fenêtre et son seul regard est pour l'ours, c'est-à-dire, pour le chevalier déjà transformé. La prudence entourant le récit de la métamorphose a pour effet de maintenir Lidoire dans une pénombre propice à ses agissements. Elle paraît œuvrer en coulisses pour un lecteur qui doit tout ignorer des dessous du spectacle.

Le poids des conclusions savantes limite donc la transformation à un phénomène de surface tandis que l'écriture de la merveille restreint le champ visuel. De ces deux contraintes, l'auteur tire un jeu comique sur les différences de point de vue et la répartition inégale du savoir⁸¹⁵. Cette dynamique complexe concerne aussi bien le lecteur que les personnages. Dans les épisodes de métamorphoses, le voyeur, dit A. Pairet, est représenté « comme pour se jouer de la curiosité du lecteur »⁸¹⁶. Dans le cas de la *muance* d'Estonné, il effectivement la première victime d'un auteur qui s'ingénie à le frustrer.

La scène se déroule en présence de cinq personnages (les trois jeune filles, Lidoire et Estonn) qui sont, pour le lecteur, autant de relais visuels possibles. Le voyeur d'A. Pairet, qui bénéficie d'une vue totalement dégagée, est bel et bien présent dans le texte : il s'agit de la reine Lidoire, à la fois témoin et auteur de la merveille. Cependant, son point de vue, bien que prometteur, n'est en rien satisfaisant car les éléments rattachés, plus ou moins explicitement, à la vision de la reine se résument à une ellipse : *quant elle veyt qu'elle fut venue a son entente* (I. II, t. 1, § 576). L'examen de ce qui se rapproche d'une description de la *muance* révèle, en fait, que celle-ci n'est pas montrée :

Lors se mist a terre de piez et de mains, puis se prist a mugir d'une voix oursine et a aller par le prayel a maniere de beste (I. II, t. 1, §574).

⁸¹⁵ Il est certain que comique et merveilleux entretiennent un lien privilégié sur un mode que l'on pourrait qualifier de symbiotique : les caractéristiques de l'un nourrissent l'autre. Cependant, tous les épisodes merveilleux ne jouent pas de cette association. La forte présence du comique dans ce passage de *Perceforest* en est, par conséquent, d'autant plus remarquable. Voir C. Ferlampin-Acher, «Merveilleux et comique dans les romans arthuriens français (XIIème-XVème siècles)», in *Arthurian Literature*, t. XIX : éd. Busby, 2202, p. 17-47.

⁸¹⁶ A. Pairet, *La Mutacions des fables : Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Age*, *Op. cit.* p. 15.

Il y a, certes, expression d'un processus en marche (*il se prist a, se mist a*), mais l'introduction de la phrase par *lors* tend à le désactualiser. Le sort a déjà fait son effet. Irrémédiablement indicible et indescriptible, la métamorphose demeure dans les limbes de la non représentation⁸¹⁷.

Le point de vue des jeunes filles paraît pareillement prometteur. Au nombre de trois, les damoiselles possèdent une vue presque dégagée sur le *praiel* où se déroulent les événements. Le champ lexical de la vue est d'ailleurs fortement présent avec plus d'une dizaine d'occurrences du verbe *veoir* et du nom *veue*, deux emplois de *regarder* et quatre de *fenestre*. Ce vocabulaire est parfois même utilisé en doublet (*elles regardent et voient*, l. II, t.1, §572), ce qui a tendance à saturer le texte de références visuelles. C'est le cas, par exemple, dans ce court extrait : *une chambre qui avoit la veue sur le praiel par fenestres pour avoir l'air et la veue* (l. II, t. 1, §571). Toutefois, l'ensemble de ces indications s'avèrent être déceptives car les jeunes filles n'assistent finalement pas à la transformation. En effet, s'étant retirées *ung pou arriere* (l. II, t. 1, § 572), elles perdent de vue le chevalier pendant l'instant de l'enchantement et ne retrouvent, à sa place, qu'une *beste hideuse* (l. II, t. 1§575). De plus, effrayées par cette vision, elles courent se réfugier dans un lit et mettent *les testes dessoubz leurs couvertures*, se livrant de la sorte à une réplique parodique du geste de la dame de Muldumarec⁸¹⁸. Si l'attitude comique du trio reproduit le geste de se voiler le visage tel qu'on peut le trouver dans le lai de *Yonec*, il en constitue également un double décalage. D'une part, la métamorphose a déjà eu lieu, par conséquent l'interdit visuel n'est plus justifié. D'autre part la fonction du geste est inversée, il ne s'agit plus de ne pas voir, mais de ne pas être vues. Qui plus est le geste subit une forme de dégradation puisque de symbolique, il devient prosaïque.

Le lecteur se trouve donc mal récompensé de sa curiosité et son regard est frustré de façon répétée. Cependant, la dynamique comique des points de vue ne lui réserve pas que des déceptions. En effet, celle-ci ne se joue pas sur le seul plan de la vision, mais aussi sur celui de la compréhension. Il ne suffit pas d'assister à un événement pour en appréhender le sens. L'auteur du *Perceforest* établit clairement la distinction entre ces points. En jouant, notamment sur la polyphonie de la merveille, il complète sa dynamique des regards par une exploitation comique du degré de connaissance des personnages et du lecteur.

⁸¹⁷ L'iconographie n'est pas moins frileuse puisqu'il n'existe, au Moyen Age, aucune miniature représentant une métamorphose en train de se faire. « C'est en montrant des créatures prises dans une nouvelle forme que l'iconographie médiévale souligne le *pathos* de la métamorphose », A. Pairet, *La Mutacions des fables : Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Age*, op. cit., p. 4.

⁸¹⁸ Marie de France, *Lai de Yonec : Li sens li remut et fremi, / Grant poïr ot, sun chief se covri*, v.118-119.

Le trio de jeunes filles s'avère, de toute évidence, perdant dans le partage des informations. Dès l'arrivée d'Estonné dans le *praiel*, elles se perdent en interrogations et en conjectures. D'abord intriguées par les bruits qu'elles perçoivent (*elles eurent trop grant merveille qui ce pouoit estre*, l. II, t.1, § 571), Priande, Blanche et Liriopé cherchent à comprendre ce qui se passe (*pour sçavoir qui c'estoit qui ainsi se complaignoit*, l. II, t.1, §572). S'ensuit, entre elles trois, un échange saturé de questions. Après la métamorphose, le désarroi des jeunes filles est encore plus évident, chacune d'entre elles verbalisant ses interrogations (« *Comment, n'avez-vous pas veu ce que j'ay veu?* » l. II, t. 1, §575), ses doutes (« *Je cuidois avoir veu ung chevalier armé et bien cuidois que ce fust celluy qui se faisoit nommer Estonné* ») et ses explications (« *Par ma foy, dist Blanche, qui estoit la plus jenne, je croy que ce soit le viel bon homme qui repaire en la cuisine de ceans, que l'en dit qu'il est leu waroux par nuyt* »). Elles en arrivent à douter de leurs sens, comme l'indique la présence du verbe *cuidier*, et c'est un sentiment global d'incertitude qui finit par l'emporter : « *Je ne sçay que j'ai [veu] pour la fin a quoy la chose est venue* »).

Privé de métamorphose, le lecteur a néanmoins l'occasion de se réjouir aux dépens de ces témoins à la fois désarmés et peu téméraires. La supériorité que lui confèrent les informations qu'il détient pourrait fonctionner comme un phénomène compensatoire. Certes, il ne voit pas la même chose que Lidoire mais partage son savoir. Ainsi, il est capable de dire, contrairement aux jeunes filles, que le chevalier et l'ours ne font qu'un. De la sorte la frustration visuelle qui lui est imposée est, en partie, contrebalancée par le fait connaît les secrets de l'aventure.

La vision défaillante du trio est d'ailleurs, en partie, due à l'action de Lidoire. La manipulation à laquelle elle se livre est réjouissante et fort intéressante. Pour en cerner tous les aspects, il convient d'abord de considérer la transition, entre l'homme et la bête, du point de vue du trio :

Quant les III pucelles, qui estoient a la fenstre pou regarder le chevalier, veirent la beste hideuse a veoir de nuyt, et eurent perdue la vue du chevalier qu'elles desiroient a veoir et a oÿr (l. II, t. 1, § 575).

La phrase présente un entrelacement chevalier/beste/chevalier. Elle est, de plus, constituée d'une opposition entre la réalité présente (*veirent la beste*) et passée (*la veue du chevalier*), elle-même encadrée par la mention du but (*pour regarder, qu'elles desiroient a veoir et a oÿr*). Tous ces éléments servent, à la fois, l'idée de déception et celle de stupeur, il est encore une fois question de voyeurs frustrés. Une première tentative de réflexion succède à la surprise

et la frayeur : « *Je cuidoie avoir veu ung chevalier armé [...] Mais en la fin vey une [...] laide beste* ». L'aventure, ainsi résumée, pose comme erronée la vision du chevalier (*je cuidoie*) et l'oppose à celle, d'autant plus puissante qu'elle a été effrayante, de la bête. Seule Blanche envisage la possibilité d'une continuité entre l'homme et l'animal en évoquant un *leu waroux*. Sur ce point l'auteur se montre passablement ironique. Il revient, en effet, au personnage le plus jeune et le plus naïf d'évoquer une hypothèse de peu de valeur (elle relaie un ragot) mais qui se situe, pourtant, au plus près de la réalité. Au matin, l'intervention de Lidoire donne son aspect définitif à l'aventure. Manipulatrice et menteuse (*elle fist semblant que rien n'en sceut, faignit la reine*, l. II, t. 1, § 578), la reine accomplit une *deceptio* de plus. Lorsqu'elle questionne les jeunes filles, elle fait plus que prétendre s'informer, elle réoriente l'interprétation des faits : « *Et ou est la beste que vous dictes qui s'apparut après la veue du chevalier ?* ». En effet, elle présente comme une juxtaposition paratactique (*après*), ce qui un processus continu. De plus, elle implique qu'il s'agit non pas, d'un surgissement et d'une métamorphose (ce qui est la réalité) mais de deux apparitions, dont la première, est présentée comme une possible hallucination (*veue*). Il serait possible d'objecter que l'interrogation de la reine ne fait que reprendre le récit de Liriopé et qu'elle cherche, simplement, à ne pas détourner le trio de ses conclusions premières. Cependant son influence est autrement plus importante. En déclarant « *Par ma foy, c'est ung ours* » (l. II, t. 1, § 578), la reine nomme ce que les demoiselles n'avaient pas identifié et qualifiaient vaguement de *beste*. Par cette identification, la manipulatrice parachève la métamorphose. Ce qui avait tant surpris le trio devient chose naturelle, voire banale, lorsque Lidoire fournit une explication en disant que l'animal est un présent. Il s'agit de son unique véritable mensonge ; le reste n'est qu'omission. Il est, d'ailleurs, frappant de constater qu'elle ment précisément pour masquer le point qui lui pose problème : comment Estonné a-t-il pu pénétrer dans son domaine ?

En effet, le comique de la disparité informative ne touche pas que le trio mais concerne également la reine. Dans la scène inaugurale, Lidoire a *trop grant merveille avoit dont Estonné venoit dedens son encloz* (l. II, t.1 §574). Sur ce point, le lecteur est mieux informé car il connaît le rôle joué par Zéphyr dans cette arrivée inattendue. Il est donc en mesure de se réjouir des interrogations et du dépit de la reine. De même, lors du combat avec les mauvais chevaliers, celle-ci s'étonne fortement du comportement de l'ours (*eut grant merveille de l'ours quant elle veyt tenir l'escu et l'espee*, l. II, t.1 § 583). De sorte que la magicienne semble, en cette occasion, surprise pas l'action des ses propres sortilèges. Cependant, le point sur lequel, le lecteur et l'auteur devancent le plus Lidoire, est la conception d'Ourseau. Celle qui

contrôle pourtant de fort près les naissances, se trouve prise à son propre piège. Certes, elle obtient sa vengeance, mais elle y gagne un fils pour le moins singulier (Ourseau).

Les caractéristiques de la métamorphose, qui se présente comme une illusion assortie d'un mensonge, nourrissent donc directement le jeu comique sur les points de vue et la répartition inégale des informations. Cependant, il n'est pas seulement question d'exploiter une corrélation entre les deux. L'association entre les enchantements et le comique invite également à mettre l'accent sur le phénomène de la création⁸¹⁹. De fait, la *muance* se présente comme une véritable fiction c'est-à-dire une construction imaginaire. Lidoire, par une fausse apparence et un discours trompeur, forge un mensonge qu'elle présente comme une vérité aux jeunes filles. De son côté, le lecteur n'est absolument pas le témoin absolu qu'il croit être. De prolepses en récits entrelardés, l'auteur se conduit, avec lui, comme la reine avec le trio : il lui montre uniquement ce qu'il doit voir et ne l'informe que de ce qu'il veut qu'il sache.

2.2 Rêve et réalité : une frontière mouvante

En insistant sur l'écart généré par l'illusion, le comique met l'accent sur l'existence d'un entre-deux qui permet l'émergence de la fiction. De même, son rapport avec les rêves conduit à mesurer en quoi ces derniers constituent, peut-être plus encore que les enchantements, un espace de création.

Un premier exemple est en donnée à travers les répercussions que la *muance* a sur Estonné. A son réveil, le chevalier interprète en effet sa mésaventure comme un songe. Cette confusion entre imaginaire et réalité est amorcée et facilitée par Lidoire. D'une part, l'enchanteresse, habituée à brouiller les frontières entre le réel et le fantasmé, facilite par son implication le surgissement de la thématique onirique. D'autre part, les effets secondaires de son sort (sommeil et amnésie) contribuent à induire le chevalier en erreur. Pour lui toute l'aventure est placée sous le signe de l'incertitude. Déposé brutalement par Zéphyr dans un *praeil*, il n'a pas le temps d'apprendre où il se trouve qu'il est déjà métamorphosé (*si ne scay en quel lieu* l. II, t. 1§ 571). A son réveil dans la forêt, quand il a retrouvé son apparence humaine, sa perte de repère se fait ressentir de manière plus pressante. Perdu dans l'espace, il peine également à se reconnaître et se perd en interrogations aux accents métaphysiques :

⁸¹⁹ Ce phénomène a été abordé à travers la scène de la *muance* car il a semblé qu'elle était particulièrement pertinente. Cependant il se manifeste également dans de nombreux autres épisodes. Ainsi, l'histoire de la belle hôtesse met elle aussi en lumière la corrélation entre comique et conception d'une fiction. La ruse très élaborée du *luiton* se présente comme une véritable histoire qui est racontée à Estonné, en même temps qu'au lecteur. L'effet est d'autant plus saisissant que le scénario concocté par Zéphyr s'appuie sur leurs univers référentiels respectifs. Le premier, galant homme, y voit une occasion de séduire une jolie damoiselle comme il l'a fait par le passé. Le second reconnaît, par exemple, le personnage de la mal mariée ou l'esprit du fabliau.

« *Qui es-tu? N'es tu pas Estonné? Te mescongnoiz tu ?* » (I. II, t. 1, § 587). D'autant plus désarmé qu'il n'a que des souvenirs partiels de son aventure⁸²⁰, il envisage d'abord un enchantement puis un nouveau tour de Zéphyr⁸²¹ avant de se fixer sur l'idée du songe⁸²². L'interprétation, que le lecteur sait erronée, est également comique du fait qu'elle est en partie motivée par la honte. Estonné ne peut se résoudre à admettre qu'il a été métamorphosé en ours et a vécu un certain temps sous cette apparence. Sa gêne est notamment perceptible quand, racontant son « rêve » pour la première fois, il préfère garder le silence :

« *Sy m'ay donné grant merveille dont telle vision me vint devant, car en ce veant estoie en merveilleuse figure, sy m'en tairay atant* » (I. II, t. 1, § 591).

Dans le conflit entre rêve et réalité, le comique se nourrit aussi de l'effondrement progressif des certitudes du héros. Ainsi, la dénégation du chevalier s'oppose à l'accumulation d'indices prouvant la véracité de son aventure et se fait d'autant plus véhément (et par conséquent d'autant plus réjouissante) que les faits lui donne tort. Estonné fait à deux reprises le récit de ses aventures, d'abord au comte de Pedrac d'abord (I. II, t. 2, § 2-44), puis à Ydorus (I. II, t. 2, §285- 287). Les deux versions sont presque identiques à la différence que, devant la reine, Estonné passe sous silence les facéties de Zéphyr. En effet, s'il divertit le Tor, Cleremonde et Caradoc en leur contant les tours du *luiton* (I. II, t. 2, §2), il n'évoque guère ses humiliations devant Ydorus⁸²³. Mise à part cette omission comique, les deux récits expriment la même interprétation des événements.

Dans l'un comme dans l'autre, la *muance* et ses suites, sont présentées comme un rêve. A chaque fois l'aventure est encadrée par les mentions de l'endormissement et du réveil (*je me dormy*, I. II, t. 2, § 2 ; *je m'alay esveillé*, I. II, t. 2, § 3 ; *la m'endormy*, I. II, t. 2, § 285 ; *quant je fuz esveillé*, I. II, t. 2, § 287). Par ailleurs, quand Estonné parle à la reine, il pose, en guise d'introduction, une distinction claire entre les aventures liées à Zéphyr, présentées comme véridiques⁸²⁴, et celles qui suivent, placées sous le signe du rêve.

⁸²⁰ *Se fut assez demené de son aventure, dont il n'avoit souvenance de la moictié* (I. II, t.1 § 588).

⁸²¹ L'enchantement est d'abord présenté sous la forme d'une hypothèse (« *As-tu esté enyvré* », I. II, t. 1, § 587.) énoncée avec plus de force lorsqu'Estonné accuse Zéphyr : *Estonné eut grant merveille dont il venoit la et dist qu'il avoit esté enchanté. Lors luy souvint de Zephir qui luy avoit promis de l'apporter en Escoce, sy se pensa que ce avoit il fait, qui ainsi l'avoit enchanté, ibid.*

⁸²² *Un merveilleux songe que je songay en ceste nuyt, car en mon dormant ay esté ou lieu ou le roy estoit* (I. II, t. 1, § 591).

⁸²³ Non content de taire ces détails peu flatteur, il présente également les faits de telle façon qu'il semble avoir tout pouvoir sur l'esprit : *J'euz tant fait a ung esperit qui ou pays repaire, qui est appelé Zéphyr, qu'il m'apporta dedans une nuyt en Escoce* (I. II, t. 2, § 285).

⁸²⁴ « *Or sachiez pour certain qu'il est bien vray que en la terre estrange que l'on appelle la Selve Carbonneuse* » (I. II, t. 2, § 285).

De plus, les mêmes termes apparaissent de façon récurrente dans chacune des deux évocations. L'expression *estre advis* est employée neuf fois lors du récit fait au Tor et huit fois dans celui fait à la reine. Des termes relatifs au sommeil, au rêve et à l'imaginaire sont présents dans chacune des deux versions. La première compte deux occurrences du mot *songe*, deux de *vision* et une de *dormant*. Quant à la seconde, il regroupe une occurrence du mot *songe* et deux de *dormant*. De même, la famille de *merveille* est beaucoup représentée. Sur les deux passages confondus, l'adverbe *merveilleusement* est utilisé trois fois (I. II, t. 2, § 2), l'adjectif *merveilleux* une fois, le nom *merveille* une fois (I. II, t. 2, § 2), et le verbe *s'esmerveiller* une fois (I. II, t. 2, § 4).

Le premier élément à contredire Estonné est une incohérence temporelle. Croyant avoir rêvé, le chevalier pense que l'épisode de la métamorphose et du combat n'ont duré qu'une nuit (*je dormy jusques a lendemain*, I. II, t. 2, § 2). Or, on lui apprend qu'il s'est absenté pendant plus d'un an ce qui cause sa surprise⁸²⁵. Toutefois, le héros n'est guère décidé à admettre le hiatus chronologique, aussi évident soit-il. Son refus qui constitue le premier élément de sa dénégation comique⁸²⁶. Par la suite, la découverte du *Pilier Estonné*⁸²⁷, renforce le malaise du personnage abasourdi de voir, sculptée dans la pierre, une chose aussi immatérielle et personnelle que son rêve⁸²⁸. L'existence du monument le sidère d'autant plus que celui-ci se dresse précisément sur le lieu de son réveil. Au pilier, qui représente le combat de l'ours Priant, s'ajoutent les tombes des chevaliers vaincus et une inscription commémorant l'événement. Plutôt que d'admettre la vérité, Estonné préfère remettre en cause la réalité des preuves elles-mêmes. Au Tor, comme à la reine Ydorus, il soutient que l'ensemble commémoratif n'est qu'une illusion supplémentaire, visible uniquement par le comte de Pedrac et lui-même⁸²⁹. Enfin, la réalité de l'aventure vécue par Estonné est confirmée oralement par une des jeunes filles que les deux chevaliers voient jouer non loin du monument et entendent se plaindre de la perte de son ours⁸³⁰.

⁸²⁵ *Mais moult s'emerveilla Estonné de ce qu'ilz luy certifoient qu'il avoit demouré plus d'un an* (I. II, t. 2, § 4).

⁸²⁶ « *Sire, dist le Tors, il convient que vous ayez estré enchanté en ce païs quant vous venistez querre le navire, car vous demourastes plus d'un an, **que vous ne vueilliez congnoistre*** » (I. II, t. 2, § 24).

⁸²⁷ Sur le Pilier et le lai qui commémorent l'aventure voir *infra* p. 420ss.

⁸²⁸ *Ainsi que Estonné s'ebahissoit du pilier et des ymaiges qui estoient ainsi que figurees pour la grant merveille qui avenue luy estoit, que songié cuidoit* (I. II, t. 2, § 23).

⁸²⁹ « *Sy croy que se autres chevaliers passioient par cy, ilz ne trouveroient ne pilier ne lame* » (I. II, t. 2, § 23) ; « *Sans faulte l'on dist que c'est la Forest aux Merveilles, et pour ce le tien a songe et a merveille, car je tien pour certain que qui seroit au lieu ou ne veismes le pilier en la forest et le tombeau, il ne trouveroit ne l'un ne l'autre.* » (I. II, t. 2, § 288).

⁸³⁰ « *Par ma foy, compaignes, toutes les foiz que je voy ces imaiges, il me fait mal que nous avons perdu nostre ours, qui nous deffendy de recevoir blasme encontre les .II. chevaliers qui la gisent* » (I. II, § 28, t. 2.)

Toutefois, le statut de l'épisode qui entoure la découverte du pilier est lui aussi ambivalent et ajoute, par conséquent à la confusion. Prise entre hallucination et réalité, l'apparition des jeunes filles et de la reine partage certains traits avec la *muance*. Les deux chevaliers perdent toute notion du temps et, dans le silence et l'immobilité (*sans eulx remuer ne dire mot*, I. II, t. 2, § 25), ils s'abîment dans la contemplation de la scène⁸³¹. Tous deux sont tellement *desvoyez* qu'ils ne voient, ni n'entendent les chevaliers qui les provoquent puis les désarçonnent. Revenus à eux, le Tor et Estonné doutent de la réalité de ce qu'ils ont vu. Le premier semble, en insistant sur l'aspect visuel de la scène, reléguer celle-ci au rang des hallucinations (*ententif estoie de regarder la belle qui en sa prison me tenoit, que veoir cuidoit a l'oeuil*, I. II, t. 2, § 28). Les deux chevaliers finissent d'ailleurs par conclure qu'il s'agissait d'un enchantement (*sy deismes l'un a l'autre que c'estoit enchantement*, I. II, t. 2, § 283).

La véracité de la *muance* et de l'épisode du pilier est confirmée par un seul et même personnage : le ménestrel. Interrogé par la reine Ydorus (I. II, t. 2, § 301), il témoigne d'abord de l'existence du monument commémoratif⁸³² :

*Luy ala deviser tout ainsi que Estonné et le Tors luy avoient compté .VIII. devant.
Sy devez sçavoir que Estonné s'esmerveilla moult, car bien cuidoit que ce fust
fantosme ou songe* (I. II, t. 2, § 298).

La concordance de sa description avec le récit livré par Estonné réduit à néant l'hypothèse de celui-ci. Honteux et incertain, le chevalier avait gardé le silence sur histoire et ne l'avait dévoilée qu'à un petit nombre de personne, dont la reine et le Tor⁸³³. Le fait que d'autres que lui et le Tor ont pu voir le pilier et les tombes prouve, par conséquent, leur existence. Les révélations du ménestrel ne s'arrêtent pas là, il confirme également la réalité de la présence physique des jeunes filles. Enfin, et surtout, le *Lai de l'Ours* (justement composé et enseigné au ménestrel par l'une des jeunes filles) ôte définitivement à la métamorphose son statut

⁸³¹ *Ilz ne garderent l'heure qu'ilz se trouverent aussi comme tous oubliez ne il ne leur souvenioit fors que du present* (I. II, t. 2, §25).

⁸³² Sur le rôle de témoin attribué au ménestrel, voir : Michelle Szkilnik, «Le Clerc et le Ménestrel : prose historique et discours versifié dans le *Perceforest*», dans *Le Choix de la prose*, éd. E. Baumgartner *Cahiers de recherches médiévales*, n°5, 1996.

⁸³³ « *Je ne descouvry oncques mon songe a personne que vous* » (I. II, § 23, t. 2) ; « *ne descouvryr le songe a personne fors a vous* » (I. II, t. 2, § 288).

onirique⁸³⁴. Comme pour la description du pilier, la confrontation des deux versions fait office de preuve (I. II, t. 2, § 301).

Tout au long du processus qui mène de l'interprétation onirique à la vérité, les réactions d'Estonné et de quelques autres personnages alimentent le comique. Il est d'abord question du déni catégorique du héros qui refuse de considérer sa métamorphose autrement que comme un rêve (« *Songe fut et a songe est tourné* » I. II, t. 2, § 288). Une expression similaire est d'ailleurs employée par le Tor à propos de la rencontre auprès du pilier (« *Sans faulte fantosme est et a fantosme doit tourner* », I. II, t. 2, § 29). La dénégation farouche d'Estonné est d'emblée comique aux yeux d'un lecteur qui connaît les tenants et les aboutissants de la situation. Par la suite, la honte, qui motive en partie l'attitude du héros, est également perçue par les autres personnages. Ainsi, après avoir écouté le *Lai de l'Ours*, la reine Ydorus le questionne discrètement⁸³⁵. Face à l'accumulation de preuves, Estonné affiche une surprise qui se traduit notamment par le mutisme :

« *Je suys si transporté que je ne sçay que dire* » (I. II, t. 2, § 24) ;

Estonné fut si esbahy qu'il ne dist mot une grande piece (I. II, t. 2, § 22).

Quant à l'épisode dans lequel le Tor et Estonné sont désarçonnés pour avoir été trop contemplatifs, il offre un exemple plaisant de réaction de surprise : *sy pren l'un a regarder l'autre et puis vont regarder entour eulx* » (I. II, t. 2, § 26). L'effet comique repose, pour partie, sur la gestuelle des personnages mais aussi sur le silence qui caractérise la scène et traduit l'abasourdissement des chevaliers.

Enfin, l'affaire de la *muance* a pour effet de perturber Estonné au point de lui faire perdre ses repères. Désorienté à son arrivée dans le *praiel* puis à son réveil dans la forêt, il parvient toutefois, grâce à l'interprétation onirique, à recouvrer une certaine sérénité. L'effet de ses preuves qui s'accumulent en est d'autant plus dévastateur et comique. Ainsi, quand le ménestrel affirme avoir vu le pilier et que la reine lui demande son avis, il ne peut qu'exprimer son trouble :

« *Madame, dist il, je l'ay veu vrayement. – Sire Estonné, dist la royne, or poez vous veoir que ce n'est pas songe. – Madame, dist le chevalier, je ne sçay que croire* » (I. II, t. 2, § 299).

⁸³⁴ Paradoxalement c'est une forme littéraire, poétique de surcroît, qui permet d'établir le caractère véridique d'une aventure merveilleuse.

⁸³⁵ *Et pour se s'inclina elle pardevers luy et luy dist en bas : « Sire chevalier, que dictes de vous de ce lay ? »* (I. II, t. 2, §301).

La désorientation d'Estonné et le comique qui en résulte trouvent leur point culminant après la *vision* près des tombes. Perturbé au point de ne plus se fier à ses yeux, le chevalier préfère s'en remettre au Tor pour analyser la situation. Ne sachant plus à quel saint se vouer, Estonné en vient à inverser l'adage de saint Thomas et à ne surtout pas croire ce qu'il voit :

« *Je ne croy plus de chose que je voie, mais vous croiray je de ce que vous me direz. Sy me dictes ce que avez veu, car je ne sçay ou j'ay esté en je ne me croy que j'ay veu* » (I. II, t. 2 ; § 26).

Faux songes et comique se retrouvent dans l'histoire de Neronès (I. III, t. 2, p. 340-348). La jeune femme, qui sert Nestor depuis un certain temps sous une identité masculine, n'ose pas, par honte, lui révéler qui elle est réellement. Elle invente donc une série de trois songes pour lui faire comprendre, en vain, la situation. Avec le premier, elle se contente de le dissuader de se rendre dans le royaume de l'Estrange Marche. Dans son rêve, dit-elle, Nestor nourrissait le même projet, mais apprenait, d'un autre chevalier, que Neronés qu'il cherche en vain (et pour cause) ne se trouve pas là-bas. Quand le jeune homme lui demande comment agir, la jeune femme répond malicieusement qu'il peut faire ce que bon lui semble mais que les visions n'arrivent jamais par hasard⁸³⁶. Par ses propos comiques, Néronès, pour convaincre plus efficacement le chevalier, confère à son prétendu rêve une fonction d'avertissement qui pèse comme un argument d'autorité. En agissant ainsi, elle déguise sa volonté en lui donnant l'apparence d'une intervention surnaturelle. Le même effort de dissimulation se retrouve dans le désintéret qu'elle feint de ressentir pour le choix du chevalier. Surtout, en créant une *vision* de toutes pièces, Neronès devient un double de l'auteur⁸³⁷ qui élabore, pour d'autres personnages, par exemple Lyonnell⁸³⁸, des rêves prophétiques.

Avec son deuxième rêve, Neronés tente d'instaurer une continuité entre le songe et la réalité. Dans un premier temps, elle met au doigt de Nestor une bague qu'elle lui avait autrefois offerte. Puis, dans un second temps, elle lui relate un songe qui constitue, en fait, un résumé de son histoire personnelle, du moment elle est devenue berger jusqu'à celui où elle lui a passé l'anneau. Le passage du rêve au réel repose également sur une métamorphose

⁸³⁶ « *Certes, sire, dist Cueur d'Acier, vous irez ou il vous plaira, mais il me samble que telles visions ne viennent point sans raison* », I. III, t. 2, p. 342.

⁸³⁷ Néronès qui compose également le *Lai Piteux* est une femme écrivain comme cela a été mis en évidence par Michelle Szkilnik, voir : « Des femmes écrivains : Néronès dans le Roman de *Perceforest*, *Marte dans Ysaye le Triste* », dans *Romania*, t.117, 1999, p. 474-506.

⁸³⁸ C'est un rêve qui fait comprendre à Lyonnell qu'il doit faire construire un château à l'emplacement où il s'est endormi.

imaginaire. Pour faire comprendre au chevalier qui elle est réellement, elle lui dit que le berger de son rêve se transforme, à la fin, en jeune femme. Cette métamorphose ne parle pas à Nestor qui s'émerveille des faits véridiques qui ont été relatés et de la présence de l'anneau à son doigt, mais reste pour le moins perplexe quant à la fin du songe. Dans son troisième et dernier rêve, la jeune femme met en scène un dialogue entre ses deux identités. Elle prétend que Neronés est venue voir *Cuer d'Acier* dans son sommeil pour lui dire qu'il est un imposteur et que c'est elle qui a servi Nestor comme écuyer depuis le début. Le chevalier reste, une fois plus, désemparé parce qu'il lui semble impossible. Pour le personnage les apparences ne peuvent être contredites : le brun et laid *Cuer d'Acier* ne peut être la blanche et jolie Neronés.

Le comique de ces rêves repose principalement sur les réactions du jeune homme. Émerveillé par la capacité de son serviteur, il l'incite à rêver encore, comme s'il était possible de contrôler ses songes⁸³⁹. Ce qui se trouve, ironiquement, être le cas puisque les rêves ne sont que des récits montés de toutes pièces. Le comique repose également sur son aveuglement. Comme les niais, Nestor est hermétique au langage imagé ou détourné. Pourtant, Neronés présente la réalité de façon transparente si ce n'est qu'elle n'aborde pas ouvertement son travestissement. Dans ses rêves, sa fausse identité est levée grâce à une métamorphose ou à un dédoublement (Neronés/*Cuer d'Acier*) associé à une substitution (c'est Neronés et non l'écuyer qui a servi Nestor). Or, ce sont précisément ces effets qui posent problème à Nestor et l'empêchent de comprendre, comme le soulignent les propos qu'il tient :

« J'ay oÿ de vous les plus merveilleuses choses du monde et les plus vrais samblables songes dont je oÿsse oncques parler, car les fais en sont tous véritables mais en la finz ilz se cloent tousjours en ung impossible. » (l. III, t. 2, p. 347).

La vérité pour être reconnue se pare donc des habits du songe et recours à des artifices merveilleux (transformation, apparition), lesquels sont précisément pointés par la naïveté comique du chevalier. Encore une fois, par conséquent, le comique met en lumière le travail de création. Par ailleurs, l'épisode des faux songes semble trouver une suite dans l'histoire de la bergère Gorloes qui poursuit Norgal de ses assiduités jusque dans ses rêves (l. V, f. 183ss). La continuité entre le domaine onirique et la réalité y est également assurée par la circulation de plusieurs objets dont une bague. Toutefois, dans l'histoire de Norgal, les songes ne plus de simples récits mais des enchantements.

⁸³⁹ « *Je vous requiers, dist Nestor, que vous mettez paine a songier, car vous este adverty en vostre somme de ma besogne* » (l. III, t. 2, p. 345).

Les rêves de Neronés et d'Estonné sont comiques précisément parce que ce sont des faux. La jeune femme invente des songes pour tenter de faire éclater la vérité, le chevalier pour se voiler la face. Dans les deux cas, la *deceptio* comique est inversée car elle ne repose plus sur le fait considérer une fausse apparence comme vraie, mais sur celui de prendre la vérité pour une illusion. *Perceforest* se plaît donc à mettre en scène des personnages qui forgent des songes et à jouer sur l'incertitude en balançant entre le rêvé, le réel et l'inventé. De sorte qu'il paraîtrait presque s'acheminer vers une esthétique le baroque et se demander, comme Estonné, si la vie est un songe⁸⁴⁰.

A la question « Quelle est la place du comique dans l'esthétique de *Perceforest* ? », il est donc possible d'apporter quelques modestes éléments de réponse. Sur la base de caractéristiques communes, le comique trouve échos dans la matière et le système d'écriture sur lesquels se fonde *Perceforest*. Par exemple, le jeu des références offre un décalage entre une reprise et son modèle, tandis que l'illusion ou les rêves instaurent un écart entre le réel et le fictif. Le comique pourrait être considéré comme une source d'inspiration à part entière, de la même façon, par exemple que le cycle arthurien. D'une part, il semblerait que l'auteur importe dans son œuvre des éléments spécifiquement choisis pour leur caractère cocasse. Ainsi, les fabliaux pourraient avoir influencé certains d'épisodes. D'autre part, le comique paraît être une source d'innovation comme l'illustre les histoires de belles endormies qui se présentent comme le terrain d'exercice d'un humour rose. Le comique possède, surtout, une capacité à mettre en lumière, notamment en les accentuant, les faits sur lesquels il porte. Il permet, par conséquent, d'appréhender les problématiques qui sous-tendent le roman. Ainsi, l'insistance sur l'élaboration de récits (les songes de Neronés, Lidoire qui justifie la présence de l'ours) pourrait constituer un indice de l'émergence de la fiction au sens moderne du terme. Cependant, il n'est pas aisé de dire dans quelle mesure ces phénomènes relèvent d'une démarche volontaire, d'un effet inconscient d'accumulation, voire de notre propre regard. C'est la raison pour laquelle il convient de rester prudent dans l'énonciation de ces hypothèses sans pour autant y renoncer. En effet, les non-dits, les illusions ou encore, les jeux d'échos dont se nourrit le comique invitent précisément le lecteur à chercher en lui-même et paraissent ouvrir sur un espace de créativité.

⁸⁴⁰ Cet effet s'accroît avec les rêves de Norgal qui brouillent bien davantage les frontières entre vie réelle et vie rêvée, et dont la nature n'est jamais vraiment explicitée. Sur le caractère baroque de *Perceforest*, voir Christine Ferlampin-Acher, « *Perceforest* et ses déceptions baroques », dans *Deceptio : mystifications, tromperies, illusion de l'Antiquité au XVIIe siècle*, Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry Montpellier III, 2000, p. 411-465.

II] Comique, histoire et roman

Les motifs qui ont conduit à examiner la place occupée par le comique dans l'esthétique de *Perceforest* poussent maintenant à se pencher sur ses liens avec les enjeux du récit. Loin de n'être qu'un élément superfétatoire, le comique pourrait en effet, ne serait-ce qu'en raison de la part non négligeable qu'il occupe dans le roman, servir le propos et les intentions de l'auteur. Or, *Perceforest*, qui se présente comme une chronique et cherche à combler un vide dans la temporalité, tourne tout entier autour des notions d'histoire, de temps et de mémoire. La question des rapports entre comique et histoire paraît, par conséquent, se poser.

Il convient de ne pas se méprendre sur le but de cette démarche. Il ne s'agit nullement de chercher à replacer *Perceforest* dans son contexte en déterminant en quoi son comique serait spécifique d'une époque particulière. Compte tenu de sa datation problématique, une telle entreprise serait aussi vaine que risquée. Surtout, elle n'aurait que peu d'intérêts dans la perspective d'une étude qui s'efforce de redonner une profondeur au comique et non de l'envisager comme un phénomène secondaire. Le propos sera, au contraire, de voir comment le comique contribue à l'élaboration d'une conception propre à *Perceforest*. En effet, celui-ci cherche non seulement à rendre compte de la marche de l'histoire mais également à dépeindre les moteurs qui la régissent. Autant d'enjeux parmi lesquels le comique semble trouver sa place.

A) Ecrire l'histoire, écrire le temps

1. La marche de l'histoire

L'histoire telle que la conçoit l'auteur de *Perceforest* se présente d'abord comme une longue évolution. En six livres, il s'attache à rendre compte du long chemin vers les temps arthuriens et l'avènement du christianisme. Par les thématiques auxquelles il touche, sa nature, ou ses variations au fil du récit, le comique rend lui aussi compte de cette progression. Le jeu d'écho qui se produit ainsi entre la structure de l'œuvre et son propos s'inscrit dans le prolongement de la réflexion sur l'esthétique. L'intérêt de *Perceforest* pour le mouvement de l'histoire s'étend, par ailleurs, à des enjeux mémoriels. Plusieurs fois dans le récit, il est question de la manière dont le souvenir des faits se perd ou se conserve. Encore une fois, le

comique n'est pas étranger à ces questions comme l'illustrent, par exemple, les suites données à la *muance* d'Estonné.

1.1 La parole des origines

Dans *Perceforest*, le comique accorde une large place au langage⁸⁴¹ dont il traque et exploite les imperfections. Parmi les domaines concernés, la parole puérile fait l'objet d'une attention assez poussée. Cet intérêt particulier peut s'expliquer par le fait que l'auteur de *Perceforest* entretient une proximité certaine avec le monde de l'enfance et de l'adolescence. Il est, en effet, en mesure de décrire des attitudes typiquement enfantines, comme l'apprentissage du langage ou le réflexe de la tétée chez les nourrissons (dans l'histoire Zelandine). Il parsème également son œuvre de multiples remarques ayant trait à l'éducation⁸⁴².

Cependant, le langage enfantin se présente également comme espace de liberté pour l'écrivain. Parce que c'est une parole ignore l'inhibition, elle permet d'introduire, sous l'alibi de la candeur, des propos insultants, voire grivois, et, plus généralement, tout type discours ordinairement censuré par les règles de la vie en société. De plus, parce qu'elle est en construction et qu'elle comble ses lacunes par le tâtonnement ou l'invention, la parole puérile est créatrice. En raison de ces deux facteurs, le langage enfantin conduit à l'énonciation de l'inédit, qu'il soit question de véritables innovations ou de la verbalisation de réalités habituellement passées sous silence.

Au-delà de l'exploitation des opportunités offertes par la parole puérile, il est possible de dresser un parallèle le langage puéril et le statut *Perceforest*. Celui-ci se présente comme la chronique des temps pré-arthuriens et relate, le long processus de civilisation et de christianisation qui a précédé la création du royaume de Logres et le règne d'Arthur. Il peut donc être considéré comme une genèse présentant une parole des origines. Tout comme le langage puéril, le monde de *Perceforest* est comique par ses imperfections mais s'avère riche de promesses et de possibilités créatrices. Par exemple, les Déserts d'Ecosse abrite le peuple sauvage (primitif ?), auquel est consacré un épisode comique, mais c'est également sur ces terres inhospitalières que se dresse, plus tard, Royauville, la plus prospère et la plus courtoise de toutes les cités (*toutes honneurs et toute gentillesse estoit en la cité de Royauville*, I, II, t. 2, § 20).

⁸⁴¹ Sur le comique de langage, voir *supra* p. 66ss.

⁸⁴² Voir C.Ferlampin Acher, « Passelion et les enfants terribles du *Perceforest* », art. cit.

L'analogie entre *Perceforest* et le langage premier ne s'arrête pas là. Nourri d'une multitude de références et tout entier structuré par des répétitions et des jeux d'échos, il s'apparente lui-même à une construction langagière. De fait, les séquences préconstruites qu'il emprunte et remanie s'assemblent en une « syntaxe romanesque » (*conjointure*). Or, s'il se présente comme une genèse, *Perceforest* est postérieur à bien des romans arthuriens. Il doit donc tenir compte de ses propres origines constituées des oeuvres de ses prédécesseurs (celles de Chrétien de Troyes par exemple). L'auteur a, en quelque sorte, hérité d'une parole antérieure avec laquelle il s'est vu contraint de composer.

Par conséquent, il est possible de considérer le détournement subi par quelques motifs ou références comme le prolongement d'un certain type de comique de langage. Par le biais du comique, *Perceforest*, se fait le lieu d'une réflexion sur les formes figées de la parole (proverbes, expressions, discours, etc.) dont l'inaptitude à énoncer la vérité génère des interstices d'où peut surgir un effet cocasse. De la même façon, les éléments qui composent la matière de Bretagne, et qui n'ont jamais décrit les réalités de la société médiévale, ont pu voir leur inadéquation s'accroître avec le temps. De plus, le réemploi d'une matière globalement inchangée entraîne son épuisement et le risque d'une aporie. L'auteur de *Perceforest* se devait de remanier et d'adapter ce fonds romanesque. Avec le comique, il a opté pour une forme particulièrement efficace de redynamisation. Parce qu'il présente les choses sous un aspect différent, le traitement comique provoque non seulement un renouvellement et un effet de surprise, mais il instaure également une distance propice à la réflexion. Il convient, toutefois, de ne pas interpréter cette attitude critique comme une mise en cause, mais, au contraire, comme une réflexion vivifiante. Trop souvent, et encore maintenant, la période entre la fin du XIV^e et le début du XV^e siècle a été considérée comme un âge finissant et de piètre intérêt comparé à l'épanouissement de la Renaissance. Pourtant le Moyen Age tardif constitue une période foisonnante, il est le prélude au XVI^e siècle qui n'est pas issu d'une génération spontanée⁸⁴³.

Cela reviendrait, par conséquent, à un contresens que de considérer les reprises comiques, dans *Perceforest*, comme la condamnation d'un système à bout de souffle. Le caractère critique et parodique des détournements opérés par l'auteur n'a pas fonction de bilan et son intention n'est pas de faire table rase d'un modèle dont il se montre parfois

⁸⁴³ L'un des premiers à avoir rendu compte de cette richesse est J. Huizinga dans son *Automne du Moyen Age* (Payot, Paris, 2002, 1932) dont le titre avait, à tort, été initialement traduit par « Déclin du Moyen Age ». Contresens qui illustre à quel point l'image d'une période décadente, et de peu d'intérêt, s'était installée dans les esprits.

nostalgique⁸⁴⁴. Comment aurait-il pu savoir que son temps et son œuvre seraient un jour catalogués comme tardifs par opposition à un siècle renaissant ? Par ailleurs, une véritable critique, telle qu'elle se pratique dans la satire, aurait reposé sur un renversement systématique et non sur les actions ponctuelles qu'opère l'auteur. Le comique dans *Perceforest* relève bien davantage d'une réflexion en marche, elle est l'illustration d'une progression naturelle, entre redynamisation des moyens passés et renouvellement. A travers, par exemple, le motif de l'incognito ou l'écriture de la merveille, *Perceforest* semble soulever le problème de l'artificialité du roman⁸⁴⁵ en même temps qu'il pose les prémices d'une « dimension baroque »⁸⁴⁶.

1.3 Décalage et *transaltiones*

Le comique permet donc de pointer les enjeux de la parole première, mais il est surtout partie intégrante de la réflexion sur un langage originel. La coïncidence entre le comique, les enjeux et les intentions du récit est ancrée encore plus profondément dans la structure du roman. *Perceforest* ne se veut pas que point d'origine, il est un prélude en mouvement qui s'étire entre deux traditions. Les déplacements multiples qu'il opère trouvent écho dans le comique qui se caractérise, lui-même, par un constant décalage.

Perceforest est le récit d'une triple *transaltio* : *translatio studii* qui relate le cheminement du manuscrit grec, *translatio imperii* qui a pour objet la transmission du pouvoir d'Alexandre à Arthur et *translatio fidei* qui décrit le déclin du paganisme et l'avènement du christianisme. Le propos du roman porte donc sur un déplacement à la fois dans le temps et dans l'espace. De plus, *Perceforest* est une préhistoire rétroactive c'est-à-dire que, composé après les grands cycles arthuriens, il se nourrit des œuvres qui l'ont précédé tout en se faisant passer pour leur préambule. D'où la fiction cadre de la chronique perdue puis retrouvée qui permet une datation en trompe-l'œil.

La situation se complique du fait que l'ambition du *Perceforest* dépasse la composition d'une introduction aux temps arthuriens. Il se livre à une *conjointure* d'envergure visant à

⁸⁴⁴ Concernant cette nostalgie d'un âge d'or, Christine Ferlampin -Acher, « Le cheval dans *Perceforest* : réalisme, merveilleux et burlesque », dans *Le cheval dans le monde médiéval*, *Senefiance* 32, Publications du CUERMA, Aix-en-Provence, 1992, p. 209-236.

⁸⁴⁵ Par exemple la présentation de l'œuvre en tant que chronique authentique semble devenir pure convention. Les merveilles exacerbées paraissent aboutir au même type de réflexion. Voir Christine Ferlampin-Acher, « *Perceforest* et ses miroirs aux alouettes », dans *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, art. cit.

⁸⁴⁶ L'expression est empruntée à Anne Berthelot. Voir « Le Paradis de la Reine Fée dans le *Perceforest* : une utopie incertaine », dans *Gesellschaftsutopien im Mittelalter*. V. Jahrestagung der Reineke-Gesellschaft, éd. D. Buschinger et W. Speiwok, Greifswald, Reineke, 19994, p. 1-14.

réunir les deux pans de la littérature romanesque médiévale, à savoir la tradition alexandrine et la matière de Bretagne. Pour réaliser ce projet, l'auteur fait d'Arthur le descendant d'Alexandre le Grand. Par conséquent, le *Perceforest* consiste en un vaste tour de passe-passe au cours duquel l'auteur manipule, avec plus ou moins de brio, des faits et des lignages littéraires⁸⁴⁷. Procéder à de telles interventions s'avère risqué en raison de la connaissance que les lecteurs médiévaux avaient des lignées romanesques. Qui plus est, en conférant à son œuvre le statut d'un pont entre deux traditions littéraires, l'auteur du *Perceforest* s'impose une double contrainte portant en amont et en aval de sa matière. Il prête un fils à Alexandre (Alexandre, engendré avec la fée Sébille) en dépit de la tradition qui le décrit comme un souverain sans héritier. Là encore, le décalage joue un rôle fondamental puisque ce sont deux déplacements qui rendent possible la manipulation lignagère. D'une part, le déplacement se fait dans l'espace : Alexandre conçoit son fils en Angleterre, c'est-à-dire loin du lieu qui est historiquement et littérairement le sien. En échappant à son aire géographique, le conquérant macédonien semble être momentanément affranchi de son destin. D'autre part, il se produit un décalage dans le temps puisque Remanant de Joye (Alexandre fils) ne connaîtra jamais son père. Ce dernier ignore même la grossesse de Sébille. Ces deux déplacements permettent d'attribuer un héritier à Alexandre en dépit de la tradition littéraire. En aval de *Perceforest* (et donc en amont des cycles arthuriens), les opérations sont plus complexes. En effet, il est plus aisé et moins risqué d'inventer un fils à un héros, fût-t-il bâtard (pour expliquer le silence à son sujet), que de lui créer un ancêtre. Le lignage souffre facilement des rajouts mais ne supporte guère les insertions, surtout quand les places convoitées sont déjà occupées. Chacun des héros de *Perceforest*, ou presque, est l'ancêtre d'un des chevaliers de la Table Ronde. Un grand nombre des personnages de *Perceforest*, sont les ancêtres des héroïnes et héros arthuriens. Pour étayer ces filiations, l'auteur recourt encore à des déplacements : il transfère rétroactivement à chacun de ses personnages les exploits et les traits caractéristiques (parfois onomastiques) de celui qu'il lui assigne comme descendant. Par exemple, Lyonnel du Glat le chevalier au lion est un chevalier poète ancêtre de Tristan de Léonois. De la sorte, ces lignages fantaisistes se trouvent consolidés grâce à des ressemblances. Quant à la transmission du pouvoir d'Alexandre à Arthur, elle est réalisée par une série de successions indirectes. Avant de retourner dans son royaume le conquérant macédonien place l'un de ses lieutenants, Bétis, sur le trône d'Angleterre. Le pouvoir paraît donc revenir à la lignée de celui qui sera

⁸⁴⁷ Voir R. Träschler, *Disjointures-Conjointures. Etude sur l'intégration des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, op. cit., p. 239-281.

renommé Perceforest. Cependant l'unique héritier mâle de celui-ci trahit les siens et le pouvoir échoit à sa sœur. Celle-ci engendre, avec Remanant de Joie, une fille (Alexandre Fin de Liesse) qui hérite de la couronne d'Angleterre et compte Arthur parmi ses lointains descendants⁸⁴⁸.

Cependant, précisément en raison du projet qui est le sien, *Perceforest* ne peut pas véritablement conclure. Prélude auto-désigné du cycle arthurien, il peut amener et anticiper les faits mais aucunement les reproduire à l'identique. Toutefois, à mesure que le récit s'achemine vers sa fin, se rapprochant ainsi des temps du Graal, ses références se font plus précises et plus conformes à leurs modèles. Une première comparaison entre l'écu de la *Queste del saint Graal*⁸⁴⁹ et celui aux Neuf Lettres portés par Troïlus puis une seconde, entre celui de la *Queste* et celui à l'*Estrange Signe* porté par Gallafur permettent de cerner au mieux le problème des détournements de motifs et d'en exposer la notion fondamentale.

Troïlus et Galaad sont tous les deux confrontés à un bouclier extraordinaire qui nécessite une explication. Dans les deux cas, la solution leur est donnée par un mystérieux personnage (pseudo-ermite pour l'un, chevalier blanc pour l'autre). Ces épisodes s'opposent d'abord par la nature radicalement opposée des deux écus. L'un est une sainte relique destinée au soldat de Dieu Galaad tandis que l'autre, on ne peut plus mondain, est un présent de Zellandine à l'élu de son cœur. Cet écart initial se répercute dans l'explication qui accompagne chacun des écus. Au récit biblique du Chevalier Blanc s'oppose le décryptage fantaisiste et insultant du vieil homme. C'est précisément ce déchiffrement facétieux qui livre la clé de l'esprit parodique à l'action dans *Perceforest*.

Globalement, la *Queste* fonctionne sur la répétition d'une même dynamique : un chevalier est confronté à une étrange aventure laquelle est décryptée par un personnage détenant une certaine autorité spirituelle. L'incongruité des faits, des rêves ou des visions cède alors la place à un «*plus hault sens*», mode de pensée et de fonctionnement qui est détourné dans *Perceforest*. Là où, dans la *Queste*, un événement connaît une interprétation très chrétienne, dans *Perceforest*, la *senefiance* sera fantasque, détournée, voire totalement inversée. Ainsi, le message crypté de l'écu se fait insulte. De même, l'ermite qui croyait amener Lyonnell à se repentir reçoit, en guise de réponse, son propre discours «traduit» dans

⁸⁴⁸ Sur cette succession indirecte, voir voir R. Trachsler *Disjointures-Conjointures. Etude sur l'intégration des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, op. cit., p. 239-281. Voir également C. Ferlampin-Acher, «Séville prophétesse et maternelle : du monde antique au monde arthurien dans *Perceforest*», art. cit.

⁸⁴⁹ Le rapprochement entre ces romans se pose, en quelque sorte, comme une évidence : *Perceforest* constitue la préhistoire d'une aventure que la *Queste* conclut en apothéose.

en termes mondains. Reste à éclairer les raisons qui font que, dans le *Perceforest*, la quête du sens semble être, au moins dans les premiers livres, partiellement dévoyée.

Il serait aisé, mais réducteur et erroné, de voir dans ces décalages le seul fait d'un auteur se plaisant à insuffler une dimension ludique à son texte et à tromper son lecteur. En réalité, cette part du comique relève tout autant d'un moyen que d'une obligation. Le principe de décalage est une dynamique particulière qui procède directement du sujet et de la nature du *Perceforest*. Par son projet de *translationes* multiples, le roman donne à voir un monde en répétition dans le sens où il présente une progression sur le mode de la réitération. Dans le récit, les éléments se dédoublent, se répètent, se répondent. Mais cette idée recouvre aussi un sens théâtral. *Perceforest* met en scène les doublures (ancêtres) des personnages du cycle arthurien, et anticipent des aventures qui sont appelés à se reproduire sous une forme définitive.

Cependant, une telle volonté d'anticipation n'est pas anodine car le Graal manque à *Perceforest* et son Dieu Souverain n'a pas encore de Messie. Dès lors, la pièce ne peut pas véritablement se jouer : le roman est une répétition générale dont les objets, les faits, les gestes ou les paroles ne peuvent avoir d'emblée le *plus haut sens*⁸⁵⁰ qui sera finalement le leur. C'est la raison pour laquelle l'écu au Neuf Lettres de Troïlus n'est qu'une mascarade. *L'Escu a l'Estrange Signe*, lui-même, aussi proche qu'il soit de celui de la *Queste*, ne se présente pas exactement comme ce dernier. Ainsi, les deux boucliers ont la même apparence (croix vermeille sur fond blanc), les mêmes pouvoirs et leurs proteurs sont proches l'un de l'autre, par le nom (Gallafur / Galaad) et par le sang. Toutefois, puisque le Christ n'a pas encore été crucifié, le symbole qui orne l'écu de Gallafur ne peut être désigné que comme un *estrange signe* et non comme la croix qui renvoie à la Passion. Dans *Perceforest*, le sens se précise donc au fur et à mesure mais, dans l'attente, c'est au comique qu'il revient, au moins dans les premiers temps, de combler un espace laissé vacant.

Toutefois loin d'être un pis-aller, la fonction de remplacement accordée au comique confère au récit un dynamisme particulier et permet à l'auteur de se livrer, souvent, à un jeu de dupe. Habitué à anticiper un «*plus hault sens*», qu'il connaît peut-être déjà, le lecteur médiéval se trouve, avec *Perceforest*, confronté à une situation inédite. En effet, dans un premier temps, le roman ne peut pas, pour les raisons qui viennent d'être exposées, satisfaire à cette élévation du sens ou, du moins, pas de manière conventionnelle. Il en résulte un ample

⁸⁵⁰ L'expression est empruntée à Claude Gaignebet, voir : *A plus hault sens : l'ésotérisme spirituel et charnel chez Rabelais*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986.

mouvement de décalage : le lecteur attend une signification plus élevée, encore hors d'atteinte dans l'univers de *Perceforest*, et l'auteur se plaît à le décevoir. Croyant chaque fois reconnaître ou deviner, le lecteur est toujours déçu et il échoue invariablement à côté du sens (même faux) offert par le texte. Sans cesse celui-ci se dérobe et esquive les efforts d'anticipation. *Perceforest*, à défaut de toucher toujours à un «*plus hault sens*», procède d'une admirable esthétique du pas chassé qui laisse plus d'une fois personnages et lecteurs surpris et désamparés.

1.2 *Perceforest*, roman d'apprentissage ?

Le comique ne sert pas que le paradoxe de l'héritier qui veut se faire ancêtre, il épouse également la temporalité linéaire déroulée par le récit. *Perceforest* pourrait être en effet être interprété comme un roman d'apprentissage dans la mesure où il illustre, à plusieurs niveaux, la sortie d'une enfance et l'entrée dans un âge adulte. Vieillessement que le comique permet de cerner.

Les royaumes d'Angleterre et d'Ecosse se construisent peu à peu et, de rustres, se font civilisés. Cette évolution est par exemple visible dans le raffinement progressif des tournois. Le premier, organisé par Alexandre n'est qu'empoignades et bousculades loin de la mécanique parfaitement rodée des douze tournois livre III ou ceux (à nouveau au nombre de douze) du livre V. La marche du progrès, que Sylvia Huot décrit comme une colonisation⁸⁵¹, s'illustre encore par la transformation des Déserts d'Écosse dont les terres désolées abritent plus tard la parfaite cité de Royauville.

Le phénomène se perçoit avec encore plus de clarté chez les personnages. *Perceforest* met en scène toute une série de sauvageons comiques finalement pacifiés et éduqués. A la masse du Peuple Sauvage s'ajoutent les cas individuels de Priande ou encore d'Excillé. Le *nice* si proche de Perceval devient avec l'aide du temps et de bons maîtres un chevalier courtois et brave, et l'époux de Blanche, petite-fille de Lidoire. Mais il n'est nul besoin d'être sauvage pour connaître pareille mutation. Bien d'autres personnages sont policés par la maturité. Les francs parleurs, notamment, apprennent finalement à se taire. Liriopé qui devient pénitente par amour en est l'illustration. Il en va de même de Clamidés qui est assagi

⁸⁵¹ Sylvia Huot dans son ouvrage, *Postcolonial Fictions in the « Roman de Perceforest » : Cultural Identities and Hybridities*, op. cit.

par son mariage. L'évolution de l'écuyer est perceptible jusque dans son nom puisque, à son retour dans le récit, il n'est presque plus désigné que comme le Chevalier à la Belle Géante⁸⁵².

Le phénomène est aussi perceptible à travers la forte présence de la thématique de l'éducation. Ce qui pour la terre se traduit en termes de colonisation et de civilisation prend la forme d'un apprentissage pour les personnages. Ainsi, Lidoire est, certes une reine et une fée, mais aussi une mère très impliquée dans l'éducation de ses enfants et dont les soins regroupent aussi bien la saine nourriture que l'usage de la badine. Cependant, son action ne se réduit pas à la répression du bavardage ou de la paresse, elle est aussi un chaperon redoutable comme Lyonnell le constate à ses dépens. Lors du dîner où il est servi par Blanche, elle le surveille d'un œil implacable si bien qu'elle est capable de dire qu'il n'a pas mangé ou encore qu'il a osé regarder et toucher sa fille⁸⁵³. Le rôle n'est pas anodin car, en fait d'apprentissage, *Perceforest* se présente aussi comme une éducation sentimentale. D'un côté, il suit les parcours de chevaliers rendus ridicules et comiques, mais aussi braves et vaillants, par l'amour. D'un autre, il rend compte du regard à la fois amusé et indulgent porté par les plus vieux et les plus expérimentés sur les romances débutantes. Ainsi Carados et Cleremond divertissent leurs aînés par leurs amours d'enfants. De même, Norholt provoque les rires de l'assemblée en exprimant naïvement son admiration pour la beauté de Bellande⁸⁵⁴. Ailleurs, le Dauphin joue les entremetteurs entre Marse et Hollandin que la gêne rend presque muets⁸⁵⁵. Mais cet aspect de *Perceforest* est encore visible dans la façon que l'auteur a, par exemple, de noter la réponse banale faite à Le Tor par l'ingénue Liriopé. Autant d'éléments de plus ou moins d'importance qui montrent que la marche du temps est aussi celle des cœurs.

En dépit de l'alternance entre grandeur et décadence, *Perceforest* semble globalement aller dans le sens d'un vieillissement. Sans que la preuve formelle puisse en être apportée (car il s'agit surtout d'un ressenti subjectif), le comique, comme il le fait pour les personnages devenus matures, paraît sinon se raréfier, du moins se faire plus discret au fur et à mesure de que l'on avance dans le récit. Par exemple, l'histoire de l'Île aux Singes et celle de Lisane sont

⁸⁵² C'est du moins ce que semblent indiquer les index établis par G. Roussineau ainsi que nos relevés personnels. Après son mariage Clamidés n'est nommé ainsi que trois fois au livre IV.

⁸⁵³ « Sire roy, dist la royne, je croy le chevalier, car en tout ce souper il n'a eu les yeulx fors sur Blanchete ma fille. Et par ma foy, je vey qu'elle le regarda une fois. » (l. II t. 2, § 247).

⁸⁵⁴ *Et tant la regarda que plaisance lui juga que c'estoit la plus belle du monde, et dist a soy meismes que lache avoit este que mieulx ne l'avoit regardée quant elle estoit en sa saisine. [...] « – Norhot que vous emble de votre treuf ? – Sire, dist Norhot, il est bel et plus que je ne cuidoie » Adont print a rire toute la compaignie* (l. VI, f.316 v.).

⁸⁵⁵ *Le chevalier entendoit ceste rime comme celui qui en avoit esté berssé*, l. IV, t. 1 p.126 ; *Si tost comme les deux amans se furent enhardis de parler l'ung a l'autre par la conduite du gentil et renommé prince, la pucelle les print tous deux par les mains* (l. IV, t. 1, p. 127).

bien intégrées au récit et ne sont pas des morceaux artificiellement rapportés comme cela a pu être pensé. Néanmoins ils exportent le comique loin des cours, et donc du cœur, de *Perceforest*. Pareillement, la succession entre Estonné et Passelion montre que le comique se modifie pour finalement disparaître, puisqu'aucun fils ne vient prendre la relève de leurs aventures cocasses et que Zéphyr, de son côté, endosse la défroque religieuse et le caractère sérieux du chapelain de Vénus. Il renonce ainsi au comique tout comme Lidoire dit adieu à la magie après sa conversion.

D'ailleurs il paraît à la fois significatif et éminemment poétique que les temps de malheur qui assombrissent le règne de Gallafur soient justement précédés par des rires enfantins. Les deux fils du souverain sont, en effet, enlevés par Zéphyr (qui tient à les protéger) alors qu'ils remplissent le palais du bruit de leurs jeux comiques avec le petit singe. Suite à leur enlèvement, leur mère Alexandre meurt de chagrin, puis vient, à nouveau, le temps de la destruction. Par ce détail, *Perceforest* paraît appliquer le thème des âges de la vie à l'échelle de deux royaumes. L'Ecosse et l'Angleterre sont d'abord des mondes « en enfance » que le comique anime (par exemple) sous la forme de bons mots enfantins ou de facéties féériques. Cependant, il leur faut un jour connaître la vieillesse qui conduit vers la ruine et fait taire les rires juvéniles. Il y a un temps pour le rire et un temps pour pleurer, un temps pour le comique qui est mouvement et un temps pour la destruction qui est inertie. Le monde tourne et *Perceforest* grandit.

A l'issue de cette première approche de la marche du temps dans *Perceforest*, la conclusion qui s'impose est qu'il existe une forte adéquation entre le comique et les enjeux du roman. Par conséquent, s'il permet de souligner les intentions de l'auteur, ce n'est pas parce qu'il est un phénomène plus ostensible qu'un autre, mais parce qu'il participe à la vision de l'histoire telle qu'elle se dégage à travers le récit.

2. Ballade du temps jadis : histoire et mémoire

Perceforest ne fait pas que s'intéresser à la marche de l'Histoire, il s'interroge aussi sur la mémoire. De façon récurrente le récit met en scène la façon dont le souvenir des faits se perd ou se conserve, mais il illustre l'impact que cet effort mémoriel a, à son tour sur les événements, selon qu'il porte ou non ses fruits.

2.1. Passeurs de mémoire

Dans *Perceforest* la responsabilité de la conservation de la mémoire collective incombe à deux personnages principalement : le clerc Crésus et le ménestrel Ponchonnet⁸⁵⁶. Crésus est l'auteur imaginaire des véritables *Anciennes Croniques de l'Angleterre*, texte sur lequel *Perceforest* dit s'être appuyé et auquel il se réfère de façon récurrente⁸⁵⁷. Contemporain de *Perceforest*, Crésus est chargé par celui-ci de mettre par écrit tous les faits marquants de son règne. Il ressemble par conséquent à ces consignateurs anonymes qui apparaissent dans les cycles arthuriens ou encore à Blaise qui couche par écrit l'histoire de Merlin. Crésus, sur lequel le récit ne s'attarde jamais, est totalement éloigné du comique cependant il est essentiel pour deux raisons.

La première touche au statut de *Perceforest* en tant que texte historique. C'est en effet sur l'ombre de Crésus et sur celle de son œuvre que l'auteur de *Perceforest* assied la légitimité de son roman. Maintes fois perdues et retrouvées, les chroniques de Crésus lui seraient en fin parvenues, sous forme de traduction. Il aurait alors entrepris de les remanier pour les rendre plus attrayantes moins *anuyantes*. En ce qui concerne notre propos, l'intérêt de vraie fausse chronique romancée ne touche pas vraiment à la question de l'authenticité⁸⁵⁸. La distinction entre les faits véridiques et les enjolivements inventés avait d'ailleurs au Moyen Age une pertinence moindre que celle qu'on lui accorde aujourd'hui. Dans la perspective des enjeux mémoriels, la fiction du manuscrit perdu est intéressante justement parce qu'elle permet à l'auteur de se présenter lui-même comme un passeur de mémoire, l'héritier d'un savoir qu'il doit faire partager.

Nécessaire à l'auteur pour donner un cachet d'authenticité à son œuvre, la chronique de Crésus possède dans le récit une importance fondamentale. En ordonnant la mise par écrit systématique des événements de son règne et des aventures des chevaliers de son temps, *Perceforest* se montre un souverain soucieux de pérenniser la mémoire de son temps⁸⁵⁹. Or son

⁸⁵⁶ Les observations qui suivent s'appuient en grande partie sur l'article de Michelle Szkilnik : « Le clerc et le ménestrel. Prose historique et discours versifié dans le *Perceforest* », dans *Cahiers de recherches médiévales*, t. 5, 1998, p. 87-105.

⁸⁵⁷ Par exemple : *Le gentil clerc qui Cresus estoit nommé sy nous fait mencion en sa cronique* (l. II, t. 1, § 69). Mais cela comprend aussi toutes les mentions de la *vraye histoire* (l. II, t. 2, § 674, 442, 696 ou encore (l. II, t. 1, § 179)

⁸⁵⁸ Sur ces enjeux, voir Christine Ferlampin-Acher, « *Perceforest* et le roman : « Or oyez fable, non fable mais hystoire vraye selon la cronique », art. cit.

⁸⁵⁹ *Affin qu'ilz ne se departissent de la court devant ce que chacun eust recordé endroit soy et dit toutes les aventures qui leur estoient advenus depuis qu'il chey en maladie pour la mort du roy Alexandre a Cresus son clerc, par quoy ceulx qui après eulx viendroient peussent sçavoir les aventures qui avenues leur estoient, qui bien faisoient a recorder, et ilz respondirent qu'ilz feroient son commandement sans mot de mençongne* (l. II, t. 2, § 622) ; *Cresus nostre clerc [...] a qui j'ay commandé de mectre en escript les fais qui sont advenus en cest*

action, de même que la préservation miraculeuse du manuscrit n'a pas pour seul but de faire parvenir ce texte jusqu' à l'auteur de *Perceforest*. Les chroniques que Perceforest prend soin de mettre à l'abri dans un mur du Franc Palais permettent véritablement la renaissance de son peuple après l'invasion romaine. Lorsque Gallafur en ordonne la lecture publique, l'auditoire connaît une véritable épiphanie et se trouve soudain capable de différencier le bien du mal. Nouvel arbre de la connaissance exempté du poids du péché, le manuscrit de Crésus apporte aux hommes un savoir sans lequel il ne pourrait progresser.

Cette idée forte selon laquelle le monde ne peut aller sans mémoire se retrouve aussi dans l'action de Ponchonnet, le deuxième passeur de mémoire. Doté de la même surprenante longévité que le clerc Crésus⁸⁶⁰, Ponchonnet est, cependant, davantage présent dans le récit et voit, par ailleurs sa fonction évoluer. De simple messenger dans les premiers livres, il acquiert, avec la destruction de l'Écosse et de l'Angleterre, le statut d'un archiviste acteur de la restauration. Ainsi, non content de faire revivre la pratique des tournois ou de célébrer les hauts faits passés, il devient encore, pour un temps, le mentor du jeune Excillé.

Crésus et Ponchonnet, parce qu'ils survivent à la fois à la marche du temps et aux événements tragiques, apparaissent comme les passeurs de mémoire les plus efficaces du récit. Or, pour ces deux personnages, la commémoration des faits passés repose, avant tout, sur des textes (lais ou chroniques)⁸⁶¹. Par conséquent, en même temps qu'il prône la conservation de l'Histoire collective, *Perceforest* semble s'intéresser aux modalités de son accomplissement et, notamment, au lien entre l'Histoire et l'écrit. Crésus et Ponchonnet ne sont pas beaucoup concernés par le comique, néanmoins il était nécessaire d'évoquer ces deux personnages afin d'exposer la problématique de la mémoire telle qu'elle se présente dans *Perceforest*. Enjeux mémoriels dans lesquels le comique trouve lui aussi sa place.

2.2. Souvenirs perdus : la *muance*, le lai et le Pilier

royaulme et qui adviendront aux chevaliers du Franc Palais, desquels la noble renommée ne doit pas perir (I. II, t. 2, § 613).

⁸⁶⁰ A moins qu'il ne s'agisse de deux personnages : Ponchonnet et son fils Galopin. Le récit n'est pas toujours précis et le père et le fils semblent parfois se confondre.

⁸⁶¹ Il ne s'agit pas du seul mode de conservation. Les peintures du Temple de la Franche Garde ou encore les corps préservés par les enchantements possèdent également une valeur commémorative. Néanmoins ils sont, par nature ou par accident, moins pérennes que les écrits. Ainsi les corps suppliciés des mauvais chevaliers tombent en poussière quand Gallafur met fin aux aventures de Forêt aux Merveilles.

La *muance* est une péripétie comique et complexe dont les enjeux et les répercussions s'étendent bien au-delà de la scène de métamorphose à proprement parler. L'incertitude qui plane sur l'épisode fait qu'il connaît un parcours singulier entre rêve, réalité, littérature et mythe. De telle sorte qu'il pose, peut-être davantage encore que la fiction du manuscrit retrouvé, la question des rapports entre Histoire, mémoire et écrit.

L'épisode s'inscrit dans le cadre de la chronique, c'est l'une de ces histoires dont Cresus *fait mencion*. Dans cette optique, la *muance* d'Estonné s'intègre étroitement à la structure du roman selon un enchaînement logique de causes à conséquences. Le geste de Lidoire, bien que tenant du *maleficium*, est rationalisé par l'auteur qui lui prête de fortes motivations. Sur un plan psychologique, la haine qu'elle voue au Tor légitime aussi bien son geste que son revirement. Ainsi, son repentir est précisément déclenché par le souvenir d'un événement ponctuel : le combat de Priant⁸⁶². Sur la base de cette réminiscence, Lidoire entreprend de réviser son jugement. Sa méditation se traduit, dans le texte, par un raisonnement fortement structuré, que ce soit sur le plan syntaxe ou celui de la logique, comme cela est ici mis en valeur :

*Et puis se souvint comment elle l'avoit tenu grant temps en grant misere et sans raison ce luy fut avis, **fors tant** par son pourchas porroit Estonné faire, s'il estoit delivré, **que** le Tors reviendrait en Escoce, ce qu'elle ne vouloit pas. Et puis s'advisa que pour ce n'avoit elle pas a tenir le chevalier en telle chetiveté, **car bien feist tant** Estonné **que** le Tors revenist en Escoce, sy estoit elle bien si saige que pour luy faire a souffrir en son royaulme aussi bien que dehors, s'il s'embatoit entre ses las, *ibid*.*

Ayant infirmé son unique argument, la reine tranche finalement en faveur de la libération d'Estonné⁸⁶³. Qui plus est, la haine que Lidoire porte au Tor constitue une des trames du roman. Histoire secondaire, elle assure, par son resurgissement périodique et sa logique interne, la cohérence du roman. La *muance* d'Estonné n'est que l'un des épisodes de la trame narrative qui verra son apogée avec la vengeance de la reine sur le Tor (toujours par le biais d'une métamorphose).

La *muance* d'Estonné s'imbrique plus étroitement dans la chronique en se rattachant également à la conception d'Ourseau. La nuit de la métamorphose, Lidoire conçoit un fils avec son mari. La mention qui est faite de cette conception ne relève pas uniquement d'un

⁸⁶² *Adont se souvint a la reine comment il luy avoit rescoux ses II damoiselles*, I.II, t. 2, § 586.

⁸⁶³ *Adont s'advisa la dame que c'estoit mal fait que de tenir en telle prison si bon chevalier comme estoit Estonné et qui maint honneur avoit fait au roy et a son paÿs par sa chevalerie*, *ibid*.

effet de prolepse visant à intriguer le lecteur et à capter son attention en évoquant des exploits futurs⁸⁶⁴. La relation qui unit la *muance* à cette naissance dépasse la coïncidence temporelle. L'aventure d'Estonné fait, en réalité, fonction de genèse. En effet, l'auteur n'attire pas tant l'attention sur la conception de l'enfant que sur les circonstances qui l'entourent :

Sy fait l'ystoire mencion de sa conception cy endroit affin qu'il souviengne a ceulx qui orront l'ystoire cy après de ceste aventure pour le damoiseil qui estoit encores enherbés et enchanté, ibid.

Au Moyen Age, une croyance voulait que ce que voyait, ou ce que ressentait, une femme enceinte pouvait influencer sur le développement de son enfant. C'est à cette logique que fait appel l'auteur de *Perceforest*. Le chevalier métamorphosé occupe l'esprit de la reine, il est posé comme la cause (*pour*) des caractéristiques singulières d'Ourseau⁸⁶⁵.

Cependant, parallèlement à cet effort d'insertion, l'épisode fait aussi l'objet d'une dynamique d'exclusion. En raison de sa thématique folklorique et merveilleuse, la *muance*, encadrée par le motif du sommeil, interprétée comme un rêve, possède d'emblée le statut d'un fragment autonome. La coupure s'accroît du fait que l'épisode bouleverse l'allure du récit et soulève un problème insolite en rapport avec une technique de l'entrelacement. D'ordinaire, une rubrique peut couvrir n'importe quel laps de temps, pendant lequel un chevalier multiplie les exploits et parcourt les chemins. Or, Estonné reste *plusieurs années* (l. II, t. 1, § 580), un an, coupé du monde mais aussi de la réalité. Métamorphosé, endormi, frappé d'amnésie puis convaincu d'avoir rêvé, le chevalier a connu une forme d'absence qui confère à l'épisode le statut d'une parenthèse enchantée. Par conséquent, de retour parmi les hommes, le héros n'a de cesse de *s'esbahir* (l. II, t. 1, § 593 ; *sy en eut grant merveille*, l. II, t. 1, § 588) devant les avancées de la civilisation : tel sentier est devenu une route fréquentée, telle ville s'est développée. Les rencontres de hasard, qui permettent d'habitude la circulation des informations (guerre, renom, échange amoureux indirects) entre personnages, deviennent, pour lui, des cours de rattrapage intensifs. Quand un chevalier à la recherche d'informations rencontre providentiellement un ménestrel, Estonné aborde, coup sur coup, des hérauts puis Narbin qui, chacun à leur tour, résume une partie des faits advenus pendant son absence.

⁸⁶⁴ *La royne conceut et demoura celle nuyt ençainte d'un filz de son seigneur dont il fut depuis grans nouvelles* (l. II, t. 1, § 576).

⁸⁶⁵ Ce dernier n'est d'ailleurs pas le seul à subir une influence pré natale puisque le Bossu de Suave doit lui aussi son physique disgracieux à une frayeur maternelle. Voir « *Cristal et Clarie et Perceforest* : un problème de taille, du petit chevalier au Bossu de Suave », dans *"Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees"*. *Hommage à Francis Dubost*, éd. F. Gingras, F. Laurent, F. Le Nan et J.-R. Valette, Paris, 2005, p. 225-245

Le témoignage du ménestrel et le *Lai de l'ours* semblent ensuite mettre un terme à l'hypothèse de rêve et classer définitivement l'aventure dans la catégorie des faits avérés. Néanmoins la nature de l'événement reste incertaine car les preuves qui témoignent de sa véracité sont elles-mêmes marquées par une autre forme d'irréalité. Cette dernière mutation est amorcée au cœur même de l'épisode par l'emploi du *aventure* d'abord part, pour le qualifier dans sa totalité (l. II, t. 1, § 588), ensuite pour désigner, plus spécifiquement, le combat contre les mauvais chevaliers et la délivrance des demoiselles (*la belle aventure qui avenue leur estoit*, l. II, t. 1, §586). Une telle appellation tend à mettre l'accent sur la singularité des faits et donc à les isoler en les extrayant de leur contexte. La suite des événements confirme cette dynamique puisque la *belle aventure* devient l'objet de différentes commémorations, que ce soient par les mots avec le *Lai de l'Ours*, ou dans la pierre, avec le Pilier Estonné. Le premier, qui est une quasi paraphrase de la totalité de l'épisode, n'apparaît qu'une seule fois (l. II, t. 2, §290-302). Le second, qui se concentre sur le combat de l'ours contre les mauvais chevaliers, est un élément merveilleux récurrent. Tour à tour Estonné, accompagné du Tor (l. II, t. 2, § 21-24), les douze chevaliers aux vœux (l. II, t. 2, § 124-125), Lyonnell (l. II, t. 2, § 179-180) ou encore Ourseau (l. IV, t. 1, p. 621) le trouvent sur leur route⁸⁶⁶. Cependant, qu'il soit statique ou qu'il circule, chacun de ces supports assure la diffusion de l'aventure et la conservation de son souvenir. L'épisode paraît, par conséquent, être destiné à se figer et à quitter peu à peu le monde des faits pour devenir éternel et anhistorique. Or, il n'en est rien. Le lai qui assure pourtant la conservation des hauts faits (*Lai de Pergamon*) ou des histoires singulières (*Lai de la Rose*)⁸⁶⁷ n'est pas ici facteur de pérennité. De même, la signification attachée au Pilier se perd elle dans le vide généré par la destruction des deux royaumes. Quand Ourseau débarque en Angleterre, il découvre par hasard l'étrange monument et son inscription dont il perçoit le caractère commémoratif mais dont le sens précis lui échappe. Les réflexions du jeune homme face à cette énigme sont particulièrement significatives :

Tantost que le chevalier eut leu ces mots, il ne sceut que c'estoit a dire, dont moult lui pesa ; et moult volontiers l'eust demandé, s'il sceust trouver a qui. Toutesvoies

⁸⁶⁶ A cette liste il convient d'ajouter le ménestrel rencontré par Lyonnell : *le menestrel [...] ala tant qu'il se trouva au Pilier Estonné*, l. II, t. 2, §64. Par ailleurs, il semble être un lieu de promenade et de détente pour Lidoire et ses demoiselles (l. II, t. 2, §90ss.), partageant cette fonction avec le Temple de la Franche et son théâtre. De plus, le Pilier semble faire office de borne pour le royaume de Lidoire. C'est à cette frontière qu'elle repousse les messagers, c'est également là que le ménestrel rencontre Blanche (l. II, t. 2, § 64) puis passe en quittant les terres et le service des fées (l. II, t. 2, § 93).

⁸⁶⁷ Voir Michelle Szkilnik, « Le clerc et le ménestrel. Prose historique et discours versifié dans le *Perceforest* », art. cit.

se il qu'il le metteroit en memoire pour le demander, s'il venoit a point (l. IV, t. 1, p. 662).

Ce qui fait défaut à Ourseau est donc précisément la présence d'un passeur, détenteur de la connaissance des faits passés. En l'absence d'un tel personnage un pan de l'Histoire est condamné à l'oubli, oblitération qui est d'autant plus problématique pour le héros qu'elle le coupe, sans qu'il le sache, d'une partie de son passé. Parti en quête de ses origines, Ourseau, qui finira par rencontrer sa grand-mère Lidoire, est directement concerné par la *muance* partiellement commémorée par le Pilier. Sans elle il ne posséderait pas l'apparence extraordinaire (il est *pelu* comme un ours) qu'il partage avec son père. Le souhait du jeune homme restera sans suite et la signification du Pilier sera perdue (semble-t-il) pour toujours. À défaut d'homme pour en préserver le souvenir l'histoire s'efface. Présentée, initiée et vécue comme songe, la *muance* d'Estonné en connaît l'éphémère destinée. De conte de faits à conte de fées, elle ne perdure que dans la mémoire du lecteur.

Perceforest interroge en profondeur les rapports entre l'Histoire, le temps et la mémoire ; réflexions dont le comique est loin d'être exclu. Ainsi, ses variations au fil du récit rendent compte, elles aussi, de la marche du temps. Quant à l'épisode comique de la *muance*, il conduit finalement à aborder la problématique des souvenirs perdus. Le comique paraît donc être appelé à disparaître, soit par l'effet d'un assagissement soit par celui d'un oubli. Plutôt que de constituer une forme de condamnation ou un signe de superficialité, le caractère éphémère du comique semble devoir être imputé au fait qu'il est, avant tout, force de vie et se trouve, par conséquent, voué à la fulgurance.

B) Mécanismes historiques : Quand le comique mène l'histoire

Perceforest ne se contente pas de dépeindre l'Histoire et de mettre en scène la préservation de son souvenir. Il s'intéresse également de près aux mécanismes qui la régissent. Or, quand il est question de savoir qui fait tourner le monde dans *Perceforest* il s'avère, d'une façon qui n'est peut-être pas si surprenante, que les personnages fortement liés au comique sont, souvent, moteur des événements, non sur un temps restreint, mais dans une perspective à long terme.

1. Les plaisantins (féeriques) régissent le monde

Derrière les deux souverains en titre, il apparaît que l'avenir des royaumes d'Écosse et d'Angleterre est aux mains des deux plaisantins féeriques que sont Lidoire et Zéphyr. Qu'il s'agisse de planifier des lignées jusqu'au temps arthuriens ou de pallier la faiblesse politique d'un époux défaillant, ils se montrent tous deux forts habiles à manipuler les destinées individuelles pour mieux régler la marche du monde.

1.1 Canaliser les forces vives (Zéphyr et Lidoire)

Quand débute *Perceforest*, l'Angleterre et l'Écosse sont des terres peuplées, de mauvais enchanteurs tapis dans les forêts et d'êtres féeriques. Il semble que la seule action des humaines soit insuffisante à mettre au pas ce monde sauvage. De fait, contrôler les forces vives de la nature, qui sont autant susceptibles d'apporter leur énergie au pays que d'y semer le chaos, requiert d'être liées à elle. Aussi, il revient à une fée et à *luiton* de faire régner l'ordre et de veiller à la bonne marche des événements. Fonction qu'ils assument principalement en régulant les désirs et les pulsions, et en veillant sur le devenir des lignages.

Estonné est l'une de ces figures au potentiel à la fois créateur et destructeur. Sa fougue, souvent connotée par l'adjectif *rade* (ou l'adverbe qui s'y rapporte), s'exprime notamment à travers un comportement impulsif, colérique, voire brutal dont les conséquences ne lui sont pas toujours bénéfiques. Cependant, la part la plus importante de cette vitalité concerne le domaine amoureux. Estonné est un séducteur impénitent qui ne recule devant rien pour satisfaire ses appétits. Par exemple, il n'hésite pas à se substituer à Branius pour coucher avec Sorence qui ignore tout de la mort de son ami. De même, Estonné ne sait pas dire non. Il n'y a guère que les *vielles barbues* auxquelles il oppose un refus, acceptant, par ailleurs, avec empressement les propositions de la femme du lignage de Darnant ou celle de la *doulce voix* de jeune fille contrefaite par Zéphyr (l. II, t. 1, § 283). Cependant, il est important de noter que l'attitude du chevalier ne relève pas de la simple luxure. Les liaisons d'Estonné sont pas stériles, il a un fils de Sorence et en conçoit un autre avec Priande : Passelion⁸⁶⁸. Celui-ci, de son côté, repopule quasiment à lui seul les royaumes ravagés par les Romains. La longue

⁸⁶⁸ Par ailleurs, il n'est pas entièrement étranger à la conception d'Ourseau.

litanie des enfants engendrés par ses soins et aussi réjouissante que significative⁸⁶⁹. Parce qu'ils sont des personnages féconds, Estonné et son fils sont des moteurs du monde du *Perceforest*.

Il revient à Zéphyr de canaliser ces forces de la nature, fonction à laquelle il s'emploie avec bonne humeur. Les facéties du *luiton* ne sont pas gratuites, elles répondent à une thématique et de exigences précises. D'une part, ses tours sont alimentées par la pratique du charivari⁸⁷⁰. Des éléments récurrents tels que l'eau, la boue, le *honnissement* et les grenouilles sont empruntés aux rituels de la sexualité médiévale. La présence de l'âne et de l'ours vient renforcer cette thématique grivoise. Ensuite, les interventions du *luiton* se font toujours à des moments stratégiques. Il s'agit de réguler l'activité sexuelle d'Estonné et de Passelion, que ce soit en la restreignant ou en la favorisant. Les scènes de frustrations sont les plus nombreuses pour Estonné. Par exemple, Zéphyr retarde son arrivée (alors qu'il est passablement échauffé), chez Sorence. De même, par sa conduite malicieuse il empêche (indirectement ?) de véritables retrouvailles entre le chevalier et Priande. Ce dernier, métamorphosé en ours, vit plus d'un an au côté de la jeune en fille sans en avoir réellement conscience. Enfin, plus tard dans le roman, le *luiton*, tourmente le chevalier lors de sa nuit de nocce pour éviter la conception d'un héritier sous une mauvaise étoile⁸⁷¹. Cependant, le *luiton* est également à l'origine de réunions fructueuses pour son protégé. Ainsi il provoque sa rencontre avec Sorence, union dont naîtra un fils. Pareillement, en précipitant Estonné chez Lidoire, il se trouve lié à la conception d'Ourseau. La naissance de ce héros atypique a-t-elle été planifiée par le *luiton* ? Ce n'est qu'une hypothèse. Néanmoins, les connaissances astrologiques de Zéphyr et la surprise de Lidoire, pourtant presque omnisciente, laisse envisager la possibilité d'un stratagème du *luiton* au détriment de la fée mais au profit de l'humanité. Qui plus est, seul un être surnaturel semble être en mesure de prendre au dépourvu la reine de féerie et d'exercer sur elle le contrôle des unions qu'elle applique aux autres.

Passelion, au contraire, est rarement réfréné par *luiton*. Tout au plus Zéphyr l'empêche-t-il de passer un doux moment avec une servante. Le reste du temps il semble

⁸⁶⁹ Il s'agit de Passelion. À son sujet voir, Christine. Ferlampin Acher, « Les enfants terribles de *Perceforest* », art. cit. et Michelle, Szkilnik, « Passelion, Marc de l'Essilié et l'idéal courtois », dans *The Court and the Cultural diversity*, Boydell and Brewer, 1997, p. 131-138

⁸⁷⁰ Sur le sujet voir Henri Rey-Flaud, *Le Charivari : les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris, Payot, 1985 ou encore *Le Charivari*, éd. Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1981 et Claude Gauvard et A. Gokel, «Le Charivari au Moyen Age», *Annales. Economie. Société. Civilisation*, mai 1974.

⁸⁷¹ A ce sujet voir, C.Ferlampin-Acher, « Les enfants terribles de *Perceforest* », art. cit.

encourager la vitalité du jeune homme en le déposant non loin de belles jeunes femmes ou en lui évitant les conséquences fâcheuses de sa conduite. Ainsi, il lui permet d'échapper à Morgane, au mari de Dorine ou encore à la mère de Gaudine. Le revirement brutal dans le comportement du *luiton*, qui refrène le père et favorise le fils, est directement subodoré à la situation des royaumes d'Ecosse et d'Angleterre. Parce qu'ils sont en voie de civilisation quand sévit Estonné, il n'est impératif que les pulsions du chevalier soit sévèrement contrôlées. A l'inverse la désolation qui faite suite à l'invasion des romains appelle à un renouveau qui ne peut se faire sans la naissance de nouveau héros.

Zéphyr n'est pas le seul à jouir d'un pouvoir de régulation sur les naissances. Fée et mère hyperbolique⁸⁷², Lidoire préside fermement à la constitution des lignées. Par exemple, à l'insu de son époux, elle planifie la conception de leurs enfants. Par ailleurs, elle exerce une influence certaine sur les unions entre Liriopé et Le Tor, d'une part, Blanche et Lyonnell, d'autre part. Le fait qu'elle empêche la réunion du premier de ces couples est justifié logiquement, sur le plan narratif, par le ressentiment qu'elle éprouve envers le comte de Pedrac. Cependant, il se pourrait que le texte retarde cette union pour une autre raison. En effet, le Tor est d'abord contraint de se métamorphoser en taureau. Ce n'est qu'une fois extériorisées, ou plutôt exorcisées, sa violence et sa part animale qu'il peut prétendre vivre en paix avec Liriopé. Quant à Lyonnell, il fait l'objet d'une mise à l'épreuve rigoureuse. Non seulement Lidoire repousse le mariage et teste les capacités du chevalier mais elle le frustre également de façon répétée. De la scène du bain à celle du dîner en passant par la poursuite, la fée réduit les contacts entre Lyonnell et Blanche

1.2. Lidoire ou l'art de la récupération politique

Lidoire⁸⁷³ est un personnage complexe aussi le rôle qu'elle exerce dans *Perceforest* ne se limite pas au seul contrôle des lignages. Parallèlement à son statut féerique, elle apparaît comme une figure politique apte à régir un royaume autrement que par l'usage de la magie.

⁸⁷² A ce sujet voir Ch. Ferlampin Acher, «Fées et déesses dans *Perceforest*», art. cit. et «Le rôle des mères dans *Perceforest*», dans *Arthurian Romance and Gender*, éd. F. Wolfzettel, Amsterdam Atlanta, Rodopi, 1995, p. 274-284.

⁸⁷³ Sébille et Lidoire tiennent toutes deux des fées ravisseuses du type morganién. L'une comme l'autre retiennent leur compagnon (respectivement Alexandre et Gadifer) grâce à des philtres et à des enchantements. En ce qui concerne Sébille, voir C.Ferlampin Acher, «Sébille prophétesse et maternelle : du monde antique au monde arthurien dans *Perceforest*», art. cit. Il convient de faire remarquer que Lidoire n'exerce pas son emprise sur son seul époux. En le métamorphosant en ours, elle soustrait aussi littéralement Estonné au monde, à la réalité et à lui-même.

Le titre de *royne* de féerie ne relève pas de l'appellation magnifiante, elle recouvre une réalité politique : Lidoire est véritablement maîtresse en son royaume. Elle défend âprement les frontières de son domaine et y applique sa justice. De Thelamon au Tor, en passant par Estonné, plusieurs chevaliers sont, à des degrés différents, jugés responsables de l'accident de Gadifer et punis en conséquence. De même, la vieille femme qui a envenimé la plaie du roi et les trois damoiselles qui ont aidé Harban l'imposteur sont condamnées la première à être harcelée par la vermine (I. II, t. 2, §167-170), les secondes au supplice des flammes (I. II, t. 2, §153-155). Quant à Ranque, elle quitte le domaine de Lidoire redoutant que celle-ci ne la mette à mort si elle apprenait sa trahison (« *Sy me suys partie d'elle au plus tost que j'ay peu, car se la royne le sceut, rien ne me feust plus prochain que la mort* » I. II, t. 2, § 98).

Toutefois, Lidoire n'exerce pas seulement son pouvoir au sein de l'univers féerique et autonome qui est le sien. Son autorité et les répercussions de ses actes s'étendent à tout le royaume d'Ecosse. En droguant son époux et en le coupant du monde, Lidoire paraît presque usurper le pouvoir. Il en va de quand elle emmène avec elle l'héritier du royaume. Ce geste est amèrement critiqué par Lyonnel car il ôte tout visage au pouvoir et ouvre la voie à des guerres de succession. Cependant, si elle est l'incarnation d'une féminité dévorante capable d'évincer les hommes, Lidoire est également une régente dont le but n'est pas tant d'accaparer le trône d'Ecosse que de le préserver⁸⁷⁴. Son action vise surtout à endosser momentanément la place d'un souverain défaillant. Planifier la naissance des héritiers revient à assumer l'une des trois fonctions du schéma indo-européen. Qui plus est, elle ne prive le royaume de ses hommes de pouvoir (roi/époux et fils/héritier) que dans le but de les protéger. Elle veille étroitement sur eux en attendant de les rendre au monde, forts et aptes à régner.

Par ailleurs, Lidoire préserve l'autorité de son époux grâce à une impressionnante et subtile récupération politique du personnage de Lyonnel. Les épreuves et les tourments qu'elle impose au héros ne relèvent pas entièrement de la nature capricieuse ou du souci maternel. Exploitant les sentiments et les capacités du chevalier au lion, elle le manipule de façon à en faire un instrument de propagande. Elle se révèle, par conséquent, être bien plus qu'un opposant à son histoire d'amour avec Blanche, ce qui a pour effet de briser radicalement la dynamique amoureuse ordinaire. Lors de la scène inaugurale où Lyonnel surprend Blanche au bain, Lidoire est, avant même la jeune fille, la première personne que voit le chevalier (I. II, t. 1, § 331). Ce détail annonce la place prépondérante qu'elle occupera dans l'histoire de ces

⁸⁷⁴ Régente ou usurpatrice, le statut ambivalent de Lidoire paraît refléter l'inquiétude et la méfiance générées, au Moyen Âge, par les femmes de pouvoir.

amours, importance qui a pour effet de faire basculer l'orientation du récit. Il semble, en effet que mère et fille soient les deux termes d'une opposition entre l'obscurité et la lumière, le merveilleux au courtois. La scène de rencontre est, par le lieu (forêt et fontaine), par l'heure (*nonne*), et les motifs de la blancheur, de la beauté et du bain, typiquement merveilleuse⁸⁷⁵. Or, par la suite, rien ne vient confirmer cette première impulsion et désigner Blanche comme étant une fée. Au contraire, elle est décrite comme une très jeune fille, innocente et soumise à l'autorité maternelle. Même si elle agit secrètement, elle ne franchit jamais les limites imposées. Les schémas morganien et mélusinien dégagés par L. Harf Lancner⁸⁷⁶, auraient voulu, soit qu'elle kidnappe le jeune homme, soit qu'elle s'installe, sous condition, dans les terres des hommes. Aucun de ces scénarii ne se produit, le personnage de Blanche a été expurgé de tous ses éléments surnaturels. L'auteur a fait d'elle une simple jeune fille pour qu'elle endosse le rôle d'une amoureuse simple et innocente. Par conséquent, Lidoire se trouve seule à assumer la part sombre de la féerie et l'auteur cristallise sur elle un bon nombre d'aspects inquiétants. Elle est un personnage dont la cruauté va de la simple atteinte émotionnelle à la violence physique. Lidoire s'avère d'autant plus dérangeante qu'elle s'insère au cœur de la dynamique amoureuse. Que cela soit, ou non, volontaire, l'auteur lui donne, non seulement, le pouvoir de décision, mais aussi le rôle de sa fille. Dictant ses conditions, imposant des épreuves et tourmentant l'amoureux (les accusations au Temple de la Franche Garde), la reine endosse le rôle de *dame sans mercy*. A la place de Blanche plutôt effacée, la reine fée forme avec Lyonnell le véritable duo de cette dynamique amoureuse.

A regarder le texte de plus près, il s'avère que le chevalier gagne le cœur de Blanche, dès sa première série d'épreuves comme le rapporte Ranque à son cousin Harbant (l. II, t. 2, § 67). Par conséquent, si ce n'était leur obéissance à Lidoire, l'histoire des deux jeunes gens connaîtrait de suite sa conclusion. Encore une fois, c'est la reine elle-même qui choisit et impose la quête du *Guéant au Crins Dorés*. Par conséquent, il est possible d'affirmer que Lyonnell ne se bat pas tant pour obtenir l'amour de Blanche que pour négocier, auprès de Lidoire, son entrée dans le royaume de féerie. De son côté, la souveraine exploite les efforts du chevalier, usant en quelque sorte de sa fille comme d'une récompense, pour le stimuler. Parce qu'elle lui promet, sous condition, de voir Blanche, Lidoire pousse Lyonnell à réaliser

⁸⁷⁵ Sur l'écriture de la merveille voir Ch. Ferlampin Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, op. cit.

⁸⁷⁶ Voir L. Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Age*, Op. cit.

prouesse sur prouesse. Elle peut donc être considérée comme le véritable moteur du perfectionnement du héros.

Par la suite, la reine réunit les trophées de Lyonnell au Temple de la Franche Garde, qu'elle a fait bâtir exprès pour cet usage (l. II, t. 2, § 88). Cependant, elle n'agit pas dans le seul but de glorifier Lyonnell. En diffusant la renommée de ce dernier, son objectif est de susciter la curiosité des autres chevaliers qui se mettront alors en quête pour voir les trophées :

elle le [chief] mectroit en tel lieu que le chevalier qui l'avoit par sa proesse en avroit honneur et maint autre chevalier se mectroient encore en questet pour trouver le chief et veoir la merveille (l. II, t. 2, § 88).

En visitant ce musée de la prouesse, les chevaliers ne pourront qu'être édifiés, et vouloir réaliser à leur tour des exploits. En présentant Lyonnell comme un modèle, Lidoire entend produire une émulation à l'échelle du royaume.

L'usage politique que la reine fait du héros prend également la forme d'un jeu de substitution. Il est significatif que le roi *méhaigné* Gadifer confie son écu au jeune homme avec, pour ordre, d'en user au prochain tournoi. Grâce à cette transmission, Lyonnell devient le remplaçant de ce souverain estropié qui, reclus dans un château enchanté, a abandonné à la fois la lice et le trône. Par ce don, le néo-chevalier au lion se voit confier la tâche de contrebalancer les défaillances du monarque :

Combien que je soye cy affolé et impotent [...] sy m'est le cœur aussy sain et aussy haitié et desirant de faire proesses et chevalerie comme il fut oncques. Mais pour ce que le corps ne peult achever par sa deffaulte le grant desir qu'il en a vous je prie qu'en ce tournoy [...] vous veuillez porter mon escu (l. II, t. 2, § 249).

De la sorte, les victoires de Lyonnell sont récupérées au profit du souverain d'Ecosse. Quant au héros, il offre son visage et sa personne à une autorité qui n'a plus de représentation visible. Il prendra ainsi le commandement de l'armée pour repousser la tentative d'invasion des romains (livre III).

Par ailleurs, la substitution paraît avoir d'autres implications que l'exercice du pouvoir politique. L'écu que Lyonnell doit porter pour son roi représente celui-ci en compagnie de la reine :

*« Sy est d'azur a ung chatel d'argent et sy a entre deux tours pourtraitz deux amans par amours, qui representent moy et ceste dame qui delez moy siet, que je ne hay mie » *ibid.**

De plus, il est précisé qu'il s'agit d'un présent naguère envoyé à Gadifer par sa femme (*l'escu que vous m'envoïastes par amours*, l. II, t. 2, §250). Or, Lyonnel reçoit de Blanche un bouclier sur lequel elle est représentée. Par conséquent, les deux écus, mais aussi les deux couples, se font écho. Toutefois, l'écu de Gadifer présente la mise en abyme d'un autre amour que celui unissant Blanche et Lyonnel. S'il y a similarité, il n'y a pas identité et, en acceptant l'offre de Gadifer, Lyonnel devient le substitut du chevalier servant de Lidoire⁸⁷⁷. L'ambivalence de la situation pourrait d'autant plus grande que la blessure du roi *méhaigné* l'a rendu impotent. Par la suite, la concurrence entre les deux écus est exacerbée par le dilemme de Lyonnel qui a promis trop vite à chacun de porter son écu (l. II, t. 2, § 273-275). Cette rivalité héraldique paraît recouvrir une dichotomie opposant devoir et plaisir, ou encore, intérêt général et intérêt personnel. Reçu en second, l'écu de Blanche (et donc l'enjeu individuel) devrait être sacrifié. Cependant, Lyonnel ne se résout pas à trancher et décide de mener de front ces deux batailles. La précipitation avec laquelle il fait ses deux promesses contradictoires réintroduit, par conséquent, du comique dans le jeu de substitution auquel se livre la reine. Malgré les efforts de celle-ci, le chevalier, rendu impulsif par l'amour, contrecarre, involontairement et de façon partielle, ses projets.

Le contrôle exercé par Lidoire paraît d'autant plus fort que l'attitude de la reine contraste avec celle de son époux dont le séjour enchanté dans le manoir de la Forêt aux Merveilles semble, en grande partie, sous l'impulsion de son épouse, tout entier passé en divertissements. Soucieuse d'alléger sa peine en lui faisant oublier son royaume l'abandon, celle-ci offre sans cesse au roi de nouvelles distractions. Ainsi elle fait venir un ménestrel pour chasser le souvenir de la venue d'un messenger⁸⁷⁸ ou encore réitère pour Gadifer l'enchantement des vieillards. Cette dernière scène est remarquable car l'illusion y est explicitement présentée comme un divertissement, presque théâtrale, donné pour le roi⁸⁷⁹. De sorte que Gadifer, qui échappe à pas l'illusion grâce au pouvoir de sa bague, est vertement réprimandé par sa mère. Le jeune homme se présente comme un spectateur récalcitrant qui menace, parce qu'il n'adhère pas à la fiction mise en scène par la reine, d'en ruiner l'effet.

⁸⁷⁷ Pout Sylvia Huot, le fait que Gadifer donne son écu à Lyonnel cacherait un désir incestueux pour sa fille Blanche. Voir *Postcolonial Fictions in the "Roman de Perceforest": Cultural Identities and Hybridities*, p. 125ss.

⁸⁷⁸ *Lors appella ung menestrel qui estoit en sa compaignie et luy commanda a jouer devant le roy affin qu'il oubliast ces nouvelles*, l. II, t. 2, § 91.

⁸⁷⁹ « *Taisez vous, Gadiffer, dist la roine, vous l'avez trop bel ! Laissez deduire le roy, et se vous voiez autre chose que les autres ne voient, il vous souffisse.* » (l. III, t. 2, p. 193). La scène illustre, une fois plus, l'importance du point de vue dans le comique, voir *supra* p. 392ss.

Cependant, les divertissements royaux ne sont pas seulement un moyen employé par Lidoire pour faire diversion et maintenir son époux dans un bonheur serein. Alexandre lui-même recherche activement les plaisirs d'un repas, animé de bonnes plaisanteries et loin des oreilles indiscrettes⁸⁸⁰. Ainsi le dîner secret⁸⁸¹, en petit comité, organisé sous le tente de Sébile n'est qu'un moyen pour le puissant souverain d'échapper un instant à la pesanteur de sa charge. Tout comme Gadifer trouve dans son refuge féerique un lieu de divertissement qui le soustrait aux soucis de monde, Alexandre semble découvrir, grâce à son escape hors des terres géographiques et littéraires qui sont habituellement les siennes, un havre de paix dans lequel il peut goûter, un instant au plaisir procuré par le comique. Dans les temps de latence que leur offrent une épouse féerique ou un auteur imaginaire, les rois s'amuse dans *Perceforest*. Or, si les souverains n'assument plus, même temporairement leur charge, il est légitime de se demander qui règne.

2. Le bouffon devient roi

Le fait d'être moteur de l'Histoire n'implique pas seulement de mener une action consciente comme celle de Lidoire et Zéphyr qui travaillent à forger l'avenir du pays. Ainsi Estonné contribue par son seul tempérament (habilement contrôlé par d'autres) à faire œuvre de civilisation. Cependant, le rôle du personnage ne se limite pas à illustrer le contrôle des pulsions. Derrière l'ardeur aux retombées cocasses, se profilent une figure et une fonction beaucoup plus importante : celle d'un souverain mythique. Spectre dont il n'est pas facile de déterminer si *Perceforest* l'invoque volontairement ou par un seul effet de réminiscence.

2.1. Estonné : souverain de carnaval

Avec le personnage d'Estonné, la question du comique et de son rapport à l'histoire passe par une réflexion sur le statut du personnage. Le chevalier écossais est associé un comique nourri d'éléments empruntés aux pratiques populaires⁸⁸² et folkloriques. Par

⁸⁸⁰ « *Tousjours ay désiré a mengier a privee compaignie afin que moy et ceulx qui avecques moy seroient osassent dire leurs bons motz sans gueterie* » (I. I, t. 1, § 831).

⁸⁸¹ Appelés discrètement pour se joindre à la fête Gadifer, Lidoire et le Tor arrivent *en simples vestures que on ne les congneust* (I. I, t. 1, § 834). Par ailleurs, les joyeux compagnons ne gardent aucun serviteur auprès d'eux et confient le service à Lidoire. Sur ce repas voir *supra*

⁸⁸² Il n'est aucunement question ici d'évoquer une culture dite « populaire » qui s'opposerait au savoir et aux pratiques d'une élite restreinte. Par pratiques populaires, cette étude désigne un ensemble de rites et de fêtes vraisemblablement dérivées d'anciennes pratiques religieuses et partagées par l'ensemble de la société médiévale. Par ailleurs, il est intéressant de constater la place qu'occupent les festivités dans *Perceforest*. Entrées royales, entremets, carnaval, tournois, offrent sans aucun doute matière à des recherches approfondies.

exemple, les farces de Zéphyr sont inspirées par les rites du charivari. Surtout, le chevalier est mis en rapport avec le carnaval dont il incarne plusieurs figures types, intégrant, de ce fait, la temporalité cyclique commune au folklore et à *Perceforest*.

Estonné peut d'abord être rapproché du fou. Entre autres mésaventures, sa monture s'enfonce jusqu'au ventre dans la boue, (I. II, t. 1, § 281). Or, Péléon se retrouve exactement la même situation (I. II, t. 1, §714). Le parallèle entre les chevaliers est accentué par la similitude de leurs attitudes. Tous deux se retrouvent, debout, leur cheval entre leurs pieds :

Estonné se trouva en pou d'heure tout droit sur ses piez, son cheval entre ses cuisses (I. II, t. 1, § 281) ;

Le chevalier demoura tout droit sur ses piez (I. II, t. 1, §714).

Par la suite, les deux chevaliers s'épuisent en vaines tentatives pour désembourber leur smontures :

Lors prist a tirer son cheval par la queue pour le aidier a yssir de la boe (I. II, t. 1, §281) ;

Le tirant pour mectre son cheval hors de boe (I. II, t. 1, §714).

Clairement mis en rapport avec Péléon qui est fou, Estonné semble d'ailleurs plus aliéné que lui. En effet, au lieu de saisir le cheval par le frein, comme le voudrait le bon sens, il tente de traîner l'animal par la queue. Inefficace et grotesque, cette attitude répond fort bien au *bestournement* carnavalesque.

Estonné est, par ailleurs, assimilé au roi du carnaval. Sa folle équipée sur un Zéphyr équin réunit toutes les étapes du règne du souverain éphémère. Quand il découvre le cheval, qu'il ignore être un *luiton* métamorphosé, le chevalier s'émerveille devant la beauté de l'animal (*le plus beau cheval qu'il eust oncques veu et le plus fort*, I. II, t1, §121), et la richesse de son équipement (*sy estoit si bien aourné de frain et de selle que se ce fust pour le roy Alexandre, ibid.*). La référence au roi Alexandre est doublement pertinente. D'une part, elle contient en germe l'idée de danger (Bucéphale se nourrit, à l'origine, de chair humaine). D'autre part, l'allusion à la souveraineté annonce le nouveau statut, provisoire, d'Estonné. Celui-ci, malgré sa stupéfaction, enfourche la monture. Il s'agit de la première étape du carnaval, celle du couronnement. Cependant les ennuis ne tardent pas et le héros se trouve, de suite, entraîné dans un galop d'enfer. Durant la cavalcade, Estonné est malmené, à la fois frappé par les branches et blessé par les ronces dans lesquelles sa monture se précipite délibérément (*le cheval [...] n'espargnoit ni haye ni buisson, ibid.*). C'est la seconde étape du

carnaval, celle au cours de laquelle le roi est bastonné voire, selon l'image chère à Bakhtine⁸⁸³, démembré. Or, il s'avère que le texte évoque clairement l'idée de dépeçage :

la cote a armer que Estonné avoit vestue fut si desciree que il n'y eut ronsse par ou il avoit passé qui n'en eust sa piece (l. II, t. 1 §121).

Conséquence directe de ce traitement et ultime étape du carnaval, le roi d'un jour est déchu de son rang. Pour Estonné, le détronement se produit par étapes successives. Il perd d'abord sa cote, dont il ne lui reste, au final, plus rien (*en pou d'heure il n'en eut sur luy dont il peust loyer son doy, ibid.*). Puis ce sont ses armes qui lui sont enlevées (*Estonné perdit son glaive [...] son escu luy fut esrachié*, l. II, t. 1, §122). Priver un chevalier de son équipement, revient symboliquement à le déchoir. Dégradé, Estonné est métaphoriquement mis à mort. Il n'est, d'ailleurs, pas sans importance qu'apparaisse, plus loin dans le récit, le motif de l'engloutissement par la terre, élément qui a, lui aussi, été mis en valeur par Bakhtine⁸⁸⁴ : *le lyon le jecta en ung souspirail d'une bove* (l. II, t. 1, §313).

Par ailleurs, Estonné est associé à l'ours qui devient même, durant un temps, sa forme de substitution. Au Moyen Age, l'ours est rattaché à un folklore et à des croyances particulières. Bénéficiant d'une réputation sulfureuse, l'animal est décrit comme doté d'une libido débordante et il est accusé de kidnapper les femmes. Certaines de ces « rencontres » débouchent sur la naissance de héros hors de commun : les *bärenson* (fils de l'ours), tel le célèbre Jean de l'ours dont la tradition populaire a conté les exploits. Estonné est précisément un grand séducteur, l'auteur d'un rapt déguisé (sa rencontre avec Priande), ainsi que le père (certes indirect), d'un enfant velu et démesurément fort (Ourseau, indéniable *bärenson*). A ceci s'ajoute un caractère impulsif, ardent, (il est souvent qualifié de *rade* par l'auteur) qui s'affiche jusque dans son nom. Par ailleurs, le lien entre le chevalier et l'animal est anticipé par Zéphyr qui, sous la forme *d'une beste en maniere d'ours*, retarde l'arrivée du héros chez son amie Sorence. La *muance* d'Estonné en plantigrade n'est donc pas plus surprenante que celle du Tor en taureau ou celle de Liriopé en lévrier. Comme lors d'un carnaval, la métamorphose expose

⁸⁸³ Mikkaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais : la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, France, Gallimard, Nrf, 1970. Cette référence, et toutes celles renvoyant à l'œuvre de Bakhtine, sont faites avec tout la réserve qu'appellent les travaux de ce dernier, notamment en raison de la dissociation qu'il opère entre la culture savante et la culture populaire.

⁸⁸⁴ « Le principe de la terre et du corps qui absorbent et donnent le jour " ou encore "tout descend dans le bas, dans la terre, et la tombe corporelle, afin d'y mourir et d'y renaître », M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais : la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, *Op. cit.*, p. 368 et p. 431. Voir aussi, plus globalement le chapitre VI : "Le «bas» matériel et corporel chez Rabelais", p. 366-432.

au grand jour les penchants refoulés et plus ou moins bien dissimulés. Dans le cas présent, la dimension grivoise sous jacente favorise l'évocation d'une thématique carnavalesque.

Le rythme de vie du plantigrade et la temporalité du carnaval sont étroitement liés⁸⁸⁵. La sortie de l'hibernation, au printemps, correspond au réveil de la nature et à la saison des amours. Les pratiques carnavalesques ont, tout naturellement, lieu à ce moment. La métamorphose d'Estonné se plie précisément à ce calendrier. Rendu amnésique par enchantement, Estonné sommeille pour s'éveiller au printemps et se débarrasser de sa peau de bête. C'est à la même époque que l'ours sort de la tanière et que l'on capture et rase le sauvage pour le civiliser et révéler sa nature humaine.

Par ailleurs, le fait que cette scène permette une lecture réversible participe lui aussi à la thématique carnavalesque. Le combat serait en effet susceptible de supporter deux interprétations. Il pourrait s'agir soit d'un homme déguisé en ours qui mime les attitudes de l'animal (comme lors d'un carnaval) ; soit d'un animal réel dont l'attitude anthropomorphique suscite le rire. La première hypothèse est plausible si, considérant les modalités chrétiennes de la métamorphose, on n'y voit qu'une simple modification des apparences. Dans ce cas, Estonné ne serait que revêtu d'une peau d'ours. Il est aussi possible de considérer qu'à ce stade des événements Priant, l'ours, a totalement supplanté Estonné, l'homme. Ces possibilités ne sont pas contradictoires et leur cohabitation sur un même plan rend la scène plus plaisante. L'essentiel reste que ce combat entre un homme et un animal renvoie indubitablement à des pratiques festives et carnavalesques (comme les combats simulés entre les dompteurs et leur ours apprivoisés) et, notamment, à celle du déguisement⁸⁸⁶. L'ensemble repose sur le principe comique de la confrontation et de l'ambivalence (voire de la transgression) entre l'humain et l'animal.

Il est intéressant de constater qu'Estonné paraît focaliser la majorité des références aux fêtes et rituels populaires. Cependant son comparse, le turbulent Zéphyr, n'est pas en reste. Il réunit deux des principes fondamentaux de la « mythologie populaire » selon Gaignebet⁸⁸⁷ : le feu et le souffle. Son association avec le chevalier « foudre » n'en paraît que plus logique. Il ne serait pas faux de dire que les deux compères, nettement mis en rapport avec des pratiques codifiées, s'inscrivent dans une forme rituelle de comique.

⁸⁸⁵ Sur les liens entre l'ours et le carnaval voir Claude Gaignebet, *Le Carnaval, op. cit.* Notamment les chapitres intitulés « Un espace religieux » et « Le calendrier populaire ». Voir également Claude Gaignebet et J-D. Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Age, op. cit.*

⁸⁸⁶ Concernant plus particulièrement les travestissements en ours, voir C. Gaignebet et J-D. Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Age, op. cit.*, p. 155ss.

⁸⁸⁷ Claude. Gaignebet, *Le Carnaval, op cit.*

2.3 Estonné : roi ours

L'exploitation de ces différentes pratiques populaires pourrait peut-être provoquer indirectement la convocation d'un fonds de mythologie. Gaignebet considère le carnaval comme une religion, le cycle centrale d'une liturgie populaire transmise à l'oral et constituée d'un conglomérat de rites païens et de religion chrétienne. Cette combinaison résulte de deux phénomènes. D'une part, la perte de la signification des cérémonies païennes dont le Moyen Age n'a conservé que les actes, tel des coquilles vides. D'autre part, la capacité et la volonté qu'a eue l'Église chrétienne de se greffer sur les cultes anciens pour s'imposer de façon plus efficace. Par conséquent, l'exploitation des rites populaires pourrait conduire à ce que *Perceforest* se fasse le relai inconscient d'un substrat « mythologique ». Cette possibilité est, toutefois à considérer avec prudence.

Il s'avère que, plus qu'un simple masque de carnaval, la figure de l'homme ours évoque le mythique *berserkir*. P. Walter⁸⁸⁸ présente l'hypothèse d'une parenté qui existe entre l'ours et le roi Arthur, et, plus largement, entre les « guerriers à chemise d'ours » et certains chevaliers de la Table Ronde. Endossant, plus que littéralement, une défroque animale, Estonné accède lui aussi au rang de ces combattants violents et dénués de crainte. En effet, lors de son combat contre les chevaliers du lignage de Darnant, Priant joue certes adroitement de l'épée et du bouclier mais il adopte un comportement qui n'est pas véritablement courtois. Il brise la jambe d'un premier adversaire en le désarçonnant, puis il se tourne vers le second dont il tue le cheval (le fait est rare) avant de fendre son cavalier en deux. Pour finir il décapite le blessé. Dans ce contexte, l'expression courante *il fut si courroucié que a pou qu'il n'yssoit du sens* (l. II, t. 1, §583), prend, comme les adverbes *radement* et *durement*, une coloration particulière.

Par ailleurs, par un jeu de parenté imaginaire, la figure du *berserkir* semble également s'inscrire dans une temporalité cyclique qui pourrait faire écho à celle du roman. L'épisode de la *muance* répond à une dynamique alternant faute et châtement, exploit et récompense. En effet, tout comme la métamorphose d'Estonné est liée à l'idée de transgression, le combat qu'il mène se présente comme la cause de sa réhabilitation. Sa prouesse qui lui vaut, en effet, d'être libéré par Lidoire et de retrouver son identité. Le *maleficium* n'est donc plus un châtement

⁸⁸⁸ Voir Philippe Walter, *Arthur, l'ours et le roi*, Imago, Paris, 2002, et plus précisément, « L'ours Arthur », chapitre IV, p79-100.

irréversible mais une pénitence expiatoire⁸⁸⁹. En s'écartant de la dimension spécifiquement féerique, il est possible de rapprocher l'épisode d'un modèle celtique. En effet, il est remarquable que le châtement d'Estonné fasse qu'il devienne la possession de femmes (*nostres ours*, l. II, t. 1, §583) et, que son nouveau nom soit formé sur celui de l'une d'entre elles (*Mais sur toute riens l'ours sievoit Priande et avoit chier sa compaignie, dont tous ceulx de l'ostel l'appelloient Priant*, l. II, t. 1, §580). Le schéma utilisé est donc le suivant : un guerrier fait pénitence en devenant, sous une forme animale, la propriété de quelqu'un d'autre, cette expérience vaut au héros un nouveau nom, en rapport avec son « possesseur ». Cette trame est présente dans l'histoire du héros celte Setanta devenu Cuchulainn, « chien de Culann ». Ce second rapprochement pourrait fournir une piste de réflexion intéressante. M. Bacon considère la métamorphose en termes d'intégration, de transgression, d'individu et de communauté⁸⁹⁰. Cette logique pourrait éventuellement, mais avec prudence, être transposée à la *muance* pour laquelle il serait possible d'envisager différentes dynamiques. Au schéma de la faute et de l'exclusion s'opposerait une logique de l'initiation : pour obtenir son intégration définitive dans la communauté un individu se voit exclu de façon temporaire. De la sorte, pour intégrer un groupe le chasseur doit d'abord vivre comme un prédateur. Or, Estonné redevient homme précisément parce qu'il fait preuve de vaillance au combat. Il semble même recouvrer son identité au cœur de la bataille. Priant assommé se retrouve *tout estonné*. Au-delà du simple plaisir qu'il procure, du jeu de mots pourrait être l'indice d'un accomplissement identitaire intégré au combat. Il pourrait en aller de même pour l'expression : *il ala jecter l'escu aussy gentement que le plus preux chevalier d'Escoce* (l. II, t. 1, §584). L'arme à la main, Estonné redeviendrait ce qu'il est : le plus preux des chevaliers écossais.

L'épisode de la *muance* repose sur une temporalité cyclique. Le calendrier de la métamorphose coïncide avec ceux du carnaval et du guerrier ours. Le combat est précédé d'une rapide reverdie⁸⁹¹. L'instant où surgit le guerrier est aussi celui où se réveille l'ours. Dans le mythe, la réapparition du roi ours, au printemps, marque le retour de l'ordre et de la prospérité. L'aventure d'Estonné en offre une transposition. Le sommeil dont il émerge

⁸⁸⁹ Le mot apparaît d'ailleurs, rétrospectivement, dans le *Lai de l'ours : Trespassé fut ly ans/Que sa penance grande/ Fust muee*, l. II, t. 2, §300, v. 95-97.

⁸⁹⁰ « La métamorphose peut être l'effet d'un châtement, ce qui suppose que le coupable s'est livré à une *transgression*, ou l'objet d'une initiation, ce qui laisse entrevoir la finalité d'une *intégration* », M. Bacou, « De quelques loups-garous », dans *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Age*, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁹¹ *C'estoit ou commencement du prin temps, sy se prenoient les herbes a jecter et plusieurs foeuilletes de tendres arbrissiaux, sy faisoit tresdelictable aller par la forest* (l. II, t. 1, § 581).

homme (l. II, t. 1, §587) est assimilable à une hibernation. Après une période de rabaissement, de mort symbolique, il défait les chevaliers incarnations du chaos et se retrouve son rang. Son rétablissement se caractérise d'ailleurs par son caractère immédiat et complet. Estonné se réveille, en effet, *tout vestu*, ce qui est rarement le cas des victimes de métamorphoses (surtout les loups-garous), et lui, qui est arrivé quasiment démuné, se voit fournir un équipement complet avec armes et cheval.

La strate folklorique (voire mythologique) permet de découvrir une cohérence nouvelle à un ensemble au premier abord décousu, mais aussi de réévaluer la place et la portée du comique, en corrélation avec le personnage d'Estonné. A considérer le personnage et les scènes dans lesquelles il est impliqué, la tentation serait de le cataloguer comme un héros secondaire assurant, en quelque sorte, le rôle d'amuseur, ou de bouffon. Estonné apparaît majoritairement dans des scènes au registre comique qu'il s'agisse des facéties du *luiton* ou de motifs détournés. De même l'intégration de certaines de ses aventures au récit semble parfois problématique. Par exemple la scène de la *muance* se situe dans une dynamique contradictoire d'inclusion et d'exclusion. Estonné n'est pas biologiquement le père d'Ourseau et il ne représente qu'un exutoire à la colère de Lidoire. De plus, la scène s'inscrit dans le cadre d'un récit secondaire qui n'aura qu'un temps. Estonné se trouve à chaque fois évincé ou marginalisé, que se soit par une rationalisation qui masque son implication ou par le recours au comique qui semble le disqualifier.

Pourtant ce serait une erreur de croire Estonné cantonné au rôle d'un marginal qui parodie mais ne préfigure rien. Dans un roman qui se fonde sur une temporalité cyclique selon laquelle tout est amené à se répéter, une perspective linéaire est nécessairement une perspective tronquée. Si le *Perceforest* se clôt, en apogée, avec l'avènement du christianisme, ce n'est que pour mieux inaugurer l'ère des aventures du royaume de Logres, et de sa destruction. Dans l'histoire telle que la conçoit l'auteur, la décadence succède à la grandeur, les empires chutent et les plus civilisés deviennent des sauvages. Cependant, même si ces revers de fortunes sont marqués très négativement, ils peuvent également déboucher sur des éléments positifs. Par exemple Priande est issue du Peuple des Déserts. L'irréductible brutalité d'Estonné est la clé de sa place d'Estonné (et de celle d'une part du comique) au sein du cycle.

La *muance* aurait pu n'être qu'un d'entracte stérile ; elle est, au contraire, la genèse d'un personnage important : Ourseau qui est, avec, Passelion, un des héros de la génération suivante. Celle qui aura pour devoir de rétablir le royaume après son anéantissement. Or, l'un

comme l'autre de ces héros entretiennent un rapport de filiation, plus ou moins directe, avec le prince des Déserts d'Ecosse. Ils tiennent de lui leurs forces vives et, pour Passelion, procréatrices. Dans le *Perceforest*, les personnages les plus fougues apparaissent aux moments clés que sont la construction ou la reconstruction.

La « mythologie de l'ours⁸⁹² » répond à sur un cycle de mort et de vie sur lequel se calquent la prospérité et le dépérissement du royaume. Cette interprétation pourrait expliquer qu'Estonné demeure associé à un substrat plus primitif alors que, par ailleurs, le merveilleux tend à disparaître, à mesure que le monde du *Perceforest* se christianise. Mais cela livrerait, surtout, la clé son caractère. L'ours doit rester primitif, inchangé car sa force brute est nécessaire à régénération du monde. Ce qui a pour conséquence de rendre sa mort aussi indispensable que sa résurrection. En effet, par sa fougue et son emportement il menace de perturber la stabilité du nouveau règne. Or, comme il impossible qu'il se civilise, il doit périr. Estonné n'est donc pas que le chevalier auquel sont réservées les mésaventures dégradantes. Il est, certes, le personnage impulsif qu'aucune amélioration ne guette, l'incarnation d'un monde appelé à disparaître, mais il ne l'est pas uniquement pour le seul divertissement du lecteur. Sous ses allures de bouffon se cache la nature d'un roi.

Passelion, qui succède à Estonné, forme avec Zéphyr un nouveau duo comique et prend lui aussi l'apparence d'un animal fortement lié aux pratiques carnavalesques et au substrat mythique (le cerf). Cependant, il semble se produire un léger infléchissement. Le jeune homme subit, comme cela a été dit, moins d'humiliations de la part du *luiton* qui fait, pour lui, davantage figure de mentor que de persécuteur. De sorte que, le chevalier se trouve moins fortement rattachés à des pratiques comme le charivari. De plus, sa vengeance précoce et sa descente aux Enfers font qu'il s'approche davantage d'un héros antique. Par conséquent, même si l'ours perdure en Passelion, il ne semble plus vraiment être roi. De leur côté, les plaisantins féeriques cessent finalement de diriger le monde. Lidoire se retire dans l'île de Vie et renonce à ses pouvoirs ; Zéphyr endosse un habit et une fonction religieuse. Leur mutation paraît indiquer que le contrôle des forces vives par des êtres qui en sont les représentants ne peut être qu'éphémère. Le temps des fées, des *luitons* et des ours rois, doit céder la place au temps des hommes. Peut-être, en accord avec la temporalité cyclique de *Perceforest*, dans l'espoir d'un retour.

⁸⁹² Sur ce cycle voir Ph. Walter, *Arthur, l'ours et le roi*, *Op. cit.*, p. 9, et plus précisément La "mort" de l'ours, chapitre IX, p. 193-217.

Conclusion

Comme cela était avancé, à titre d'hypothèse, dans l'introduction, le comique est un domaine foisonnant et protéiforme. Ses variations peuvent être question d'ampleur. Le comique englobe des manifestations allant d'un simple jeu de mots à des effets de contraste et détournement entre deux scènes, voire deux œuvres, différentes. La richesse du comique s'illustre aussi par la multiplicité de ses tons et de ses registres. De l'effet le plus grossier à la notation la plus discrète et la plus subtile, des farces scatologiques de Zéphyr à la peinture des amours naissantes, *Perceforest* semble explorer toutes les possibilités. De même, l'auteur paraît tirer parti des effets naturellement rattachés au comique comme, par exemple, sa capacité à contrer la peur. En décrivant les sorcières comme de laides et vieilles mégères et en présentant le *maistre* comme un être qui apprécie la plaisanterie, la scène du sabbat remplace l'inquiétant par le ridicule et le comique. L'impact de l'épisode serait d'autant plus grand si l'on considère, comme C. Ferlampin-Acher, que l'auteur réfère effectivement à la vauderie d'Arras⁸⁹³. Dans ce cas le comique aurait pour mission d'agir sur le réel. Mettre à distance et tourner en dérision des événements contemporains permettraient à l'auteur de combattre l'angoisse qu'ils ont pu susciter. A l'échelle du roman, il recourt souvent au comique pour alléger la tension dans des moments dramatiques, ou encore atténuer l'inquiétude que pourraient provoquer certains motifs ou personnages. Ainsi la nature diabolique de Zéphyr est largement supplantée par son caractère facétieux. De même Lidoire, qui possède une part d'ombre, endosse également le rôle de plaisantin.

Cette vertu particulière du comique est d'ailleurs mise en scène dans le récit : l'histoire de la capture d'Estonné provoque chez les chevaliers prisonniers un éclat de rire libérateur qui les conduit à se révéler leurs noms et donc à se fédérer⁸⁹⁴. Les effets du comique se trouvent encore illustrés par l'hilarité qui accueille les *bons motz* de Liriopé ou le rire de Gallafur qui constate, de lui-même et pour lui-même, le caractère cocasse de sa chute. Qu'il s'agisse d'une gaieté bon enfant ou d'un réflexe plus profond, l'auteur prouve, parce qu'il les dépeint, qu'il était conscient des possibilités offertes par le comique. Cependant, à ces fonctions « simples », s'ajoutent des effets qui n'ont peut-être pas toujours été prémédités, voire

⁸⁹³ Sur cette hypothèse dont il a déjà été question, voir C. Ferlampin-Acher, « Le sabbat de vieilles barbues dans *Perceforest* », dans *Le Moyen Âge*, t. 99, 1993, p. 471-504 et *Perceforest et Zéphir : propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, op. cit., p. 302ss.

⁸⁹⁴ Voir *supra* p. 357.

ressentis, par lui. De sorte qu'il convient de rester prudent et de garder à l'esprit qu'ils pourraient être le fruit du regard, forcément « décalé », que le lecteur moderne porte sur une œuvre médiévale.

Le comique semble permettre à l'auteur de structurer son œuvre. Que soit à petite (une parole, un épisode) ou à grande échelle (d'un livre à l'autre par exemple), il implique des jeux d'échos qui ne peuvent exister et produire leurs effets que grâce à une construction rigoureuse. Si bien que le comique, qui semble à première vue être une cause désordre (parce qu'il bouleverse une situation initialement stable), contribue finalement à la cohérence du roman. Par exemple, les tours joués à Estonné par Zéphyr, qui reposent sur un schéma simple et répétitif, impriment au récit un rythme particulier. L'effet qu'ils produisent pourrait être mis en parallèle avec celui des douze tournois du livre III⁸⁹⁵. Les farces du *luiton* comme les joutes, génèrent un horizon d'attente parfois troublé par une variation. Ainsi les blessures du Chevalier aux Papegaux bouleversent l'ordre des tournois⁸⁹⁶ tandis que l'histoire de la belle hôtesse⁸⁹⁷ renouvelle, au moins dans la forme, les facéties de Zéphyr.

Par ailleurs, le pouvoir structurant du comique semble également reposer sur ce qui pourrait être appelé « motifs comiques », au même titre qu'il existe des motifs romanesques. Par exemple, l'histoire d'Estonné et de la mauvaise femme du lignage de Darnant possède une trame qui semble être préconstruite et partager le même esprit que les fabliaux. Mais *Perceforest* pourrait aussi créer ses propres motifs. Le compagnonnage de Clamidés et de Lyonnell repose sur le potentiel comique du duo dépareillé mais complémentaire tel qu'il se retrouvera, par exemple dans *Don Quichotte*. L'association, à long terme, entre l'écuyer pragmatique et le chevalier énamouré proposée par *Perceforest*, paraît relativement originale. Par conséquent, on pourrait émettre l'hypothèse que ce roman, en quête d'un renouveau, offrirait ici un modèle appelé à se développer. Il conviendrait toutefois de chercher dans d'autres œuvres des XIV^e et XV^e siècles la présence de duos similaires.

Capable de donner une forme à *Perceforest*, le comique sait aussi en épouser les contours et servir, peut-être involontairement, les intentions du roman. L'affaiblissement du comique qu'il nous a semblé constater paraît accompagner l'entrée des personnages dans l'âge adulte mais également le « vieillissement » qui fait l'objet du récit. Le monde « en enfance » décrit par *Perceforest* doit céder la place aux temps arthuriens. Cette progression

⁸⁹⁵ Voir Anne Berthelot, « Répétition et efficacité narrative dans le *Roman de Perceforest* », art. cit.

⁸⁹⁶ Lorsqu'elle apprend que son ami ne pourra pas combattre, Camille se blesse volontairement. C'est alors sa sœur qui la remplace (l. III, t. 2, p. 140-141)

⁸⁹⁷ Voir *supra* p. 384ss.

irait de pair avec un amoindrissement du comique. Il semble impossible de dire s'il s'agit d'une variation consciemment orchestrée par l'auteur pour appuyer son propos. Toutefois la coïncidence, même fortuite, a pour conséquence d'intégrer le comique à la problématique historique du roman. Qui plus est, le fait que des personnages fortement liés au comique soient présentés comme des acteurs fondamentaux des premiers temps du récit paraît accréditer l'hypothèse d'une association entre le comique et l'idée de vitalité.

Ce rapprochement vaut aussi sur un plan littéraire. En se livrant à des détournements ou à des reprises de type parodique, l'auteur renouvelle la matière dont il construit son roman. Plus qu'un signe de dénigrement ou de dérision, le comique semble être le moyen d'insuffler une nouvelle vie aux motifs ou aux topiques maintes fois utilisées. Par ailleurs, il est d'autant plus lié à la question de l'écriture qu'il semble soulever le problème de la fiction. Certes, cela peut être dit des illusions qui sont de fausses apparences dont le but est de passer pour la réalité. Cependant, le comique, parce qu'il n'implique pas, contrairement aux *fantosmes*, le recours à la magie, paraît proposer une approche plus directe de la question. Ainsi dans l'épisode des faux rêves, Néronès n'est pas une magicienne mais seulement une jeune fille qui tente de se faire comprendre d'un amant obtus. Ses faux rêves ne sont pas des illusions mais des récits qu'elle a inventés. Par conséquent, elle se rapproche plus de la figure d'un écrivain⁸⁹⁸ qu'une enchanteresse, et ses songes, qui sont des constructions imaginaires uniquement fondées sur la parole, sont comme un roman inséré dans le roman.

Le comique apparaît donc ici comme véritablement consubstantiel à l'œuvre. Il trouve matière à s'exercer dans un récit dont il sert, en retour, les enjeux implicites ou explicites. Complexe, structuré, original et foisonnant le comique dans *Perceforest* ressemble au roman dans lequel il s'inscrit.

⁸⁹⁸ Elle compose d'ailleurs par la suite le *Lai piteux*. Voir Des femmes écrivains : Néronès dans le Roman de *Perceforest*, *Marte dans Ysaÿe le Triste* », art. cit.

Annexes :

Rire et sourire : relevés et index

Ces relevés sont basés sur les éditions de *Perceforest* établies par Gilles Roussineau⁸⁹⁹ ainsi que sur nos propres lectures des manuscrits (pour les livres V et VI). Pour les livres I à IV, ils prennent en compte aussi bien le texte et les variantes que les glossaires.

1. Relevé des occurrences de rire, ris et risées

Livre I :

« Madame, dist Fezonas, je voy bien que non, mais **j'ay bon ris** que vous les voulez ja aidier. » l. I, t. 1, § 162.

« Dieu vous maint a bonne feste, sy **rirez** a l'autre ! » l. I, t. 1, § 214-215.

Adont **prindrent** les compaignons tous **a rire** et Porrus a estre courroucié. l. I, t. 1, § 214.

Quant Gadifer l'entendy, **il prinst a rire** moult fort. l. I, t. 1, § 276.

Quand Gadifer l'entendy, **il prist a rire** tout sy malade qu'il estoit. l. I, t. 1, § 300.

Quant le roy entendy la damoiselle, il se percent tantost, sy **print a rire** et dist **tout en ryant**. l. I, t. 1, § 386.

Quant le roy et Floridas et la damoiselle entendirent le nayn, **ilz commencerent trop fort a rire** l. I, t. 1 § 393.

Lors respondy la damoiselle **tout en ryant**, qui avoit grant joye du debat. l. I, t. 1 § 393.

Et quant Claudius le veyt, sy **se print** moult fort **a rire** l. I, t. 1 § 428.

Sy tost que le Boçu, qui estoit tresbon debourdeur, veyt que il n'avoit point de compaignie ne ses deux autres compaignons, il dist devant **tout en ryant**. l. I, t. 1, § 442.

« Sire, dist la damoiselle **tout en ryant**, je ne dy pas que ce soit par deffaulte de payement. » l. I, t. 1, § 628.

Quant le roy l'oijt, il **prinst fort a rire**. l. I, t. 1, § 381.

Quant le roi et les .II. damoiselles entendirent Sibille, **ilz prindrent fort a rire** de ce qu'elle avoit dit. l. I, t. 1, § 831.

⁸⁹⁹ *Le Roman de Perceforest*, première, deuxième, troisième et quatrième parties, *op. cit.* Les livres V et VI sont cités d'après le manuscrit BnF. fr. 348 (l. V) et d'après le manuscrit de David Aubert (l. VI) Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3493 et 3494.

Quant le roy et les deux autres damoiselles eurent oï les parolles qui avoient esté entre Floridas et Gloriande. **Ilz emprindrent** entre eulx **a rire** sy tresfort que on n'oïst pas Dieu tonner de la joye qu'ilz eurent. l. I, t. 1, § 832.

« Les aultres s'en voisent, sy dirons noz **risees** plus hardiement. » l. I, t. 1, § 836.

« Ainsy se vont Lyriope et la compaignie esbaudissant, que sy hyement le faisoient **par risee dire et faire** que plus ne pouoient. » l. I, t. 1, § 837.

Ilz emprindrent sy fort **a rire** que on les peust desvetir tous nuz. Après ce **qu'ilz eurent riz** tant qu'il leur pleut. l. I, t. 1 § 838.

Lors fut **la risee** sy grande entre eulx tous qu'ilz ne sçavoient qu'ilz peussent devenir. l. I, t. 1, § 838.

Et Lyriope, qui tresbonne bourderesse estoit, **rioit** sy fort qu'elle s'assit a terre **de force de riz** l. I, t. 1, § 838.

Adont y **eut** si grant **risee** que il n'y eut cellui qui se peust abstenir. l. I, t. 1 § 843.

La royne Lydoire avoit sy grant **riz**, combien qu'elle se hontoïast ung pou, qu'elle ne sçavoit que faire. l. I, t. 1, § 844.

Et le roy Alexandre mesmes la prinist entre ses bras et la commença moult à conjoïr pour ses **bonnes risees**. l. I, t. 1 § 846.

Or **avint** après aux chevaliers, aux dames et aux damoiselles ausquelz l'escuier avoit delivré les chappeaulx **une grant risee**. l. I, t. 2, § 907.

Adont **emprindrent** sy fort **a rire** par les tables pour le fait qui avenu leur estoit et pour les parolles du roy que on les peust tous nudz desvestir. l. I, t. 2, § 909.

Mais quand **ilz eurent assez ris**, les servans de la feste s'avancerent et servirent de connins devant tous, atournez a leur usaige. l. I, t. 2, § 909.

Lors fut **la risee grant** par les tables pour ce que le roy anglois dessoubz qui les chevaulx devoient estre prins dont le roy d'Escoce seroit remonté. l. I, t. 2, § 943.

Le roy anglois respondy **tout en ryant**. l. I, t. 2, § 943.

Adont les dames et les damoiselles des hours **eurent grant riz** de l'aventure. l. I, t. 2, § 1090.

Mais quant elles veyrent que chacune estoit en tel point, elles **commencerent** toutes **a rire** de leur aventure. l. I, t. 2, § 1179.

Et elles s'en aloient **tout en ryant** comme celles qui en avoient grant feste tant que chacune s'en vint a son logis. l. I, t. 2, § 1179.

Livre II :

Mais quant le roy les veyt pardevant luy [...]sy **commença a rire** de joye. l. II, t. 1, § 3.

Quant le roy entendy Liriope, **il prist** moult fort **a rire**. l. II, t. 1, § 38.

*Sy luy prinst a demander **tout en ryant** : « Et quelle chose respondiez vous, belle fille, quant vous l'oyez ainsi souhaidier ? »* l. II, t. 1, § 38.

*Sy tost que le roy et toute la chevalerie qui la estoit eurent oÿ Lyriope, **ilz emprindrent** sy fort **à rire** qu'on les peust tous nudz desvetir.* l. II, t. 1, § 39.

*Mesmes la royne **emprist** moult fort **a rire**.* l. II, t. 1, § 39.

*Adont **recommença la risée** entre eulx plus grande que devant.* l. II, t. 1, § 39.

*« Par ma foy, dist le roy, belle fille, **tout en ryant**, bien vous en croy. »* l. II, t. 1, § 39.

*Tel est au atin riche qui au soir est poure et tel **rit** au soir qui au matin de meschief larmoie.* l. II, t. 1, § 172.

*Quant le conte veyt Estonné venir vers luy assez radement, **il commença a rire**.* l. II, t. 1, § 279.

*« Il n'y a personne en ceste ville qui ne coignoisse luy et ses faiz, mais l'on ne fait qu'en **rire**. »* l. II, t. 1, § 292.

*« S'il vous deçoit une autre foiz, sy n'en faictes que **rire**, c'est vostre mieux. »* l. II, t. 1, § 292.

*En tel penser que vous avez oÿ chevaucha Estonné tout le chemin de Brane jusques a soleil escondant, **riant** aucuneffois dedens son cœur de ce que, s'il pouoit decevoir Zephir ançois qu'il le moquast, il se tiendroit pour vengié de luy.* l. II, t. 2, § 378

*Mais quant le roy les veyt en leurs plices toutes sommeilleuses, **il en eut grand riz**.* l. II, t. 1, § 460.

*Et quant Clamidés le veyt en tel point, **il emprinst a rire** de fin despit.* l. II, t. 1, § 515.

Quant le gueant entedy Lyonnel, il commença a rire de ses parolles. l. II, t. 1, § 643.

*Adont **commença** Lyonnel **a rire** et la mere aussi, qui **n'avoit riz** .XX. ans au devant, si comme elle disoit.* l. II, t. 1, § 660.

*En ce point, ilz se jouoient, a ung jenne enfant qui avoit .II. ans, car il commençoit a parler et **disoit merveilles de risees**.* l. II, t. 2, § 1.

*Lors luy compta en quelle maniere dont **ilz rirent** assez.* l. II, t. 2, § 2.

*Lors le regarda et percent son son doÿ noircy, sy sceut tantost qu'il avoit atouchié a se fille, sy **en eut grant riz** dedens son cœur.* l. II, t. 2, § 255.

*Et pour ce l'appelle je la Damoiselle sans Joye. Aussy font aultres, car il y a passé XVIII ans **qu'elle ne rist**.* l. II, t. 2, § 321.

*La pucelle qui avoit le viaire tendre et rosin dessus le blanc, doux et amoureux et **ryant*** l. II, t. 2, § 375

*Et sachiez que les dames en **eurent bon riz** et moult priserent le jenne chevalier quand si bien luy estoit cheu de sa premiere emprinse.* l. II, t. 2, § 503.

*Quant le roy eut entendu les pucelles, **il commença fort a rire** pour ce qu'il ne veoit qu'elles vouloient du tout porter le chevalier.* l. II, t. 2, § 556.

*« Sy nous advisames, quant nous l'eusmes bien regardé, que nous le ferions apporter paredevant vous **pour la risée**, car c'est ung enfant. »* l. II, t. 2, § 579.

« Aussi estez vous a moy : plus mal a point ne poez venir comme a celui qui aime par amours et cuide estré amé, car vous le departez de la meilleure vie qui soit, car pour celle est paradis refusé de plusieurs, dont les dieux **se rient** et ont bonne feste. » l. II, t. 2, § 656.

Quant ceulx eurent oÿ le compte, **ilz emprindrent tous a rire** treffort, combien que volenté n'en eussent. l. II, t. 2, § 666.

Livre III :

Il commença a soubzrire, non pas qu'il en eut talent , mais seulement pour les gracieuses devises du jenne chevalier qu'il veoit tant joyeux pour sa dame. l. III, t. 1, p. 145.

Sy tost que le roy oÿ son nepveu, qui ne l'avoit point encore recognu, **il commença a soubzrire**. l. III, t. 1, p. 192.

Elles entendirent du chevalier comment il avoit rompu son espee, **sy commencerent a rire** tout doucement et en beneirent le cerf. l. III, t. 1, p. 243.

Il avoit auctorité de parler a la pucelle qu'il aimoit par-dessus toutes les autres, de **rire**, de deviser, de requerre et de recevoir dons et promesse. l. III, t. 1, p.313.

Quant le roy Peleon et tous ceulx qui la estoient eurent entendu ce serviteur qui parloit ainsi a Estonné, **ilz en eurent tous sy bon ris** qu'a merveilles. l. III, t. 1, p. 343-344.

Toutesvoies, afin qu'il n'en fust blasmé, **commença il a rire** avecques les autres et **tourna la chose a truffe**. l. III, t. 1, p. 344.

Comme Lyonnell eut entendu Estonné, il ne se peut tenir **de rire**, combien qu'il fut encore bien malaide. l. III, t. 2, p. 11.

« Et par tout ou il sera sceu, **on en tendra ris** et baves, et par especial les inhumains murdriers qui la tendront en cage ! ». l. III, t. 2, p. 171.

Et devez sçavoir **qu'il eut bon ris** quant il scent le compte des vielles que Lyonnell avoit trouvees. l. III, t. 2, p. 186.

Mais la dame respondy **tout en riant** : « Sire chevalier, je suis la deesse d'amours, qui sçay le secours et adressement de tous vrais amans. Et pour ce que je vous.sçay vray amant, je vous osteray ce qui vous nuist. » l. III, t. 3, p. 67.

Gadiffer [...] print la parolle et dist **en soubz riant**. l. III, t. 3, p. 105.

Quand Gadiffer entendy Estonné, **il commença a rire**, car il veoit bien qu'il estoit troublé. l. III, t. 3, p. 113.

Il commença a rire pour ce qu'il sçavoit que l'autre le reprenoit a tort, et aussi firent plusieurs autres heraulx d'armes. l. III, t. 3, p.199-200.

Atant il baisa l'enffant qui **commença a rire**. l. III, t. 3, p.230.

Livre IV :

*Quant le tirant entendy le chevalier, **il n'eut talent de rire**, car il doubtoit de perdre trop de sang.* l. IV, t. 1, p. 116.

« *Hollandin, beau filz, dist le chevalier **en ryant**, pour ce l'ay je fait car moult me pesa quant je sceus comment le hairon fut occis qui en lieu de nef portoit les besoingnes de cestui pays.* » l. IV, t. 1, p. 123

*Quant l'ancien homme vey que l'enffant l'avoit feru, **il se print a rire*** l. IV, t. 1, p. 194.

*Quand l'enfant eut entendu ces mos, **il commença a rire** en levant les bras après son oncle.* l. IV, t. 1, p. 253.

*Quant il l'eut monstré [le haucqueton] a ses compaignons, tous **commencerent a rire**, veu qu'il estoit sy petit.* l. IV, t. 1, p. 274.

*Il commença a dire tout hault **en riant**: « En verité, Passehyon, celui sera fol qui desoremais vous troublera : trop a en vous fiere personne ! ».* l. IV, t. 1, p. 279.

***Bon ris eurent** les huit princes pour la maniere du jenne Passelion qui desja se maintenoit tant fierement.* l. IV, t. 1, p. 279.

*Et quant les barons le veirent tant actif de soy deffendre, ilz en **eurent bon ris**.* l. IV, t. 1, p. 280.

*Mais qui en eust joye ou non, le mauvais et trahittré Bruyant **n'en avoit talent de rire**.* l. IV, t. 1, p. 281.

*Quant Troÿlus et tous les princes entendirent Passelion, **ilz commencerent a rire**.* l. IV, t. 1, p. 284.

*Entre plusieurs parlers esmouvans **a risée** et a eschauffemens,* l. IV, t. 1, p. 351

*Quant Margon entendy ce, il eut grant merveilles a quoy ilz pouoient gaingner leur pain. Sy **commença a rire**.* l. IV, t. 1, p. 377.

*Sy tost que Margon et les huit chevaliers qui la estoient entendirent la bonne dame, ils **en eurent ris** et grant mervelles ; sy prierent a la dame qu'ilz peussent voir.* l. IV, t. 1, p. 377.

*Mais quant Margon le vey, il en fut moult joyeux et les huit princes **encommencerent a rire**.* l. IV, t. 1, p. 377.

*Tant demenerent les dames celles feste que les chevaliers **en eurent bon ris**.* l. IV, t. 1, p. 385.

*Il racompta comment il avoit esté mandé en la cité de Nerves de par la pucelle pour acomplir son desirier, dequoy le roy et toute la compaignie **eurent bon ris** et grant mervelles.* l. IV, t. 1, p. 470-471.

« *Aultre fois aincoires fist il une mauvaise enffance et dont je lui sceu trop mauvais gré, comment que **je ne m'en peuz tenir d'en rire**.* l. IV, t. 2, p. 696.

« *Sy tost que je vey ce j'en fus toute hontouse et troublee du fait, combien que j'en fus contrainte d'en **rire** mon saul car je perceus comment Passehyon s'estoit mussié tout nud en un coing de la chambre, qui les regardoit **en riant** tant fort qu'oncques **ne m'en peus tenir de rire**.* » l. IV, t. 2, p. 696-697.

« *Et quand je ouy ce, **il me convint rire** par force, et ainsi firent elles.* » l. IV, t. 2, p. 697.

« Quant ce fait fut passé, j'appaisay la chose, car tant **disoit** Passelion de **risees** que les femmes ne se pouoient courrouchier, fors tant qu'elles disoient que jamais en leur chambre ne coucheroit. » l. IV, t. 2, p. 697.

« Quant je veis la maniere, oncques **ne me peus tenir de rire**. » l. IV, t. 2, p. 699.

Les foeilles de gansne vert **riant** a esgarder. l. IV, t. 2, p. 985.

«Sire, dist elle **en riant**, vous n'avés pas voé chasteté jusques a la venue de celle ! » l. IV, t. 2, p. 1061.

Lors lui racompta de ses fais depuis qu'il demoura avecques Morguane la faee, dont la dame **eut bon ris**. l. IV, t. 2, p. 1077.

Mais quant elles les veirent venir, elles se leverent encontre eulx **en riant**, sy print chascun la sienne et encommencerent les caroles. l. IV, t. 2, p. 1135.

Livre V :

Quant la dame eult ouy son nepveux **elle print a sourire** car bien scent que tout ce venoit par le pourchas d'elle et de Zephyr. l. V, f. 287.

Livre VI :

Quant le chevalier se retrouva en ce point **il encommença a rire** a par soy. l. VI, f. 7 v.

Lesquelz se gaboient tresfort et **avoient bon ris** de ce que ainsi estoit chu car ilz l'avoient plainement veu. l. VI, f. 7 v.

Lors **tout en riant** il marche desoubz les quatre brans. l. VI, f. 95.

Quand Sorus vey que Marones n'estoit point tachié il lui dist **tout en riant** : « Marones, beau cousin, vous pouez aller fiancement entres dames entre damoiselles car vous estes le plus leal selon cest espreuve que je congnoise. » l. VI, f. 95.

Si ne pourriez croire comment Marones en fist grant gabois **et grant risee** et aussi fist Lizeus. l. VI, f. 95.

Alors dist Sorus « **Il ne vous en convient ja rire**. » l. VI, f. 95.

Il rit au matin qui au soir pleure. l. VI, f. 129 v.

Et quant plus se cuidoient approchier adont s'eslongeoient plus de quoy les maronniers **avoient bon ris** et merveilles. l. VI, f. 133.

La belle Salfione, qui pas ne le haioit, l'en regardoit **d'uns yeulx rians**. l. VI, f. 185 v.

Meismes Salfione dist **en riant** a la jenne roine et aux pucelles qui a l'entour estoient : « Compaignes or pouez veoir se nous avons perdu notre lanche au chevalier qui estoit naguaires de si moienne contenance. » l. VI, f. 187.

Quand Sorus eut oy ainsi parler le chevalier **il n'en fist fors que en rire** car poy l'en estoit. l. VI, f. 207.

Et atant ist hors du parlement et les autres demourerent qui **rioient** a merveille de la damoiselle qui ainsi avoit parle a Sorus. l. VI, f. 211.

Grant risee eut es bourdes quant ce mot fu ouy meismes le roy qui estoit si pres d'elle que la parole entendy en eut grant joie et toute sa compaignie aussi. l. VI, f. 215 v.

*Ainsi que **l'on rioit** des parlers de la dame a tant vint ung chevalier noir cheval et arme d'unes armes toutes noires pardevant le bourt de la roine. l. VI, f. 215 v*

*Quant la roine eut oy la response du chevallier **elle en print a rire** car bien pensa qu'en ceste response avoit grant mistere. l. VI, f. 217.*

*Adont **print** la jenne dame **a rire et** dist : « Or pouez regarder se je vous dy vray quant je dis qu'en la fin vous beniriez l'eure que je m'embaty sur vous. » l. VI, f. 254 v.*

*Lors **prindrent à rire** les bacelers et le chevalier a la fumee dist : « Vous ne scavez l'occasion de notre emprise et pour ce je la vous diray. » l. VI, f. 255 v.*

*Et moult en **rirent** quant elles veirent qu'elle estoit contraire à la pucelle Salfione. l. VI, f. 258 v.*

*«Sire, dist elle, la Pucelle et la belle Salphione **n'en firent fors rire** quant elles sceurent que les deux chevalliers qu'elles avoient prins a juges y eurent leur paix.» l. VI, f. 261*

*Adont **emprint** le roy **a rire** moult crassement et puis dist : « Par ma foy, madame, il me plaist bien. » l. VI, f. 262 v.*

*Meisme le roy du **tout en ryant** : « Seigneurs or ce garde qui veult ou qui peult. Ceste chanchonnette signifie aucune chose. » l. VI, f. 267 v.*

*« Ay congie de ma mie regarder / [...]Or puis a elle jouer, **rire** et parler. » l. VI, f. 276 v.*

*Adont **print a rire** toute la compaignie. l. VI, f. 316 v.*

*Si ne pourriez croire **les bonnes singeries et les risees** que les trois enfans et le singeot **emprindrent à faire** par le palais si que tous ceulx qui la estoient en **avoient bon riz**. l. VI, f. 318 v.*

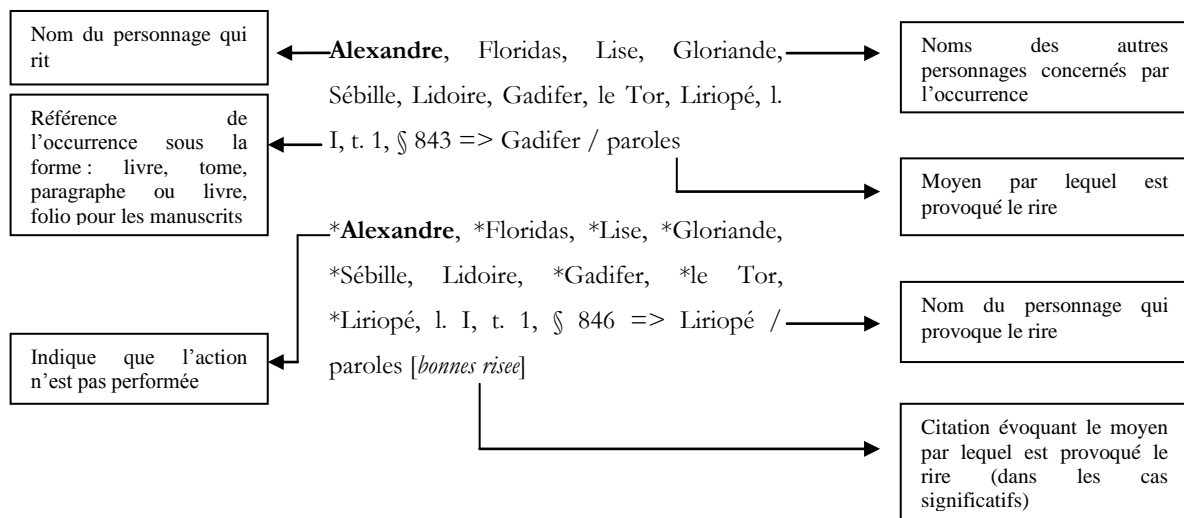
*Moult eut le roy **bon ris** des joieusetés que le trois enfans et le singot firent par la salle et aussi eurent ceulx qui au palais estoient. l. VI, f. 319 v.*

*Tandis que la **risee estoit** dans le palais des trois enfans et du singot. l. VI, f. 318 v.*

2. Index des occurrences de *rire*, *soubzrire*, *ris* et *risées* par acteurs (sujet, objet, etc.)

2.1. Relevé des occurrences *rire*, *soubzrire*, *ris* et *risées* par acteurs : rieurs et rieuses

Abréviations



Ø : indique que la cause n'a pas pu être identifiée

(2) : indique des occurrences multiples

- A -

Alexandre, l. I, t. 1, § 383-386 => Sébille /parole

Alexandre, Floridas et une damoiselle, l. I, t. 1, § 393 => nain ivre / parole

Alexandre, Gloriande, Lise, l. I, t. 1, § 831 => Sébille / parole

Alexandre, Floridas, Lise, Sébille l. I, t. 1, § 832 => Floridas, Gloriande / parole

Alexandre, Floridas, Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I,

t. 1, § 836 (2), § 837 => Alexandre, Floridas, Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé / parole, comportement [*risees dire et faire*]

Alexandre, Floridas, Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 838 (2) => Liriopé / parole

Alexandre, Floridas, Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 838 (3) => Liriopé / parole

Alexandre, Floridas, Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 843 => Gadifer / parole

***Alexandre**, *Floridas, *Lise, *Gloriande, *Sébille, Lidoire, *Gadifer, *le Tor, *Liriopé, l. I, t. 1, § 844=> Liriopé / parole

***Alexandre**, Floridas, Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 846=> Liriopé / parole [*bonnes risees*]

Alexandre, Cour, Perceforest, Gadifer, l. I, t. 2, § 943 => Pergamon-Gadifer / parole, récit

Alexandre Fin de Liesse (citée comme *la royne*), Pucelle au Cercle d'Or, l. V, f. 254 v. => événement / jugement

Alexandre fin de Liesse (citée comme *la royne*), l. V, f. 217 => Chevalier Noir / parole, demande

- B -

Blanche la Fae, l. IV, t. 2, p. 1077, l. 726-727 => Benuic / récit, comportement d'un tiers : Passelion

Boçu de Suave, l. I, t. 1, § 442 => Boçu / situation, apparence

***Bruyant sans foi**, l. IV, t. 1, p. 281, l. 777 => Passelion/ attitude

- C -

Caradoce, Cleremonde, Le Tor, l. II, t. 2, § 1 => fils de Sorence et Estonné /parole [*risees*]

Caradoce, Cleremonde, Le Tor, l. II, t. 2, § 2 => Estonné / récit, comportement d'un tiers : Zéphyr

Ceux qui au palais estoient, Gallafur [*le roi*], *ceulx qui au palais estoient* l. V, f. 319 v. => les trois enfants et le singe/comportement

Ceux qui la estoient (*tous*) l. V, f. 319 v. => les trois enfants et le singe/comportement

Ceux qui la estoient (*tous*), Péléon [roz], l. III, t. 1, p. 343, l. 206 => paysan / parole

Chevalerie (*toute la*), Gadifer, l. II, t. 1, § 39 => Liriopé /paroles, comportement d'un tiers : Lidoire

Chevaliers, dames et damoiselles, l. I, t. 2, § 907 => chevaliers, dames et damoiselles/enchantement

Chevaliers, dames et damoiselles l. I, t. 2, § 909 (2) => Alexandre /parole, comportement d'un tiers : assemblée

Chevalier (vieux), [sourire], l. III, t. 1, p. 145, l. 719 => jeune Chevalier /paroles, comportement

Chevaliers, l. IV, t. 1, p. 385, l. 158 => dames / attitude

Chevaliers (du lignage Darnant), l. V, f. 7 v. => Gallafur / attitude, chute

Chevaliers, l. V, f. 211 => Canifre (?) demoiselle / parole, reproches

Clamidés, l. II, t. 1, § 515 => Lyonnel / comportement, situation

Clamidés (cité comme le *Chevalier a la Geande*), Margon, Lyonnel du Glat, roy

Maronex, roy au Delphin, Gadiffer, Nestor, Troilus, Le Tor (cités comme *les huit chevaliers qui la estoient*), l. IV, t. 1, p. 377, l. 359 => Lisane / parole

Clamidés (cité comme le *Chevalier a la Geande*), Lyonnel du Glat, roy *Maronex* [« roy »], *roy au Delphin, Gadiffer, Nestor, Troilus, Le Tor* (cités comme *les huit princes*), l. IV, t. 1, p. 377, l. 366 => Méléan et Nabon / attitude

Clamidés (cité comme le *Chevalier à la Belle Geande*), Lyonnel, Troilus, Maronex (cité comme le *Chevalier au Griffon*), Nestor (cité comme le *Chevalier Dorê*), Le Tor, *roy au Delphin, Gadiffer* (fils), l. IV, t. 1, p. 274, l. 550 => *Chevalier à la Belle Geande* / geste ostension objet

Clamidés, Troilus, Maronex, Nestor, Le Tor, *roy au Delphin, Gadiffer* (fils), Lyonnel (cités comme *les huit princes*), l. IV, t. 1, p. 279, l. 719 => Passelion enfant/ attitude

Clamidés, Troilus, Maronex, Nestor, Le Tor, *roy au Delphin, Gadiffer* (fils), Lyonnel (cités comme *les huit princes*), l. IV, t. 1, p. 280, l. 753-754) => Passelion enfant /comportement

Clamidés, Troilus, Maronex, Nestor, Le Tor, *roy au Delphin, Gadiffer* (fils), Lyonnel (cités comme *Troilus et tous les princes*) l. IV, t.

1, p. 284, l. 876 => Passelion/ parole, attitude

Claudius, l. I, t. 1, § 428 => Estonné, Liene /comportement

Clermonde, Caradoce, Le Tor, l. II, t. 2, § 1 => fils de Sorence et Estonné /parole (*risees*)

Clermonde, Caradoce, Le Tor, l. II, t. 2, § 2 => Estonné / récit, comportement d'un tiers : Zéphyr

Compaignie (*toute la*), Perceforest, l. IV, t. 1, p. 471, l. 268 => Chevalier au Dauphin, la pucelle de Nerves / paroles, récit, comportement

Compaignie (*toute là*), l. V, f. 319 v. => Norhot / paroles

Cour, Gadifer, Lidoire, l. II, t. 1, § 39 => Liriopé /paroles

Cour, Ydorus, l. II, t. 2, § 579 => Gadiffer fils / comportement [*pour la risee*]

Cour, Alexandre, Perceforest, Gadifer, l. I, t. 2, § 943 => Pergamon, Gadifer / parole, récit, comportement d'un tiers : douze chevaliers aux vœux

Crésille, l. III, t. 1, p. 243, l. 163-166 => Chevalier à la Fleur de Lys / parole, comportement

- D -

Dames, l. II, t. 2, § 503 => Perceforest / Paroles, récit comportement d'un tiers : Alexandre, Remanant de Joie

Dames, l. IV, t. 2, p. 1135, l. 383 => chevaliers / situation

Dames et damoiselles, chevaliers, l. I, t. 2, § 907 => chevaliers, dames et damoiselles/enchantement

Dames et damoiselles, chevaliers l. I, t. 2, § 909 (2) => Alexandre /parole, comportement d'un tiers : assemblée

Dames et damoiselles, l. I, t. 2, § 1090=> Estonné, chevalier au Dauphin / comportement

Dames et damoiselles, l. I, t. 2, § 1178 => dames et damoiselles / comportement

Dames et damoiselles, l. I, t. 2, § 1179 => Alexandre /parole

Une damoiselle Floridas et Alexandre, l. I, t. 1, § 393 => nain ivre / parole

La damoiselle, l. I, t. 1, § 393 => nain ivre
parole

Damoiselles, l. III, t. 1, p. 243, l. 163-166
=> Chevalier /comportement

Damoiselle du Chastel Trouvé, l. I, t. 1, §
628 => Porrus, Cassel/situation, parole

***Damoiselle sans Joye**, l. II, t. 2, § 321 =>
ø

Delphin (*roy au*), Margon, Lyonnel du Glat,
roy Maronex, Gadiffer, Nestor, Troïlus,
Clamidés, Le Tor (cités comme *les huit
chevaliers qui la estoient*), l. IV, t. 1, p. 377, l.
359 => Lisane / parole

Delphin (*roy au*), Margon, Lyonnel du Glat,
roy Maronex, Gadiffer, Nestor, Troïlus,
Clamidés, Le Tor (cités comme *les huit
princes*), l. IV, t. 1, p. 377, l. 366 => Méléan
et Nabon / attitude

Delphin (*roy au*), Troïlus, Maronex (cité
comme *le Chevalier au Griffon*), Nestor (cité
comme *le Chevalier Doré*), Le Tor, Gadiffer
(fils), Lyonnel, Clamidés (cité comme *le
Chevalier à la Belle Geandé*), l. IV, t. 1, p. 274, l.
550 => Clamidés (cité comme *le Chevalier à
la Belle Geandé*) / geste, ostension objet]

Delphin (*roy au*), Troïlus, Maronex, Nestor,
Le Tor, Gadiffer (fils), Lyonnel, Clamidés,
(cité comme *les huit princes*), l. IV, t. 1, p. 279,
l. 719 => Passelion/ attitude

Delphin (*roy au*), Troïlus, Maronex, Nestor,
Le Tor, Gadiffer (fils), Lyonnel, Clamidés,
(cité comme *les huit princes*), (l. IV, t. 1, p. 280,
l. 753-754) => Passelion enfant/
comportement

Delphin (*roy au*), Troïlus, Maronex, Nestor,
Le Tor, Gadiffer (fils), Lyonnel, Clamidés,
(cité comme *Troïlus et tous les princes*, l. IV, t.
1, p. 284, l. 876 => Passelion/ parole,
attitude

Déesse des jugements (aussi citée comme
femme mariée), l. V, f. 254 v. => Maronès et
Sorus / comportement

Dieux, l. II, t. 2, § 656 => Lyonnel
/situation

- E -

Esmeraude, l. III, t. 1, p. 243, l. 163-166
=> Chevalier à la Fleur de Lys / parole,
comportement

*** Estonné**, l. II, t. 1, § 292 => Zéphyr /
comportement

Estonné, l. III, t. 1, p. 343, l. 206 =>
Estonné, paysan / parole

- F -

* **Femmes**, l. IV, t. 2, p. 697, l. 189 =>
Passelion/ paroles [*dire risees*]

Fezonas, l. I, t. 1, § 162 => Ydorus /
comportement

Fille de Thelamon, l. IV, t. 2, p. 1061, l.
257-258 => Benuic / parole

Floridas, Alexandre, et une damoiselle, l. I,
t. 1, § 393 => nain ivre / parole

Floridas, Alexandre, Lise, Sébille l. I, t. 1, §
832 => Floridas, Gloriande / parole

Floridas, Alexandre, Lise, Gloriande,
Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I,
t. 1, § 836 (2), § 837 => Alexandre, Floridas,
Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le
Tor, Liriopé / paroles et actes [*risees dire et
faire*]

Floridas, Alexandre, Lise, Gloriande,
Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I,
t. 1, § 838 (2) => Liriopé / parole

Floridas, Alexandre, Lise, Gloriande,
Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I,
t. 1, § 838 (3) => Liriopé / parole

Floridas, Alexandre, Lise, Gloriande,
Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I,
t. 1, § 843 => Gadifer / parole

***Floridas**, *Alexandre, *Lise, *Gloriande,
*Sébille, Lidoire, *Gadifer, *le Tor, *Liriopé,
l. I, t. 1, § 844=> Liriopé / parole

* **Floridas**, Alexandre, Lise, Gloriande,
Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I,
t. 1, § 846=> Liriopé / parole [*bonnes risees*]

- G -

Gadifer, le Tor et leurs compagnons, l. I, t.
1, § 214 => Porrus / comportement,
enchantement

Gadifer, l. I, t. 1, § 276 => Le Tor / parole

Gadifer, l. I, t. 1, § 300 => Liriopé / parole

Gadifer, Lidoire, Sébille, Gloriande, Lise,
Floridas, Alexandre, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1,
§ 836 (2), § 837 => Alexandre, Floridas,
Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le
Tor, Liriopé / parole et acte [*risees dire et faire*]

Gadifer, Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas,
Alexandre, Sébille, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, §
838 (2) => Liriopé / parole

Gadifer, Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, Sébille, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 838 (3) => Liriopé / parole

Gadifer, Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, Sébille, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 843 => Gadifer / parole

* **Gadifer**, Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, Sébille, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 844=> Liriopé / parole

* **Gadifer**, Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, Sébille, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 846=> Liriopé / parole [*bonnes rîsees*]

Gadifer, l. II, t. 1, § 3 => chevaliers / présence

Gadifer, l. II, t. 1, § 38 (2) => Liriopé/ parole

Gadifer, Lidoire, cour, l. II, t. 1, § 39 => Liriopé /parole

Gadifer, l. II, t. 1, § 39 => Liriopé / parole

Gadifer, *toute la chevalerie*, l. II, t. 1, § 39 => Liriopé /paroles, comportement d'un tiers : Lidoire

Gadifer, [sourire], l. III, t. 3, p. 105, l. 406-407 => ∅

Gadifer, l. III, t. 3, p. 113, l. 713-718 => Estonné / parole

Gadifer, Cour, Alexandre, Perceforest, l. I, t. 2, § 943 => Pergamon, Gadifer / parole, récit, comportement d'u tiers : douze chevaliers aux vœux

Gadiffer (fils), Margon, Lyonnel du Glat, roy Maronex, *roy au Delphin*, Nestor, Troïlus, Clamidés, Le Tor (cités comme *les huit chevaliers qui la estoient*), l. IV, t. 1, p. 377, l. 359 => Lisane / parole

Gadiffer (fils), Lyonnel du Glat, Maronex, *roy au Delphin*, Nestor, Troïlus, Clamidés, Le Tor (cités comme *les huit princes*), l. IV, t. 1, p. 377, l. 366 => Méléan et Nabon / attitude

Gadiffer (fils), Troïlus, Maronex [cité comme *le Chevalier au Griffon*], Nestor cité comme *le Chevalier Doré*), Le Tor, *roy au Delphin*, Lyonnel, Clamidés (cité comme *le Chevalier a la Belle Geande*), l. IV, t. 1, p. 274, l. 550 => Clamidés (cité comme *le Chevalier à la Belle Geande*) / geste, ostension objet

Gadiffer (fils), Troïlus, Maronex, Nestor, Le Tor, *roy au Delphin*, Lyonnel, Clamidés (cités comme *les huit princes*), l. IV, t. 1, p. 279, l. 719 => Passelion/ attitude

Gadiffer (fils), Troïlus, Maronex, Nestor, Le Tor, *roy au Delphin*, Lyonnel, Clamidés (cités

comme *les huit princes*), (l. IV, t. 1, p. 280, l. 753-754) => Passelion enfant / comportement

Gadiffer (fils), Troylus, Maronex, Nestor, Le Tor, *roy au Delphin*, Lyonnel, Clamidés (cité comme *Trojilus et tous les princes*) l. IV, t. 1, p. 284, l. 876 => Passelion/ parole, attitude

Gallafur, l. V, f. 262 v. => Alexandre Fin de Liesse / parole

Gallafur, l. V, f. 267 v. => événement, batailles de chansons

Gallaffur, l. V, f. 7v. => Gallafur / attitude, chute

Gallafur (cité comme *le roy*), *ceulx qui au palais estoient* l. V, f. 319 v. => les trois enfants et le singe/comportement

Gueant aux Cheveux Dorez l. II, t. 1, § 643 => Lyonnel / parole, menace

Géante (mère de Galotine), Lyonnel, l. II, t. 1, § 660 => Galotine / Parole, réponse

Gloriande, Alexandre, Lise, l. I, t. 1, § 831 => Sébille / parole

Gloriande, Lise, Floridas, Alexandre, Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé, L. I, t. 1, § 836 (2), § 837 => Alexandre, Floridas,

Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé / parole, acte [*risees dire et faire*]

Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, Sébille, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 838 (2) => Liriopé / parole

Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, Sébille, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 838 (3) => Liriopé / parole

Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, Sébille, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 843 => Gadifer / parole

* **Gloriande**, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, Sébille, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 844=> Liriopé / parole

* **Gloriande**, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, Sébille, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 846=> Liriopé / parole [*bonnes risees*]

- H -

Hérait d'armes, l. III, t. 3, p. 199, l. 88-89 => un autre hérait / paroles

Heraultx d'armes (cités comme *plusieurs autres*) l. III, t. 3, p. 199, l. 88-89 => un hérait qui se trompe (cité comme *l'autre*)/paroles

* **Holland** (Géant), l. IV, t. 1, p. 116, l. 670-671 => *Chevalier au Delphin* / parole

- I -

***Il** rit au matin qui au soi pleure, l. V, f. 129
=> ∅

Il, l. II, t. 2, p. 186, l. 873-875 => Lyonnell / parole, récit, enchantement

- J -

- K -

- L -

Lidoire, Sébille, Gloriande, Lise, Floridas, Alexandre, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 836 (2), § 837 => Alexandre, Floridas, Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé / parole, acte [*risees dire et faire*]

Lidoire, Floridas, Alexandre, Lise, Gloriande, Sébille, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 838 (2) => Liriopé / parole

Lidoire, Floridas, Alexandre, Lise, Gloriande, Sébille, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 838 (3) => Liriopé / parole

Lidoire, Floridas, Alexandre, Lise, Gloriande, Sébille, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 843 => Gadifer / parole

* **Lidoire**, Floridas, *Alexandre, *Lise, *Gloriande, *Sébille, *Gadifer, *le Tor, *Liriopé, l. I, t. 1, § 844=> Liriopé / parole

* **Lidoire**, Floridas, Alexandre, Lise, Gloriande, Sébille, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 846=> Liriopé / parole [*bonnes risees*]

Lidoire, Gadifer, cour, l. II, t. 1, § 39 => Liriopé / parole

Lidoire, l. II, t. 1, § 39 => Liriopé / paroles, comportement d'un tiers : Lidoire

Lidoire, l. II, t. 2, § 255 => Lyonnell / comportement

Lidoire, l. V, f. 287 => neveu Gallafur / récit [*sourire*]

Liriopé, Le Tor, Gadifer, Lidoire, Sébille, Gloriande, Lise, Floridas, Alexandre, l. I, t. 1, § 836 (2), § 837 => Alexandre, Floridas, Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé / parole et acte [*risees dire et faire*]

Liriopé, Le Tor, Sébille, Gadifer, Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, l. I, t. 1, § 838 (2) => Liriopé / parole

Liriopé, Le Tor, Sébille, Gadifer, Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, l. I, t. 1, § 838 (3) => Liriopé / parole

Liriopé, Le Tor, Sébille, Gadifer, Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, l. I, t. 1, § 843 => Gadifer / parole

* **Liriopé**, Le Tor, Sébille, Gadifer, Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, l. I, t. 1, § 844=> Liriopé / parole

* **Liriopé**, Le Tor, Sébille, Gadifer, Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, l. I, t. 1, § 846=> Liriopé / parole [*bonnes rixees*]

Lise, Gloriande, Alexandre, l. I, t. 1, § 831 => Sébille / parole

Lise, Floridas, Alexandre, Sébille l. I, t. 1, § 832 => Floridas, Gloriande / parole

Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, Gloriande, Sébille, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 836 (2), § 837 => Alexandre, Floridas, Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé / parole, acte [*rixees dire et faire*]

Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, Gloriande, Sébille, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 838 (2) => Liriopé / parole

Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, Gloriande, Sébille, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 838 (3) => Liriopé / parole

Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, Gloriande, Sébille, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 843 => Gadifer / parole

* **Lise**, Lidoire, Floridas, Alexandre, Gloriande, Sébille, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 844=> Liriopé / parole

* **Lise**, Lidoire, Floridas, Alexandre, Gloriande, Sébille, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 846=> Liriopé / parole [*bonnes rixees*]

Liseus, Maronès, l. V, f. 96 => Sorus / comportement, événement : épreuve des *quatre brans*

* **Liseus**, Maronès, l. V, f. 96 => Sorus / attitude [*il ne vous en convient ja rire*]

***Liseus** [chanson *Moult suis tenu d'amours louer sans nombre/Quant de m'amee amy m'a fait clamer*] => ∅

Lizeus (père), l. V, f. 95 => son épouse / parole, demande : épreuve des *quatre brans*

Lyonnel, Géante (mère de Galotine), l. II, t. 1, § 660 => Galotine / Parole, réponse

Lyonnel, Le Tor et les autres chevaliers emprisonnés par le lignage Darnant, l. II, t. 2, § 666 => Estonné / parole, récit : capture

* **Lyonnel** (cité comme le *chevalier*), l. III, t. 1, p. 243, l. 163-166 => ø

Lyonnel, l. III, t. 2, p. 11, l. 177-178 => Estonné / parole

Lyonnel, l. IV, t. 1, p. 279, l. 700 => Passelion/ geste

Lyonnel du Glat, Margon, *roy Maronex, roy au Delphin*, Gadiffer, Nestor, Troilus, Clamidés, Le Tor (cités comme *les huit chevaliers qui la estoient*), l. IV, t. 1, p. 377, l.359 => Lisane / parole

Lyonnel du Glat, Maronex, *roy au Delphin*, Gadiffer, Nestor, Troilus, Clamidés, Le Tor (cités comme *les huit princes*), L. IV, t. 1, p.377, l.366 => Méléan, Nabon / attitude

Lyonnel, Troilus, Maronex (cité comme le *Chevalier au Griffon*), Nestor (cité comme «*le Chevalier Doré*»), Le Tor, *roy au Delphin*, Gadiffer (fils), Clamidés (cité comme le *Chevalier à la Belle Geande*), l. IV, t. 1, p. 274, l. 550 => Clamidés (cité comme le *Chevalier à la Belle Geande*) / geste, ostension objet

Lyonnel, Troilus, Maronex [«*Chevalier au Griffon*»], Nestor [«*Chevalier Doré*»], Le Tor, Delphin [«*roy au*»], Gadiffer (fils), Clamidés [«*Chevalier à la Belle Geante*»] / [«*les huit princes*»], l. IV, t. 1, p. 279, l. 719 => Passelion/ attitude

Lyonnel, Troilus, Maronex, Nestor, Le Tor, *roy au Delphin*, Gadiffer (fils), Clamidés (cités comme *les huit princes*), l. IV, t. 1, p. 280, l. 753-754 => Passelion enfant / comportement

Lyonnel, Troilus, Maronex, Nestor, Le Tor, *roy au Delphin*, Gadiffer (fils), Clamidés (cités comme *Troilus et tous les princes*) l. IV, t. 1, p. 284, l. 876 => Passelion/ parole, attitude

- M -

Margon, l. IV, t. 1, p. 377, l. 349-350 => Lisane / parole

Margon, Lyonnel du Glat, roy Maronex, *roy au Delphin*, Gadiffer (fils), Nestor, Troilus, Clamidés, Le Tor (cités comme *les huit chevaliers qui la estoient*), l. IV, t. 1, p. 377, l. 359 => Lisane / parole

Maronès, Sorus, l. f. 254 v. => mari de la déesse des jugements / parole, comportement d'un tiers : *déesse des jugements*

Maronès, Liseus, l. V, f. 96 => Sorus / comportement, événement : épreuve des *quatre brans*

***Maronès**, Liseus, l. V, f. 96 => Sorus / comportement, événement : épreuve des *quatre brans* [*il ne vous en convient ja rire*]

Maronex, Margon, Lyonnell du Glat, *roy au Delphin*, Gadiffer (fils), Nestor, Troilus, Clamidés, Le Tor (cités comme *les huit chevaliers qui la estoient*), l. IV, t. 1, p. 377, l. 359 => Lisane / parole

Maronex, Lyonnell du Glat, *roy au Delphin*, Gadiffer (fils), Nestor, Troilus, Clamidés, Le Tor (cités comme *les huit princes*), l. IV, t. 1, p. 377, l. 366 => Méléan, Nabon / comportement

Maronex (cité comme le *Chevalier au Griffon*), Troilus, Nestor (cité comme le *Chevalier Doré*), Le Tor, *roy au Delphin*, Gadiffer (fils), Lyonnell, Clamidés [cité comme le *Chevalier à la Belle Geande*, l. IV, t. 1, p. 274, l. 550 => Clamidés (cité comme le *Chevalier à la Belle Geande*)/ geste, ostension objet]

Maronex, Troilus, Nestor, Le Tor, *le roy au Delphin*, Gadiffer (fils), Lyonnell, Clamidés (cités comme *les huit princes*), l. IV, t. 1, p. 279, l. 719 => Passelion/ attitude

Maronex Troilus, Nestor, Le Tor, *le roy au Delphin*, Gadiffer (fils), Lyonnell, Clamidés (cités comme *les huit princes*), l. IV, t. 1, p. 280, l. 753-754) => Comportement / Passelion enfant

Maronex Troilus, Nestor, Le Tor, *le roy au Delphin*, Gadiffer (fils), Lyonnell, Clamidés (cités comme *Troilus et tous les princes*) l. IV, t.

1, p. 284, l. 876 => Passelion/ parole, comportement

Maronniers, l. V, f. 133 => Maronès, Sorus, Salfione, la Pucelle au Cercle d'Or / comportement

Morgane, l. IV, t. 2, p. 696, l. 150 => Passelion/ attitude, farce

Morgane, l. IV, t. 2, p. 697, l. 176 => Passelion/ comportement : rire

Morgane, l. IV, t. 2, p. 697, l. 180 => Passelion/ comportement : rire

Morgane, l. IV, t. 2, p. 697, l. 186-187 => Passelion/ parole

Morgane, l. IV, t. 2, p. 699, l. 247 => Passelion/ comportement [*la manière*]

- N -

Nestor, Margon, Lyonnell du Glat, roy Maronex, *roy au Delphin*, Gadiffer (fils) Troilus, Clamidés, Le Tor (cités comme *les huit chevaliers qui la estoient*), l. IV, t. 1, p. 377, l. 359 => Lisane / parole

Nestor, Lyonnell du Glat, Maronex, *roy au Delphin*, Gadiffer (fils), Troilus, Clamidés, Le Tor (cités comme *les huit princes*), l. IV, t. 1, p. 377, l. 366 => Méléan, Nabon / attitude

Nestor (cité comme le *Chevalier Doré*), Troilus, Maronex (cité comme le *Chevalier au Griffon*), Le Tor, *le roy au Delphin*, Gadiffer (fils), Lyonnel, Clamidés (cité comme le *Chevalier à la Belle Geande*), l. IV, t. 1, p. 274, l. 550 => objet [Chevalier à la Belle Geante / geste-montre objet]

Nestor, Troilus, Maronex, Le Tor, *le roy au Delphin*, Gadiffer (fils), Lyonnel, Clamidés / (cités comme *les huit princes*), l. IV, t. 1, p. 279, l. 719 => Passelion/ attitude

Nestor, Troilus, Maronex, Le Tor, *roy au Delphin*, Gadiffer (fils), Lyonnel, Clamidés (cités comme *les huit princes*), l. IV, t. 1, p. 280, l. 753-754 => Passelion enfant /comportement

Nestor, Troilus, Maronex, Le Tor, *roy au Delphin*, Gadiffer (fils), Lyonnel, Clamidés (cités comme *Troilus et tous les princes*) l. IV, t. 1, p. 284, l. 876 => Passelion/ parole, comportement

- O -

« **Occupantes des hourdes** », le roi et sa compagnie (2), l. V, f. 215 v. => Une dame/ paroles

On [habitants de la ville], l. II, t. 1, § 292 => Zéphyr / comportement

* **On** (et par especial les inhumains murrriers qui la tendront en cage), l. III, t. 2, p. 171, l. 337 => Gadiffer (fils) /événement

- P -

Palais (*la risee estoit dans le palais*), l. V, f. 319 v. => les trois enfants de Gallafur, *singeot* / comportement

Passelion nourrisson, l. III, t. 3, p. 230, l. 569-570 => Zéphyr / geste : baiser

Passelion nourrisson, l. IV, t. 1, p. 253, l. 514 => Troilus / parole

Passelion enfant, l. IV, t. 2, p. 697, l. 179 => chambrières / attitude

Péléon (cité comme *le roy*), *tous ceux qui la estoient*, l. III, t. 1, p. 343, l. 206 => paysan / parole

Perceforest, l. I, t. 1, § 381 => berger / parole

Perceforest, l. I, t. 2, § 943 => Pergamon / parole, récit, comportement d'un tiers : les chevaliers aux douze vœux

Perceforest, l. II, t. 1, § 460 => damoiselles de la forêt / comportement

Perceforest, [sourire] l. III, t. 1, p. 192, l.165
=> neveu Gadifer /comportement [non reconnaissance]

Perceforest, *toute la compagnie*, l. IV, t. 1, p. 471, l. 268 => Chevalier au Dauphin / paroles, récit, comportement d'un tiers : la pucelle de Nerves

Perceforest, Cour, Alexandre, Gadifer, l. I, t. 2, § 943 => Pergamon, Gadifer / parole, récit, comportement d'un tiers : les chevaliers aux douze vœux

Perceforest, l. II, t. 2, § 556 => pucelles / parole, comportement

Pucelle au Cercle d'Or, Salfione, la Pucelle au Cercle d'Or, l. V, f. 261 => événement : *plaidoie en amours*

Pucelle au Cercle d'Or, Alexandre Fin de Liesse (citée comme *la royne*), l. V, f. 254 v. => événement : jugement défavorable à Salfione

- Q -

- R -

- S -

Salfione, l. V, f. 187 => Reine et demoiselle / parole, conduite

Salfione, Pucelle au Cercle d'Or, LV, f.261
=> événement : *plaidoie en amours*

Sébille, Lise, Floridas, Alexandre, l. I, t. 1, § 832 => Floridas, Gloriande / parole

Sébille, Gloriande, Lise, Floridas, Alexandre, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 836 (2), § 837 => Alexandre, Floridas, Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé / parole, acte [*risees dire et faire*]

Sébille, Gadifer, Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 838 (2) => Liriopé / parole

Sébille, Gadifer, Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 838 (3) => Liriopé / parole

Sébille, Gadifer, Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 843 => Gadifer / parole

* **Sébille**, Gadifer, Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 844=> Liriopé / parole

* **Sébille**, Gadifer, Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, le Tor, Liriopé, l. I, t. 1, § 846=> Liriopé / parole [*bonnes risees*]

Sorus, l. V, f. 96 => Maronès / comportement, événement : succès à l'épreuve des quatre *brans*

Sorus, Maronès, l. V, f. 254 v. => mari de la *déesse des jugements* / parole, comportement d'un tiers : *déesse des jugements*

Sorus, l. V, f. 207 => Maronès / parole

- T -

***Tel** qui au matin de meschief larmoie l. II, t. 1 § 172 => ø

Le Tor, Gadifer et leurs compagnons, l. I, t. 1, § 214 => Porrus / comportement, événement : enchantement

Le Tor, l. II, t. 1, § 279 => Estonné / comportement

Le Tor, Gadifer, Lidoire, Sébille, Gloriande, Lise, Floridas, Alexandre, Liriopé, l. I, t. 1, § 836 (2), § 837 => Alexandre, Floridas, Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé / parole, acte [*risees dire et faire*]

Le Tor, Sébille, Gadifer, Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, Liriopé, l. I, t. 1, § 838 (2) => Liriopé / parole

Le Tor, Sébille, Gadifer, Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, Liriopé, l. I, t. 1, § 838 (3) => Liriopé / parole

Le Tor, Sébille, Gadifer, Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, Liriopé, l. I, t. 1, § 843 => Gadifer / parole

* **Le Tor**, Sébille, Gadifer, Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, Liriopé, l. I, t. 1, § 844 => Liriopé / parole

* **Le Tor**, Sébille, Gadifer, Gloriande, Lise, Lidoire, Floridas, Alexandre, Liriopé, l. I, t. 1, § 846 => Liriopé / paroles [*bonnes risees*]

Le Tor, Cleremonde, Caradoce, l. II, t. 2, § 1 => fils de Sorence et Estonné / parole [*risees*]

Le Tor, Caradoce, Cleremonde, l. II, t. 2, § 2 => Estonné / récit, comportement d'un tiers : Zéphyr

Le Tor, Lyonnell, et les autres chevaliers emprisonnés par le lignage Darnant, l. II, t. 2, § 666 => Estonné / parole, récit : capture

Le Tor, Margon, Lyonnell du Glat, Maronex, *roy au Delphin*, Gadiffer (fils), Nestor, Troilus, Clamidés (cités comme *les huit chevaliers qui la estoient*, l. IV, t. 1, p. 377, l. 359 => Lisane / parole

Le Tor, Lyonnell du Glat, Maronex, *roy au Delphin*, Gadiffer (fils), Nestor, Troilus, Clamidés (cités comme *les huit princes*) l. IV, t. 1, p. 377, l. 366 => Méléan, Nabon / comportement

Le Tor, Troïlus, Maronex (cité comme le *Chevalier au Griffon*), Nestor (cité le *Chevalier Doré*), *roy au Delphin*, Gadiffer (fils), Lyonnel, Clamidés (cité comme le *Chevalier à la Belle Geande*), l. IV, t. 1, p. 274, l. 550 => Clamidés (cité comme le *Chevalier à la Belle Geande*) / geste, ostension -montre objet]

Le Tor, Troïlus, Maronex, Nestor, *roy au Delphin*, Gadiffer, Lyonnel, Clamidés (cités comme *les huit princes*), l. IV, t. 1, p. 279, l. 719 => Passelion/ attitude

Le Tor, Troïlus, Maronex [« Chevalier au Griffon »], Nestor [« Chevalier Doré »], Delphin [« roy au »], Gadiffer (fils), Lyonnel, Clamidés [« Chevalier à la Belle Geante »] / [« les huit princes »], (l. IV, t. 1, p. 280, l. 753-754) => Comportement / Passelion enfant

Le Tor, Troïlus, Maronex (« Chevalier au Griffon »), Nestor (« Chevalier Doré »), Delphin (« roy au »), Gadiffer (fils), Lyonnel, Clamidés (« Chevalier à la Belle Geante ») / [« Troïlus et tous les princes »] l. IV, t. 1, p. 284, l. 876 => Passelion/ paroles-attitude

Troïlus, Margon, Lyonnel du Glat, *roy Maronex*, *roy au Delphin*, Gadiffer, Nestor, Clamidés [«Chevalier a la Geande»], Le Tor (comte de Pedrac) [« les huit chevaliers qui

la estoient »], l. IV, t. 1, p. 377, l. 359 => Lisane / paroles

Troïlus, Lyonnel du Glat, Maronex [« roy »], Delphin [« roy au »], Gadiffer, Nestor, Clamidés [«Chevalier a la Geande»], Le Tor [«comte de Pedrac»] [« les huit princes »], l. IV, t. 1, p. 377, l. 366 => Méléan et Nabon / attitude

Troïlus, Maronex [« Chevalier au Griffon »], Nestor [« Chevalier Doré »], Le Tor, Delphin [« roy au »], Gadiffer (fils), Lyonnel, Clamidés [« Chevalier à la Belle Geante »], l. IV, t. 1, p. 274, l. 550 => objet [Chevalier à la Belle Geante / geste-montre objet]

Troïlus, Maronex [« Chevalier au Griffon »], Nestor [« Chevalier Doré »], Le Tor, Delphin [« roy au »], Gadiffer (fils), Lyonnel, Clamidés [« Chevalier à la Belle Geante »] / [« les huit princes »], l. IV, t. 1, p. 279, l. 719 => Passelion/ attitude

Troïlus, Maronex [« Chevalier au Griffon »], Nestor [« Chevalier Doré »], Le Tor, Delphin [« roy au »], Gadiffer (fils), Lyonnel, Clamidés [« Chevalier à la Belle Geante »] / [« les huit princes »], (l. IV, t. 1, p. 280, l. 753-754) => Comportement / Passelion enfant

Troïlus, Maronex (« Chevalier au Griffon »), Nestor (« Chevalier Doré »), Le

Tor, Delphin (« roy au »), Gadiffer (fils),
 Lyonnell, Clamidés (« Chevalier à la Belle
 Geante ») / [« Troÿlus et tous les princes»] l.
 IV, t. 1, p. 284, l. 876 => Passelion/ paroles-
 attitude

- W -
 - X -
 - Y -

- U -
 - V -

Ydorus, cour, [pour la risée] l. II, t. 2, § 579
 => Gadifer fils / comportement

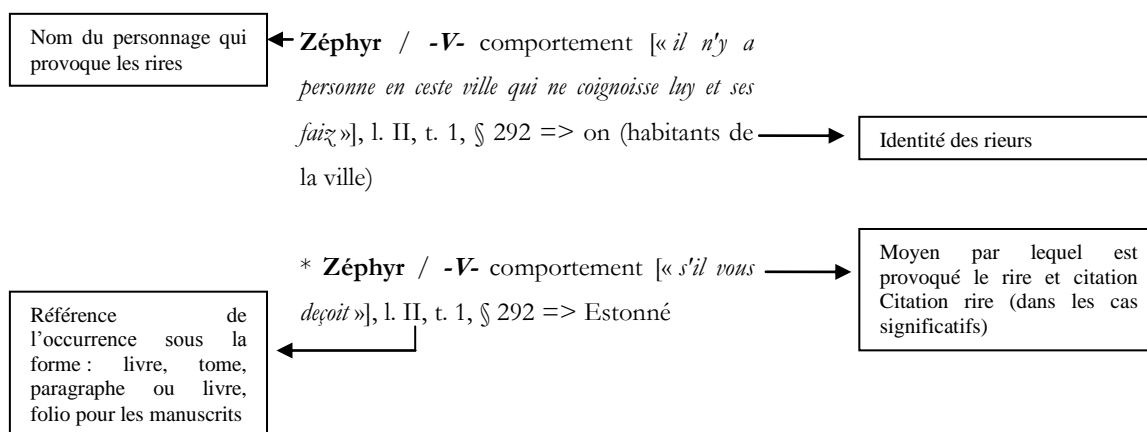
- Z -

Vénus (« la dame »), l. II, t. 3, p. 67, l. 376
 => ∅

Zéphyr, l. IV, t. 1, p. 194, l. 554=>
 Passelion/ geste-comportement

2.2. Index des occurrences *rire*, *soubzrire*, *ris* et *risées* par causes

Abréviations



-V- : indique que le rire est provoqué de façon intentionnelle

-INV- : indique que le rire n'est pas provoqué de façon intentionnel

* : indique que l'action n'est pas performée

(2) : indique des occurrences multiples

?/Événement [batailles de chanson], l. V, f. 267 v.) => Gallafur

- A -

Alexandre / -V- Paroles-comportement [*pour le fait qui avenu leur estoit et pour les parolles du roy ; car il n'y avoit dame ne pucelle, tant en feüst la piteuse qui courrouce en fust pour ce que le fait estoit general a toutes*] l. I, t. 2, § 909 (2) => chevaliers, dames et damoiselles -V-

Alexandre /-V- paroles [« *Dames et damoiselles, vous avez esté a bonne feste, car vous avez bien vendu !* »] l. I, t. 2, § 1179 => Dames et damoiselles

Alexandre, Floridas, Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé /-V- paroles et actes[*risees dire et faire*] l. I, t. 1, § 836 (2), § 837 => Alexandre, Floridas, Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé

Alexandre fin de Liesse (citée comme *Roine*), damoiselle / -INV-paroles-conduite, l. V, f. 187 => Salfione

Alexandre Fin de Liesse /-V- paroles l. V, f. 262 v. => Roi Gallafur

- B -

Benuic / -INV-parole l. IV, t. 2, p. 1061, l. 257-258 => Fille de Thelamon

Benuic /-V- Parole – récit– comportement [*lui racompta de ses fais dont*]/ Benuic au sujet de Passelion l. IV, t. 2, p. 1077, l.726-727 => *Blanche la Fae*

Berger/ -INV-paroles [oït] l. I, t. 1, § 381 => Perceforest

Boçu de Suave/ -V- situation-apparence-autordersion [*veyt*] l. I, t. 1, § 442 => Boçu

- C -

Canifre (?) demoiselle / -INV-paroles, reproches à Sorus [*de la damoiselle qui avoit ainsi parlé*] l. V, f. 211 => Chevaliers

Cassel, Porrus / -INV-situation-parole, l. I, t. 1, § 628 => Damoiselle du Chastel Trouvé

Chambrières / -INV-comportement [*les regardoit*] l. IV, t. 2, p. 697, l. 179 => Passelion

Chevaliers, dames, damoiselles /-INV-enchantement l. I, t. 2, § 907 => chevaliers, dames et damoiselles /enchantement

Chevaliers / **-INV-** situation [*quant [il] les veyt pardevant luy sy beaux chevalier*]. l. II, t. 1, § 3 => Gadifer

Chevalier (jeune) / **-INV-** paroles [*pour l es gracieuses devises*] l. III, t. 1, p. 145, l. 719 => Vieux Chevalier [sourire]

Chevalier / **-INV-** Parole- Récit événement [*elles entendirent du chevalier comment il avoit rompu son espee*], l. III, t. 1, p. 243, l. 163-166 => Demoiselles

Chevalier à la Belle Geante / **-INV-** geste-montre objet [*quant il l'eut monsté [le haucqueton]*], l. IV, t. 1, p. 274, l. 550 => Troilus, Chevalier au Griffon, Chevalier Doré, Le Tor, le Roy au Delphin, Gadiffer (le jeune), Lyonnel, le Chevalier à la Belle Geante

Chevalier au Dauphin, Estonné / **-INV-** Événement-comportement [*l'aventure*] l. I, t. 2, § 1090 => Dames et damoiselles

* **Chevalier au Dauphin** / **-V-** paroles [*quant [il] entedy / car il doubtoit de perdre trop de sang*] l. IV, t. 1, p. 116, l. 670-671 => Géant Holland

Chevalier au Dauphin / **-INV-** Parole – Récit-Aventure [*il racompta comment il avoit esté mandé en la cité de Nerves par la pucelle pour*

acomplir son desirier de quoy], l. IV, t. 1, p. 471, l. 268 => Perceforest et toute la compagnie

Chevalier à la Fleur de Lys **-INV-** Parole- Récit-Aventure [*elles entendirent du chevalier comment il avoit rompu son espee*], l. III, t. 1, p. 243, l. 163-166 => Esmeraude et Crésille

Chevalier Noir / **-INV-** paroles-demande [*quand la reine eut oy la réponse / car bien pensa qu'en ceste response avoit grant mistere*] l. V, f. 217 => Alexandre fin de Liesse (citée comme la royne)

- D -

Dames, chevaliers, damoiselles / **-INV-** enchantement l. I, t. 2, § 907 => chevaliers, dames et damoiselles / enchantement

Dames, damoiselles / **-INV-** comportement l. I, t. 2, § 1178 => dames et damoiselles

Dames / **-INV-** comportement [*tant demenerent les dames celle feste que*] l. IV, t. 1, p. 385, l. 158 => Les chevaliers

Dame / **-V-** paroles [*quant ce mot fut oy / des parlens de la dame*] l. V, f. 215 v. => Les occupantes des *hourdes*, le roi et sa compagnie (2)

Damoiselles, chevaliers, dames / **-INV-** enchantement l. I, t. 2, § 907 => chevaliers, dames et damoiselles

Damoiselles, dames, / **-INV-** comportement « veyrent que chacune estoit en tel point » l. I, t. 2, § 1178 => dames et damoiselles

Damoiselles de la forêt / **-INV-** comportement « quant [il] les veyt en leurs plices toutes sommeilleuses », l. II, t. 1, § 460 => Perceforest

Damoiselle, Alexandre fin de Liesse (« Roine »), / **-INV-** paroles-conduite, l. V, f. 187 => Salfione

- E -

Ecuyer ivre (nain) / **-INV-** paroles « entendirent » l. I, t. 1, § 393 => Alexandre, Floridas et une damoiselle

Ecuyer ivre (nain) / **-INV-** paroles « debat » l. I, t. 1, § 393 => La damoiselle

Enfants de Gallafur (trois), singeot / **-INV-** comportement [« bonne risées et singeries »] l. V, f. 319 v => « tous ceulx qui la estoient »

Enfants de Gallafur (trois), singeot / **-INV-** comportement [« joieusetés »] l. V, f.

319 v. => Le roi Gallafur, « et eurent ceulx qui au palais estoient »

Enfants de Gallafur (trois), singeot / **-INV-** comportement, l. V, f. 319 v. => Palais [métonymie+ mode impersonnel « la risoite estoit dans le palais des »]

Epouse de Lizeus père / **-INV-** parole-demande (épreuve des quatre brans) l. V, f. 95 => Lizeus (père)

Estonné / **-INV-** comportement « veyt » Estonné guidant le chariot auquel est attelée la jument Lienne, l. I, t. 1, § 428 => Claudius

Estonné, Chevalier au Dauphin / **-INV-** comportement « de l'aventure » l. I, t. 2, § 1090 => Dames et damoiselles

Estonné / **-INV-** comportement « quant [il] veyt Estonné venir vers luy assez radement » l. II, t. 1, § 279 => Le Tor

Estonné / **-INV-** récit [Zéphyr comportement « luy compta en quelle manière dont »] l. II, t. 2, § 2 => Carados, Cleremonde, Le Tor

Estonné / **-V-** parole [récit capture « *quant ceulx eurent oï le compte* »] l. II, t. 2, § 666 => Lyonnel, Le Tor et les autres chevaliers emprisonnés par le lignage Darnant

Estonné, paysan /-INV- parole + rire/Péléon & autres « afin qu'il ne fut blasmé », l. III, t. 1, p. 343, l. 206 => Estonné

Estonné / -INV- parole « comme [il] eut entendu » l. III, t. 2, p. 11, l. 177-178 => Lyonnell

Estonné /-INV- paroles-comportement « Quand [il] entendy [...] car il veoit bien qu'il estoit troublé », l. III, t. 3, p. 113, l. 713-718 => Gadifer

- F -

Fils de Sorence et Estonné /-INV- paroles « disoit merveilles de risées » l. II, t. 2, § 1 => Cleremonde, Caradoce, Le Tor

Floridas, Gloriande / -V-paroles « eurent oy les parolles qui avoient esté » l. I, t. 1, § 832 => Alexandre, Floridas, Lise

Floridas, Alexandre, Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé paroles et actes « risées dire et faire » l. I, t. 1, § 836 (2), § 837 => Alexandre, Floridas, Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé

- G -

Gadifer, Alexandre, Floridas, Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, le Tor, Liriopé / -V-paroles et actes (risées dire et faire) l. I, t. 1, § 836 (2), § 837 => Alexandre, Floridas, Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé

Gadifer / -V-paroles l. I, t. 1, § 843 => Alexandre, Floridas, Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé

Gadifer, Pergamon / -INV- parole [récit 12 vœux] l. I, t. 2, § 943 => cour (Alexandre, Perceforest, Gadifer)

Gadifer fils / -INV- comportement « eusmes regardé / car c'est ung enfant » l. II, t. 2, § 579 => Ydoire, cour, [pour la risée]

Galotine / -INV- Parole-réponse [« *Par ma foy, sire, dist elle ; non feray, mais alez vous ent quant il vous plaira.* »] l. II, t. 1, § 660 => Lyonnell et la mère de Galotine (géante)

* **Gadifer fils** / -INV- Événement « il sera sceu » [perte Flamine], l. III, t. 2, p. 171, l.337 => *On [...] et par especial les inhumains murdriers qui la tendront en cage.*

Gallafur (neveu) / -INV- Parole - Récit « quand [elle] eult oy // car bien sceut que tout ce venoit par le pourchas d'elle et de zephyr car bien sceut que tout ce venoit par

le pourchas d'elle et de Zephyr» l. V, f. 147
=> Lidoire [sourire]

Gallaffur / **-INV-** Événement – chute
« quand le chevalier se retrouva en ce
point », l. V, f. 7 v. => Gallafur

Gallafur / **-INV-** Événement – chute « de
ce que ainsi s'estoit chu / ils l'avoient
plainement veu » => Chevaliers, l. V, f. 7 v.

Gloriande, Floridas / **-V-**paroles « eurent oÿ
les parolles qui avoient esté » l. I, t. 1, § 832
=> Alexandre, Floridas, Lise

Gloriande, Alexandre, Floridas, Lise,
Séville, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé / **-V-**
V-paroles et actes « risées dire et faire » l. I, t.
1, § 836 (2), § 837 => Alexandre, Floridas,
Lise, Gloriande, Séville, Lidoire, Gadifer, le
Tor, Liriopé

- H -

Héraut d'armes / **-INV-** paroles « pour ce
qu'il sçavoit que l'autre le reprenoit a tort », l.
III, t. 3, p. 199, l. 88-89 => un héraut
d'armes

Héraut d'armes (« l'autre ») / **-INV-**
paroles, l. III, t. 3, p. 199, l. 88-=> « [et aussi
firent] plusieurs autres heraultx d'armes »

- I -

- J -

- K -

- L -

Le Tor / **-INV-** paroles « enteny » l. I, t. 1,
§ 276 => Gadifer

Le Tor, Alexandre, Floridas, Lise,
Gloriande, Séville, Lidoire, Gadifer, Liriopé
/ **-V-**paroles et actes « risées dire et faire » l.
I, t. 1, § 836 (2), § 837 => Alexandre,
Floridas, Lise, Gloriande, Séville, Lidoire,
Gadifer, le Tor, Liriopé

Lidoire, Alexandre, Floridas, Lise,
Gloriande, Séville, Gadifer, le Tor, Liriopé
/ **-V-** paroles et actes « risées dire et faire » l.
I, t. 1, § 836 (2), § 837 => Alexandre,
Floridas, Lise, Gloriande, Séville, Lidoire,
Gadifer, le Tor, Liriopé

Liriopé / **-V-**paroles « enteny » l. I, t. 1, §
300 => Gadifer

Liriopé, Alexandre, Floridas, Lise,
Gloriande, Séville, Lidoire, Gadifer, le Tor /
-V-paroles et actes « risées dire et faire » l. I,
t. 1, § 836 (2), § 837 => Alexandre, Floridas,
Lise, Gloriande, Séville, Lidoire, Gadifer, le
Tor, Liriopé

Liriopé / **-V-**paroles « oÿrent » l. I, t. 1, §
838 (2) => Alexandre, Floridas, Lise,

Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor,
Liriopé

Liriopé / -**V**-paroles l. I, t. 1, § 838 (3) =>
Alexandre, Floridas, Lise, Gloriande, Sébille,
Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé

Liriopé / -**V**-paroles « eut ce repondu » l. I,
t. 1, § 844 => *Alexandre, *Floridas, *Lise,
*Gloriande, *Sébille, Lidoire, *Gadifer, *le
Tor, *Liriopé

Liriopé / -**V**-paroles « bonnes risées » l. I, t.
1, § 846 => Alexandre, Floridas, Lise,
Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor,
Liriopé

Liriopé / -**V**-paroles « quant le roy
entendy Liriopé », l. II, t. 1, § 38 (2) =>
Gadifer

Liriopé / -**V**-paroles « sy tost qu'[ils] eurent
oÿ » [sur comportement Lidoire] l. II, t. 1, §
39 => Gadifer et toute la chevalerie

Liriopé / -**V**-paroles [sur comportement
Lidoire] l. II, t. 1, § 39 => Lidoire

Liriopé / -**V**-paroles, l. II, t. 1, § 39 =>
Gadifer, Lidoire, cour

Liriopé / -**V**-paroles, l. II, t. 1, § 39 =>
Gadifer

Lisane / -**V**-paroles « quant [il] entendy ce »,
l. IV, t. 1, p.377, l.349-350 => Margon

Lisane / -**V**-paroles « sy tost qu'[ils]
entendirent la bonne dame », l. IV, t. 1,
p.377, l.359 => Margon et les huit
chevaliers qui la estoient

Lise, Alexandre, Floridas, Gloriande,
Sébille, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé / -
V-paroles et actes « risées dire et faire » l. I, t.
1, § 836 (2), § 837 => Alexandre, Floridas,
Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire, Gadifer, le
Tor, Liriopé

Lyonnel / -**INV**- comportement « quant [il]
le veyt en tel point » « de fin despit », l. II, t.
1, § 515 => Clamidés

Lyonnel / -**INV**
comportement « veyt / s'avisa / regarda / « car
elle se percut que le Chevalier repost sa
main affin que la tache ne fust perceue », l. II,
t. 2, § 255 => Lidoire

Lyonnel / -**INV**- paroles « quant le gueant
entendy Lyonnel » [menaces], l. II, t. 1, § 643
=> Gueant aux Cheveulx Dorez

Lyonnel / -**INV**- situation-comportement,
l. II, t. 2, § 656 => Dieux,

Lyonnel / -**INV**- paroles « quand il sceut le
compte » [récit enchantement des vieilles], l.

III, t. 2, p. 186, l. 873-875 => Il (identité à vérifier)

- M -

Mari de la Déesse des jugements / -V- paroles [sur attitude de sa femme] l. V, f. 254 v. => Sorus et Maronès

Maronès / -INV- Événement « quand Sorus vey que Marones n'estoit point tachié » [il a réussi l'épreuve des quatre *brans*] / l. V, f. 96 => Sorus

Maronès, Sorus, Salfione, Pucelle au Cercle d'Or/ -INV- comportement : *ils veirent, quant plus se cuidoient approchier adont s'eslongeoient plus de quoy*. l. V, f. 133 => Les marins

Maronès / -INV- paroles « quand [il] oy ainsi parler / car poy l'en estoit, l, f.207 => Sorus

Maronès, Sorus / -INV- comportement, l. V, f. 254 v. => La déesse des jugements (femme mariée)

Maronès, Sorus / -INV- comportement – événement « quand elles sceurent que les deux chevaliers qu'elles avoient pris a juges y eurent leur paix », l. V, f. 261=> Salfione et la Pucelle au Cercle d'Or

Méléan, Nabon / -INV- comportement « vey » l. IV, t. 1, p. 377, l. 366 => les huit princes qui accompagnent Margon

- N -

Nabon, Méléan / -INV- comportement « vey » l. IV, t. 1, p. 377, l. 366 => les huit princes qui accompagnent Margon

Neveu de Gadifer / -INV- comportement [« Sy tost que oy » non reconnaissance] l. III, t. 1, p. 192, l. 165 => Perceforest, [sourire]

Norhot / -INV- paroles, l. V, f. 316 v. => Toute la compagnie

- O -

- P -

Passelion/ -V- comportement-farce « mauvaise enfance » /, l. IV, t. 2, p. 697, ligne 180 ; l. IV, t. 2, p. 696, ligne 150 => Morgane

Passelion/ -V- comportement (rire), l. IV, t. 2, p. 697, ligne 176 => Morgane

Passelion/ -V- comportement « sy tost que je vey ce » + « car je perceus comment Passelion s'estoit mussié tout nud en un coing de la chambre, qui les regardoit en riant tant fort », l. IV, t. 2, p.697, ligne 180 => Morgane

Passelion/ **-V-** paroles « quand je ouy ce » l. IV, t. 2, p. 697, lignes 186-187 => Morgane

***Passelion**/ **-V-** paroles [dire risées], l. IV, t. 2, p.697, ligne 189 => femmes (?)

Passelion/ **-INV-** geste-comportement « quant [il] veyr que l'enffant l'avoit feru », l. IV, t. 1, p. 194, ligne 554=> Zéphyr

Passelion (enfant 1)/ **-INV-** geste [coup] l. IV, t. 1, p. 279, ligne 700 => Lyonnel

Passelion (enfant 1)/ **-INV-** attitude « pour la manière » l. IV, t. 1, p. 279, ligne 719 => les huit princes : Troilus, Chevalier au Griffon, Chevalier Doré, Le Tor, le Roy au Delphin, Gadiffer (le jeune), Lyonnel, le Chevalier à la Belle Geante

Passelion (enfant 1)/ **-INV-** Comportement « quant [ils] le veirent tant actif de soy deffendre », l. IV, t. 1, p. 280, lignes 753-754 => les huit princes : Troilus, Chevalier au Griffon, Chevalier Doré, Le Tor, le Roy au Delphin, Gadiffer (le jeune), Lyonnel, le Chevalier à la Belle Geante

* **Passelion** (enfant 1)/ **-INV-** attitude, l. IV, t. 1, p. 281, ligne 777 => Bruyant sans foi

Passelion (enfant 1)/ **-INV-** paroles « quant [ils] entendirent » l. IV, t. 1, p. 284, ligne 876

=> Troïlus et tous les princes (Chevalier au Griffon, Chevalier Doré, Le Tor, le Roy au Delphin, Gadiffer (le jeune), Lyonnel, le Chevalier à la Belle Geante)

Passelion/ **-INV-** comportement « quand je vois la manière » l. IV, t. 2, p. 699, ligne 247 => Morgane

Paysan / **-INV-** parole « Quant [ils] eurent entendu ce serviteur qui parloit ainsi a Estonné », l. III, t. 1, p. 343, ligne 206 => Le roi Péléon et tous ceux qui la estoient

Paysan, Estonné / **-INV-** parole + rire des autres « afin qu'il ne fut blasmé », l. III, t. 1, p. 343, ligne 206 => Estonné

Perceforest / **-V-** paroles [récit rencontre avec Alexandre Remanant de Joie] « leur ala compta compter toute la vérité ainsi que advenu luy estoit », l. II, t. 2, § 503 => Dames

Pergamon, Gadifer / **-INV-** [récit 12 vœux « pour ce que le roy anglois dessoubz qui les chevaulx devoient estre prins dont le roy d'Escoce seroit remonté »] l. I, t. 2, § 943 => cour (Alexandre, Perceforest, Gadifer)

Pergamon / **-INV-** = parole [récit 12 vœux] l. I, t. 2, § 943 => Perceforest [réponse en riant]

Porrus / **-INV-** comportement
[enchantement « des petits métiers »] l. I, t.
1, § 214 => Gadifer, Le Tor et autres

Porrus, Cassel / **-INV-** situation-parole, l. I,
t. 1, § 628 => Damoiselle du Chastel Trouvé

Pucelles / **-INV-** paroles-
comportement « quant le roy eut entendu », l.
II, t. 2, § 556 => Perceforest

Pucelle au Cercle d'Or, Maronès, Sorus,
Salfione / **-INV-** comportement « ils veirent
/ Et quant plus se cuidoient approchier
adont s'eslongeoient plus de quoy », l. V, f.
133 => Les marins

- Q -

- R -

- S -

Salfione, Maronès, Sorus, Pucelle au Cercle
d'Or / **-INV-** comportement « ils veirent /
Et quant plus se cuidoient approchier adont
s'eslongeoient plus de quoy », l. V, f. 133 =>
Les marins

Salfione / **-INV-** événement « quant elles
veirent qu'elle estoit contraire à la pucelle
Salfione », l. V, f. 254 v.) [Lecture du
jugement défavorable à Salfione] => reine
Alexandre Fin de Liesse et la Pucelle au
Cercle d'Or

Sébille / **-V-** paroles « entedy et perceust »
l. I, t. 1, § 383-386 => Alexandre

Sébille / **-V-** paroles « entendirent [...] ce
qu'elle avoit dit » l. I, t. 1, § 831 =>
Alexandre, Gloriande, Lise

Sébille, Alexandre, Floridas, Lise,
Gloriande, Lidoire, Gadifer, le Tor, Liriopé
/ **-V-** paroles et actes « risées dire et faire ».l.
I, t. 1, § 836 (2), § 837 => Alexandre,
Floridas, Lise, Gloriande, Sébille, Lidoire,
Gadifer, le Tor, Liriopé

Singeot, enfants de Gallafur (trois) / **-INV-**
comportement [« *bonne risees et singeries* »] l. V,
f. 319 v => « *tous ceulx qui la estoient* »

Singeot, enfants de Gallafur (trois) / **-INV-**
comportement [« joieusetés »] l. V, f. 319 v.
=> Le roi Gallafur, « et eurent ceulx qui au
palais estoient »

Singeot, enfants de Gallafur (trois), / **-
INV-** comportement, l. V, f. 319 v. =>
Palais [métonymie+ mode impersonnel « la
risoite estoit dans le palais des »]

Sorus / **-INV-** Événement [échec à
l'épreuve des 4 brans], l. V, f. 96 =>
Maronès et Liseus

* **Sorus** / **-INV-** comportement [échec à
l'épreuve des 4 brans] « il ne vous en

convient ja rire », l. V, f. 96 => Maronès et
Liseus

- U -

- V -

- W -

- X -

- Y -

Sorus, Maronès, Salfione, Pucelle au Cercle
d'Or/ **-INV-** comportement « ils veirent /
Et quant plus se cuidoient approchier adont
s'eslongeoient plus de quoy » l. V, f. 133 =>
Les marins

Ydorus/ **-INV-** comportement « que vous
les voulez ja aidier » l. I, t. 1, § 162 =>
Fezonas

- Z -

Sorus, Maronès / **-INV-** comportement, l.
V, f. 254 v. => La déesse des jugements
(femme mariée)

Zéphyr / **-V-** comportement [« il n'y a
personne en ceste ville qui ne coignoisse luy
et ses faiz »], l. II, t. 1, § 292 => on
(habitants de la ville)

Sorus, Maronès / **-INV-** comportement-
«événement « quand elles sceurent que les
deux chevaliers qu'elles avoient pris a juges y
eurent leur paix », l. V, f. 261=> Salfione et
la Pucelle au Cercle d'Or

* **Zéphyr** / **-V-** comportement [« *s'il vous
deçoit* »], l. II, t. 1, § 292 => Estonné

- T -

Troïlus / **-INV-** paroles « quand [il] eut
entendu ces mos », l. IV, t. 1, p. 253, l. 514
=> Passelion

Zéphyr / **-V-** geste « il baisa l'enfant », l.
III, t. 3, p. 230, l. 569-570 => Enfant
(Passelion)

Ø

⇒ Ø => *Tel qui au matin de meschief larmoie* (l. II, t. 1 § 172)

⇒ *Ø => *Damoiselle sans Joye* (l. II, t. 2, § 321)

⇒ Ø => *la dame* [Déesse Vénus] (l. III, t. 3, p. 67, ligne 376)

⇒ Ø => *Gadifer soubz riant* (l. III, t. 3, p.105, lignes 406-407) [sourire]

⇒ Ø [aux chevaliers *quand elles les veirent*] => Dames (l. IV, t. 2, p. 1135, ligne 383)

⇒ *Ø => *Il rit au matin qui au soi pleure* (l. V, f. 129)

⇒ *Ø => *Lizeus [chanson « *Moult suis tenu d'amours louer sans nombre/Quant de m'amee amy m'a fait clamer* »] (l. V)

Bibliographie

I] Textes

a) *Perceforest* : Manuscrits et éditions modernes

1. Manuscrits

Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 348 (livre V) A

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, fr. 3483 à 3494 (l. VI) C

2. Éditions modernes

- Roussineau, Gilles, éd., *Édition critique et commentaire de la quatrième partie du Roman de Perceforest*, doctorat, Université de Paris IV–Sorbonne, 1982

- *Les pièces lyriques du roman de Perceforest*, éd. Jeanne Lods, Genève, Droz, Publications romanes et françaises, 1953

- *Le roman de Perceforest. Première partie*, éd. Jane H. M. Taylor, Genève, Droz, Textes littéraires français, 1979

- *Perceforest. Quatrième partie*, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, Textes littéraires français, 2 t., 1987, 2 t.

- *Perceforest. Troisième partie*, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, Textes littéraires français, t. I, 1988, t. 2, 1991, t. 3, 1993

- *Perceforest. Deuxième partie*, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, Textes littéraires français, t. I, 1999, t. 2, 2001

- *Perceforest. Première partie*, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, Textes littéraires français, 2 t., 2007

b) Autres textes

- André le Chapelain *Traité de l'amour courtois*, Paris, Klincksieck, 2002

- *Aucassin et Nicolette*. Paris, Champion, 2004

- Robert de Boron, *Merlin*, éd. A. Micha, Genève, Droz, TLF, 1980

- Brunet Latin, *Li Livres dou Tresor*, éd. Francis J. Carmody, Genève, Stalkine, 1998

- Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, Paris, Champion, 1983

Le Chevalier à la charrette, éd. Charles Méla, Paris, Livre de Poche, 1992.

- *Le cycle de Guillaume d'Orange*, Livre de Poche, Paris 1996
- *Lancelot*, éd. A. Micha, Genève, Droz, t. V, t.VI, 1980
- Thomas Malory, *Le morte d'Arthur or, The Holly book of Kyng Arthur and his nobles knyghtes of the Round Table*, London éd. S.H. A. Shepherd, 2004
- Marie de France, *Les fables*, Paris-Louvain, Peeters, 1998
- *La Mort le Roi Artu*, éd. J. Frappier, Genève, Droz, 1954
- Isidore de Séville, *Etymologies*, Paris, Les Belles Lettres, 1986-2004
- Jacques de Voragine, *La Légende Dorée*, Champion, Paris, 1997
- *La Quête du Saint Graal*, Livre de Poche, Paris, 2006

II] Études sur *Perceforest*

- *Arthur of the French. The Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature (The)*, éd. G. S. Burgess et K. Pratt, Cardiff, University of Wales Press, 2006 (p. 501-510 sur *Perceforest*)
- BAKER, J. M., « France's first sentimental novel and novels of chivalry », dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 36, 1974, p. 33-45
- BALDINGER, Kurt, « Beiträge zum Wortschatz des *Perceforest* (ca. 1340 ; ca. 1450) », dans *Zeitschrift für romanische Philologie*, t. 104, 1988, p. 259-263
- BARCHILON, J. et E. Zago, « La renaissance du *Roman de Perceforest* », dans *Lettres Romanes*, t. 46, 1992, p. 275-292
- BEAUNE, Colette, « Perceforêt et Merlin. Prophétie, littérature et rumeurs au début de la guerre de Cent Ans », dans *Cahiers de Fanjeaux*, t. 27, 1992, p. 237-255
- BERTHELOT, Anne, « Des fêtes arthuriennes classiques aux fêtes ritualisées du *Roman de Perceforest* », dans *Feste und Feiern im Mittelalter*, éd. D. Altenburg, J. Jarnut et H.-H. Steinhof, Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, 1991, p. 432-440
 - « Le mythe de la transmission historique dans le *Roman de Perceforest* », dans *Histoire et littérature au Moyen Âge, Wodan*, t. 16, 1992, p. 39-48
 - « La Grande-Bretagne comme terre étrange/ère : le tourisme d'Alexandre dans le *Roman de Perceforest* », dans *Diesseits- und Jenseitsreisen im Mittelalter*, Bonn, Bouvier, 1992, p. 10-22

« Répétition et efficacité narrative dans le *Roman de Perceforest* », dans *Le Moyen Français*, t. 30, 1992, p. 7-17

« Apogée et décadence : les réduplications de l'Âge d'Or arthurien dans le *Roman de Perceforest* », dans *Apogée et déclin*, textes réunis par Cl. Thomasset et M. Zink, Paris, Presses de l'Université de la Sorbonne, 1993, p. 141-154

« Le Paradis de la Reine Fée dans le *Perceforest* : une utopie incertaine », dans *Gesellschaftsutopien im Mittelalter*, éd. D. Buschinger et W. Spiewok, Greifswald, Reineke, *Wodan*, t. 45, 1994, p. 1-14

« De *Graelent* à *Perceforest*, la fée évhémérisée », dans *Le Monde des fées dans la culture médiévale*, *Wodan*, t. 47, 1994, p. 1-14

« Zéphir, épigone rétroactif de Merlin dans le *Roman de Perceforest* », dans *Le Moyen Français*, t. 38, 1996, p. 7-20

« Magiciennes et enchanteurs », dans *Chant et enchantement*, Toulouse, Editions universitaires du Sud, 1997, p. 105-120

« D'Alexandre à Arthur, épopée et roman au XIVE siècle », dans *Littérature épique au Moyen Âge, hommage à Jean Fourquet pour son 100^e anniversaire*, Greifswald, Reineke Verlag, *Wodan*, t. 77, 1999, p. 251-260

« La représentation de l'Antiquité dans le *Roman de Perceforest* », dans *L'Antiquità nella cultura del Medio Aevo/ L'Antiquité dans la culture du Moyen Âge*, Greifswald, Reineke Verlag, 1998, p. 251-260

« A marginal text: the four Drafts of the *Roman des fils du roi Constant* by Baudouin Butor », communication présentée lors du 36^e Congrès médiéval international de Kalamazoo, 2001

« La sagesse antique au service des prestiges féeriques dans le *Roman de Perceforest* », dans *Ce est li fruis selonc la letre. Mélanges offerts à Charles Méla*, éd. Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens et Sylviane Messerli, Paris, Champion, 2002, p. 183-193

« Une marqueterie d'auteurs antiques: l'ouverture du *Roman de Perceforest* », dans *Pour acquérir honneur et pris. Mélanges de moyen français offerts à Giuseppe Di Stefano*, éd. M. Colombo Timelli et Cl. Galderisi, Montréal, CERES, 2004, p. 79-85

« Traces du *Roman de Perceforest* à la fin du XVII^e siècle », dans *Du roman courtois au roman baroque. Actes du colloque des 2-5 juillet 2002*, éd. E. Bury et F. Mora, Paris, Belles Lettres, 2004, p. 77-90

« Digression et entrelacement : l'efflorescence de l'arbre des histoires », dans *La digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge, Senefiance*, t. 51, 2005, p. 35-47

« Tracking down a medieval Author : A detective story or : Did Baudouin Butor write the *Roman de Perceforest* », Uconn Humanities Institute Luncheon Series, communication prononcée en mars 2005

« From one mask to another: the trials and tribulations of an author of romance at the time of *Perceforest* », dans *The Medieval Author in Medieval French Literature*, éd. V. Greene, New York and Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2006, p. 103-115

« *Le Roman des fils du roi Constant* : Vertigier en «fin'amant», dans *Courtly Arts and the Art of Courtliness. Selected paper from the Eleventh Congress of the International Courtly Literature Society*, éd. K. Busby et C. Kleinhenz, Cambridge, D. S. Brewer, 2006, p. 203-218

« Etymologies, dérivations et *connaissances* : tours et détours de l'onomastique dans le *Roman de Perceforest* », dans *Le Moyen Français*, t. 60-61, 2007, p. 51-61

- CHARDONNENS, Noémie, *Emprunts graaliens dans le Roman de Perceforest : entre tissage et entrelacement*, mémoire de master présenté à Paris III, sous la direction de M. Szkilnik, 2008

- CHARRON, Pascale et Marc Gil, « Les enlumineurs des manuscrits de David Aubert », dans *Les manuscrits de David Aubert, escriptvain bourguignon*, éd. D. Quéruel, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1999, p. 81-100

- D'ANJOU, Frédéric, « Passelion, chevalier prodigieux du *Perceforest* », dans *Histoires d'enfants. Représentations et discours de l'enfance sous l'Ancien Régime*, éd. H. Cazes, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 25-33

- DELCOURT, Denyse, « Magie, fiction et phantasme dans le *Roman de Perceforest*: pour une poétique de l'illusion au Moyen Âge », dans *Romanic Review*, t. 85, 1994, p. 167-178

« The laboratory of fiction: magic and image in the *Roman de Perceforest* », dans *Medievalia et Humanistica*, t. 21, 1994, p. 17-31

« Ironie, magie, théâtre: le mauvais roi dans le *Roman de Perceforest* », dans *Le Moyen Français*, t. 54, 2004, p. 33-57

- DELAMAIRE, Anne, « Une histoire de *nice* : Excillé dans le *Perceforest* et ses rapports avec Perceval du *Conte du Graal* », *Actes en ligne du 22^e congrès de la Société Internationale Arthurienne, Rennes 15-20 juillet 2008*, <http://www.uhb.fr/alc/ias/actes/index.htm>

- DERRIEN, Virginie, « Le chronotope merveilleux dans la prose arthurienne tardive. Deux exemples : *Perceforest* et *Ysaïe le Triste* », dans *Etudes médiévales*, t. 6, 2004, p. 15-23

- FERLAMPIN-ACHER, Christine, *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIII^e-XIV^e siècles)*, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2002

Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux, Paris, Champion, 2003

« Le cheval dans *Perceforest*: réalisme, surnaturel et burlesque », dans *Le cheval dans le monde médiéval, Senefiance*, t. 32, 1992, p. 211-236

« La géographie et les progrès de la civilisation dans *Perceforest* », dans *Provinces, régions, terroirs au Moyen Âge*, éd. Bernard Guidot, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, p. 275-290

« Le monstre dans les romans des XIII^e et XIV^e siècles », dans *Ecriture et modes de pensée au Moyen Age (VIII^e-XV^e siècles)*, éd. D. Boutet et L. Harf-Lancner, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1993

« Le sabbat de vieilles barbues dans *Perceforest* », dans *Le Moyen Âge*, t. 99, 1993, p. 471-504

« Fées et déesses dans *Perceforest* », dans *Fées, dieux et déesses au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, t. 12, 1994, p. 53-72

« Le rôle des mères dans *Perceforest* », dans *Arthurian Romance and Gender*, éd. F. Wolfzettel, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1995, p. 274-284

« Aux frontières du merveilleux et du fantastique dans *Perceforest* », dans *Revue des langues romanes*, t. 101, 1997, p. 81-111

« Les *deceptions* dans *Perceforest*: du *fantosme* au *fantasme* », dans *Félonie, trahison, reniements au Moyen Âge*, dans *Les cahiers du CRISIMA*, t. 3, 1997, p. 413-430

« *Perceforest* et ses déceptions baroques », dans *Deceptio: mystifications, tromperies, illusion de l'Antiquité au XVIIe siècle*, Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry Montpellier III, 2000, p. 411-465

« Autant en emporte le vent : vols, *merveilles* et transports amoureux dans quelques romans français du Moyen Âge », dans *Guerres, voyages et quêtes au Moyen Age, Mélanges Jean-Claude Faucon*, éd. A. Labbé, D. Lacroix et D. Quérueu, Paris, Champion, 2000, p. 133-148

« *Larron contre luiton* : les métamorphoses de Maugis », dans *Actes du Colloque «Les Quatre Fils Aymon»*, organisé par D. Quérueu et la Société Rencesvals, Reims, 1994, textes réunis et présentés par D. Quérueu, Langres, Guéniot, 2000, p. 101-118

« La nuit des temps dans *Perceforest*: de la nuit de Walpurgis à la nuit transfigurée », dans *Revue des Langues Romanes*, t. 106, 2002, p. 415-435

« Comique et merveilleux », dans *Arthurian Literature*, t. XIX, éd. K. Busby, 2002, p. 17-47

« *Perceforest*: merveilleux et lumière », dans *Clarté: essais sur la lumière, PRIS-MA*, t. 17, 2002, p. 187-207

« *Perceforest* et ses miroirs aux alouettes », dans *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, éd. F. Pomel, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2003, p. 323-338

« La peur du monstre dans le roman médiéval », dans *Travaux de littérature*, t. 17, 2004, p. 119-134

« Sebille prophétesse et maternelle : du monde antique au monde arthurien dans *Perceforest* », dans *La sibylle: parole et représentation*, éd. M. Bouquet et F. Morzadec, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 211-225

« *Cristal et Clarie* et *Perceforest* : un problème de taille, du petit chevalier au Bossu de Suave », dans "*Furent les merveilles prueves et les aventures truvees*". *Hommage à Francis Dubost*, éd. F. Gingras, F. Laurent, F. Le Nan et J.-R. Valette, Paris, 2005, p. 225-245

« *Perceforest* et Chrétien de Troyes », dans "*De sens rassis*". *Essays in Honor of Rupert T. Pickens*, éd. K. Busby, B. Guidot et L. E. Whalen, Amsterdam and Atlanta, Rodopi, 2005, p. 201-217

« La vulgarisation dans les romans médiévaux: du char d'Amphiaraus à l'exposé d'Estienne », dans *La transmission des savoirs au Moyen Age et à la Renaissance*, t. 1 sous la direction de Pierre Nobel, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 155-171

« Pour qui sonne le *glat*? Propositions autour du *laikibrait* et des romans arthuriens en prose », dans *La Voix dans l'écrit, PRIS-MA*, XXI, 2005, Poitiers, p. 17-34

« Celui qui croyait aux fées et celui qui n'y croyait pas : le merveilleux romanesque médiéval, le *croire* et le *cuidier* », dans *Le vrai et le faux au Moyen Age, Bien dire et bien apprendre*, éd. E. Gaucher, Lille, t. 23, 2005, p. 23-38

« *Perceforest* et le temps de l'(h)istoire », dans *Dire et penser le temps au Moyen Âge. Frontières de l'histoire et du roman*, éd. E. Baumgartner et L. Harf-Lancner, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 193-215

« Deux reprises de la Douleuse Garde du *Lancelot en prose*: la clef dans *Cristal et Clarie* et *Perceforest* », dans *Les clefs des textes médiévaux. Pouvoir, savoir et interprétation*, éd. F. Pomel, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 175-192

« Les enfants terribles de *Perceforest* », dans *Enfances arthuriennes. Actes du colloque de Rennes*, dir. D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2006, p. 237-254

« *Perceforest* et le roman : « Or oyez fable, non fable mais hystoire vraie selon la cronique », dans *Etudes Françaises*, t. 41, 2006, « De l'usage des vieux romans », études réunies par F. Gingras et U. Dionne, p. 39-61

« Les vers dans *Perceforest* : la promesse d'une Révélation », dans *Ecrire en vers, écrire en prose : une poétique de la révélation*, sous la direction de C. Croizy-Naquet, *Littérales*, 41, 2007, p. 209-227

« *Perceforest*, entre *Pays-Bas* et *Haute Bretagne*: élargissement à l'Est et *translatio imperii* », dans *Vérité poétique, vérité politique. Mythe, modèles et idéologies poétiques au Moyen Âge*, éd. J. C. Cassard, E. Gaucher, J. Kerhervé, actes du colloque du Brest 22-24 septembre 2005, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 2007, p. 147-164

« Voyager avec le diable Zéphir dans le *Roman de Perceforest* (XVe siècle) : la tempête, la *Mesnie Hellequin*, la *translatio imperii* et le souffle

de l'inspiration », dans *Voyager avec le diable : voyages réels, voyages imaginaires et discours démonologiques (15e-17e s.)*, éd. Th. Maus de Rolley et G. Holtz, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, collection Imago Mundi, 2008, p. 45-59

« Fleurs de rhétorique, Buissons Ardents et Arbres de Jessé : autour de quelques comparaisons, métaphores et paraboles dans *Perceforest* », dans *Le Moyen Français*, t. 59, 2007, p. 205-231

« Lisane dans le livre VI de *Perceforest* : invention et enjeux intertextuels autour du conte de la Rose », *Actes en ligne du 22^e congrès de la Société Internationale Arthurienne, Rennes 15-20 juillet 2008*, textes réunis par D. Hüe, A. Delamaire et C. Ferlampin-Acher, <http://www.uhb.fr/alc/ias/actes/index.htm>

« *Perceforest* ou quand les diables font du théâtre dans un roman », *Mélanges Michel Rousse*, sous la direction de M. Boulaik-Gironès, D. Hüe, J. Koopmans et D. Smith, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p.

« Zéphir dans *Perceforest* : des *flameroles*, des ailes et un nom », dans *Les entre-mondes, des mondes entre la vie et la mort*, textes réunis par K. Ueltschi et M. White-Le Goff, Paris, Klincksieck, 2009, p. 119-141

« *Perceforest* et la mythologie : l'histoire et les ailes du désir », dans *La mythologie en question, de l'Antiquité à la Modernité. Appropriation, adaptation, détournement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. "Interférences", 2009, p. 199-209

« Incorporer les esprits : le *luiton* Zéphir et *Mélusine* », à paraître dans *Doxa. Études sur les formes et la construction de la croyance*, études réunies par P. Hummel, Paris, Philologicum, 2010, p. 101-113 « A la croisée des cultures : *Perceforest* roman arthurien tardif », dans *Travaux de littérature*, t. 22, 2009, p.

« Le conte de la Rose de *Perceforest* et l'effet mise en prose », dans *les Actes du III^e congrès international de l'Association Internationale pour l'Etude du Moyen Français, Gargnano del Garda, 28-31 mai 2008*, Brepols, Turnhout, collection « Texte, Codex & Contexte »,

« *Mélusine* et *Perceforest* : la fée rédimée », dans *Autour de Mélusine. Écriture et réécriture du merveilleux féerique du Moyen Âge à nos jours, actes du colloque de Poitiers, 13-15 juin 2008*, éd. M. Morris, J.-J. Vincensini, Claudio Galderisi, Paris, Garnier, collection « Recherches médiévales »

« Donjons et dragons : *Perceforest* et ses fondations », dans *Histoires des Breagnes. Les mythes de fondations*, Brest, Centre d'Etude Bretonne et Celtique,

- FLUTRE, Louis-Fernand, « Études sur *Le Roman de Perceforest* », dans *Romania*, t. 70, 1948-1949, p. 474-522 ; t. 71, 1950, p. 374-391 et 482-508; t. 74, 1953, p. 44-102; t. 88, 1967, p. 475-508; t. 89, 1968, p. 355-386; t. 90, 1969, p. 341-370; t. 91, 1970, p. 189-226

- GAULLIER-BOUGASSAS, Catherine, « Alexandre le Grand et la conquête de l'ouest dans les romans d'Alexandre du XIIe, leurs mises en prose au XVe et *Perceforest* », dans *Romania*, t. 118, 2000, p. 83-104 et 394-430

- GIRBEA, Catalina, « La chevalerie et la *translatio* dans quelques romans arthuriens : les métamorphoses d'un mythe », dans *Métamorphoses*, Paris, Publication de l'Association des Médiévistes Anglicistes de l'Enseignement Supérieur, 2003, p. 121-131

- HERBIN, Jean-Charles, « Un avatar de la Mort Begon dans *Perceforest*: entre réminiscence et réécriture », dans *Image et mémoire du Hainaut médiéval*, éd. J.-C. Herbin, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2004, p. 193-206

- HUOT, Sylvia, « Chronicle, lai and romance: orality and writing in the *Roman de Perceforest* », dans *Vox in Texta: Orality and Textuality in the Middle Ages*, éd. N. Doane et C. Braun Pasternack, Madison, University of Wisconsin Press, 1991, p. 203-223

« Cultural conflict as anamorphosis : conceptual spaces and visual fields in *the Roman de Perceforest* », dans *Romance Studies*, t. 22, 2004, p. 185-195

Madness in Medieval French Literature : Identities Found and Lost, Oxford, Oxford University Press, 2004

« Visualizing the feminine in the *Roman de Perceforest*: the episode of the "conte de la rose" », dans *Troubled Vision: Gender, Sexuality and Sight in Medieval Text and Image*, éd. E. Campbell et R. Mills, New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 193-206

Postcolonial Fictions in the "Roman de Perceforest": Cultural Identities and Hybridities, Cambridge, Brewer, 2007

« Amourous Performances : The Aventure de *l'espee vermeille* in *Perceforest* », dans *Cultural Performances in Medieval France. Essays in Honor of N. Freeman Regalado*, Cambridge, D.S. Brewer, 2007, p. 91-98

- KINTER, William L., et Joseph R. Keller, *The Sibyl: Prophetess of Antiquity and Medieval Fay*, Philadelphia, Dorrance, 1967

- KULLMANN, Dorothea, « Die französischen Romantiker, das Mittelalter und die Griechen », dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, t. 24, 2000, p. 329-351
- LODS, Jeanne, *Le roman de Perceforest: origines, composition, caractères, valeur et influence*, Genève, Droz, 1951
- MARTINEAU, Anne, *Le nain et le chevalier. Essai sur les nains français du Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003
- MATSUMURA, Takeshi, « Quelques remarques sur l'édition Roussineau de *Perceforest* (3^e partie, t. 1 et 2), dans *Mélanges de Langue et de Littérature du Moyen Âge offerts à Teruo Sato*, partie II, Tokyo, 1993, p. 27-38
- MÉNARD, Philippe, « Les lutins dans la littérature médiévale », dans *Si a parlé par moult ruiste vertu. Mélanges de Littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, éd. J. Dufournet, Paris, Champion, 2000, p. 279-392
- PARIS, Gaston, « Le conte de la rose dans le *Roman de Perceforest* », dans *Romania*, t. 23, 1894, p. 78-140
- RIDOUX, Charles, « Astres et désastres dans le *Perceforest* », dans *Richesses médiévales du Nord et du Hainaut*, éd. J.-C. Herbin, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2002, p. 217-227
- ROUSSEL, Claude, « Le jeu des formes et des couleurs : observations sur la Beste Glatissant », dans *Romania*, t. 104, 1983, p. 49-82
 - « Le Paradis des rois païens », dans *Le Moyen Âge*, t. 89, 1983, p. 215-237
 - « Tristan et Ourseau : deux destins d'enfants sauvages », dans *Cahiers Robinson*, t. 12, 2002, p. 87-108
- ROUSSINEAU, Gilles, « Éthique chevaleresque et pouvoir royal dans le *Roman de Perceforest* », dans *Actes du 14^e congrès international arthurien, Rennes, 16-21 août 1984*, éd. C. Foulon, Rennes, 1985, t. 2, p. 521-531
 - « Tradition littéraire et culture populaire dans l'histoire de Troilus et de Zelandine (*Perceforest*, troisième partie), version arthurienne du Conte de la Belle au Bois Dormant », dans *Arthuriana*, t. 4, 1994, p. 30-45
 - « *Perceforest* », dans *Lexikon des Mittelalters*, vol. VI, 1994, col. 1877-1878

« David Aubert, copiste du roman de *Perceforest* », dans *Les manuscrits de David Aubert "escripvain" bourguignon*, éd. D. Quérueu, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 1999, p. 35-51

« Réflexions sur les éditions de textes en moyen français », dans *Le moyen français. Le traitement du texte (édition, apparat critique, glossaire, traitement électronique)*, Actes du IXe colloque international sur le moyen français, éd. C. Buridant, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 5-24

« *Perceforest* dans La Curne et dans Godefroy », dans *Frédéric Godefroy. Actes du Xe colloque international sur le moyen français*, éd. F. Duval, Paris, Ecole Nationale des Chartes, 2003, p. 159-174

« Jehan Wauquelin et l'auteur de *Perceforest* traducteurs de l'*Historia Regum Britanie* de Geoffroy de Monmouth », dans *Jehan Wauquelin. De Mons à la cour de Bourgogne*, éd. M.-Cl. De Crécy, Turnhout, Brepols, 2006, p. 5-23

- STEINFELD, Nadine, « L'apport du roman de *Perceforest* pour la mise à jour des notices étymologiques du *Trésor de la Langue Française informatisé* », Nancy, ATILF, publ. en ligne <http://www.atilf.fr/atilf/evenement/JourneeEtude/LHF2005/Steinfeld.pdf>

- SUSONG, Gilles, « A propos de deux récits arthuriens du XVe siècle, *Erec et Perceforest* », dans *Le Moyen Français*, t. 30, 1992, p. 19-25

« Les impressions arthuriennes françaises (1488-1591) et la grande rhétorique », dans *Le Moyen Français*, t. 34, 1994, p. 189-203

- SZKILNIK, Michelle, « Aroès l'illusionniste (*Perceforest*, 3e partie) », dans *Romania*, t. 113, 1992-1995, p. 441-465

« Passelion, Marc l'Essilié et l'idéal courtois », dans *Court and Cultural diversity*, éd. J. Thompson et E. Mullally, Woodbridge, Boydell and Brewer, 1997, p. 131-138

« Deux héritiers de Merlin au XVe siècle : le *luiton* Zéphir et le nain Tronc », dans *Le Moyen Français*, t. 43, 1998, p. 77-97

« Des blancs moutons pasturans les rais du soleil : le paysage dans les marges du *Roman de Perceforest* », dans *Les Cahiers du SEL, Paysage/Paysages*, t. 2, 1998, p. 31-54

« Le clerc et le ménestrel. Prose historique et discours versifié dans le *Perceforest* », dans *Cahiers de recherches médiévales*, t. 5, 1998, p. 87-105

« The Grammar of the Sexes in Medieval French Romances », dans *Gender Transgressions. Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, éd. K. J. Taylor, New York et Londres, 1998, p. 61-88

« Des femmes écrivains : Néronès dans le Roman de *Perceforest*, Marte dans *Ysaye le Triste* », dans *Romania*, t.117, 1999, p. 474-506

« Les morts et l'histoire dans le *Roman de Perceforest* », dans *Le Moyen Âge*, t. 105, 1999, p. 9-30

« David Aubert chroniqueur. Le prologue du *Perceforest* dans la compilation de l'Arsenal », dans *Seuils de l'oeuvre dans le texte médiéval*, éd. E. Baumgartner et L. Harf-Lancner, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 201-221

« Conquering Arthurian Romance : Alexander in *Perceforest* », dans *The Medieval French Alexander*, éd. D. Maddox et S. Sturm-Maddox, Albany New York, Suny Press, 2002, p. 203-217

« La joute des morts : la *Suite du Merlin, Perceforest, Le Chevalier au Papgau*, dans *Le Monde et l'Autre Monde*, éd. C. Ferlampin-Acher et D. Hüe, Orléans, Paradigme, 2002, p. 343-357

« Conquête et exploration : de l'*Estoire del Saint Graal* aux romans arthuriens tardifs », dans *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, t. 55, 2003, p. 359-382

« Les sommes romanesques du Moyen Âge, cycles ou compilations ? », dans *Chemins tournants*, éd. S. Michaud, Paris, Presses de l'Université Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 23-50

« César est-il un personnage de roman ? », dans *Cahiers de Recherches Médiévales*, t. 13, 2006, p. 77-89

- TAYLOR, Jane H. M., « Reason and Faith in the *Roman de Perceforest* », dans *Studies in medieval Literature and Language in Memory of F. Whitehead*, éd. W. Rothwell et al., Manchester, Manchester University Press, 1973, p. 303-322

« Aroès the enchanter: an episode of the *Roman de Perceforest* and its sources », dans *Medium Aevum*, t. 47, 1978, p. 30-39

« Faith and austerity: the ecclesiology of the *Roman de Perceforest* », dans *The Changing Face of Arthurian Romance. Essays on Arthurian Prose Romances in Memory of Cedric E. Pickford*, éd. A. Adams et al., Woodbridge, Boydell, 1986, p. 47-65

« The Fourteenth Century : Context, Text and Intertext », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, éd. N. J. Lacy, D. Kelly, K. Busby, Amsterdam, Rodopi, 1987, vol. 1, p. 267-332

« Arthurian Cyclicity : the construction of History in the Late French Prose Romances », dans *The Arthurian Yearbook*, New York Londres, Garland, 1992, t. 2, p. 209-233

« Order from Accident : cyclic consciousness at the End of the Middle Ages », dans *Cyclification : The Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam, North-Holland, 1994, p. 59-73

« The sense of the Beginning : Genealogy and Plenitude in Late Medieval Narrative Cycles », dans *Transtextualities : Of Cycles and Cyclicity in Medieval French Literature*, éd. D. Maddox et S. Sturm-Maddox, Binghamton, MRTS, 1996, p. 93-123

« Perceval/Perceforest: naming as hermeneutic in the *Roman de Perceforest* », dans *Romance Quarterly*, t. 44, 1997, p. 201-214

« Guerre et fin des temps : lectures intertextuelles de la Bataille du Franc-Palais dans le *Roman de Perceforest* », dans *Guerres, voyages et quêtes au Moyen Âge. Mélanges offerts à Jean-Claude Faucon*, Paris, Champion, 2000, p. 413-421

« Alexander amoroso : Rethinking Alexander in the *Roman de Perceforest* », dans *The Medieval French Alexander*, éd. D. Maddox et S. Sturm-Maddox, Albany New York, Suny Press, 2002, p. 219-234

« La Reine Fée in the *Roman de Perceforest*: rewriting, rethinking », dans *Arthurian Studies in Honour of P. J. C. Field*, éd. B. Wheeler, Cambridge, Brewer, 2004, p. 81-91

« The knight and the parrot: writing the quest at the end of the Middle Ages », dans *The Fortunes of King Arthur*, éd. N. J. Lacy, Cambridge, Brewer, 2005, p. 181-194

- TRACHSLER, Richard, *Disjointures-Conjointures. Etude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen Bâle, Francke, 2000

- VAN DER MEULEN, Janet F., « Simon de Lille et sa commande du Parfait du paon. Pour en finir avec le Roman de Perceforest », dans *Patrons, Authors and Workshops: Books*

and Book Production in Paris Around 1400, éd. Godfried Croenen et Peter Ainsworth, Louvain, Paris et Dudley, Peeters, 2006, p. 223-238

- VAN HEMELRYCK, Tania, « Soumettre le *Perceforest* à la question : une entreprise périlleuse? », dans *Le Moyen Français*, t. 57-58, 2005-2006, p. 367-379

- VEYSSEYRE, Géraldine, « L'*Historia Regum Britannie*, ou l'enfance de Perceforest », dans *Enfances arthuriennes. Actes du colloque de Rennes*, dir. D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2006, p. 99-126

III] Autour du comique

a) Études générales

- *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, études réunies par P. Aron, France, éd. Nota Bene, 2004

- BERGSON, Henri, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Paris, PUF 1999.

- FEUERHAHN, Nelly, « Rire du diable ou de la diabolisation, puis de la dédiabolisation, enfin de la rediabolisation du rire en Occident », dans *Humour et société*, éd. D. Bertrand, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, éd. Seuil, 1992

- BOUILLAGUET, Annick, *L'Écriture imitative : Pastiche, Parodie, Collage*, Paris, Nathan, 1996

b) Études sur le rire et le comique au Moyen Age

1. Sur le rire et le comique au Moyen Age

- *Arthurian Literature : comedy in arthurian literature*, t. XIX, éd. Keith Busby, Roger Dalrymple, Woodbridge, Suffolk, 2003

- *Forme de la critique : parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, éd. Jean Claude Muhlethaler et Alain Corbellari, Barbara Walhen, Paris, Champion, 2003

- *Grant risee : the medieval comic presence : essays in memory of Brian J. Levy*, Adrian P. Tudor et Alan Hindley, Brepols, Belgique, 2006

- *Risus mediaevalis: laughther in medieval literature and art*, éd. Herman Braet, Guido Latré, Werner Verbeke, Belgique, Presses de l'Université de Leuven, 2003

- *Le Rire au Moyen Age dans la littérature et dans les arts*, éd. Thérèse Boucher, Hélène Charpentier, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990

- Howard Bloch, « Le rire de Merlin », *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, Paris, t. XXXVII, 1985, p. 7-21

- Mc ALIDON, « The emergence of a comic type in middle-english narrative : the devil and the giant as buffon », *Anglia*, t.81, 1963, p.365-371

- LE GOFF, Jacques, « Rire au Moyen Age » et « Le Rire dans les règles monastiques du Haut Moyen Age », *Un autre Moyen Age, op. cit.*, p. 1343-1356 et p. 1357-1368.

- LEVY, Brian J., *The comic text: patterns and images in the old french fabliaux*, Rodopi, Amsterdam, 2000

- MENARD, Philippe, *Le rire et le sourire dans le roman courtois du Moyen Age (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969

- PERFETTI Lisa, *Women and laughter in medieval comic literature*, Michigan University Press, Ann Arbor, 2003

- REY-FLAUD, Bernadette, *La farce ou la machine à rire, théorie d'un genre dramatique, 1450-1550*, Genève, Droz, 1984

- SOLOVIEVA, Maria, *Moyens de l'expression du comique dans le cycle de Guillaume d'Orange*. Thèse : Langue et Littérature françaises : Lyon III, Université d'Etat de Saint-Pétersbourg : 2006

- VERDON, Jean, *Rire au Moyen*, Paris, Perrin, 2001

2. Autour du *Roman de Renart* et de Chrétien de Troyes

- *Comique, satire et parodie dans la tradition renardienne*, éd. D. Buschinger et A. Crépin, Verlag, Kümmerle, 1983

- *Le goupil et le paysan : Roman de Renart, branche X*, éd. D. Dufournet, Paris, Champion, 1990

- BAUMGARTNER, Emmanuelle, « Le Lion et sa peau : ou les aventures d'Yvain dans le *Lancelot en prose* », dans *Prisma*, n° 3/2, 1987, p. 93-102

- BELLON, Roger, *La ruse dans le Roman de Renart*, thèse sous la direction de R. Dubuis, Lyon 2, 1982

- HOWARD, Dennis, *Irony in medieval romance*, Royaume-Uni, Cambridge University Press, 1979

- RIEGER, Angelica, La bande dessinée virtuelle du lion d'Yvain : sur le sens de l'humour de Chrétien de Troyes, in *Arthurian Literature : comedy in arthurian literature*, t. XIX, éd. Busby, 2002, p. 49-75

- VESSELA, Guenova, *La ruse dans le Roman de Renart et dans les œuvres de François Rabelais*, Orléans, Paradigme, 2003

III] Études sur la littérature et la société médiévales

a) Études sur la littérature

1. Sur le milieu bourguignon

- *A l'heure encore de mon écrire : aspects de littérature de Bourgogne sous Philippe le Bon et Charles le Téméraires*, éd. C. Thiry, *Lettres Romanes*, numéro hors série, Louvain-La-Neuve, 1997

- DOUTREPONT, George, *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne : Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire*, Genève, Stalkine, 1970

2. Études génériques et thématiques (merveilleux exclu)

- BICHON, Jean, *L'animal dans la littérature française au XII^e et XIII^e siècles*, Université Lille III, Lille, 1976

- BÉDIER, Josph, *Les fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen âge*, Paris, Champion, 1982

- BOUGET, Hélène, « L'épée brisée : métaphore et clef de l'énigme dans les *Continuations de Perceval* », *Les Clefs des textes médiévaux. Pouvoir, savoir et interprétation*, sous la direction de Fabienne Pomel, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 193-212

- BRETTEL, Paul, *Les ermites et les moines dans la littérature française de Moyen Age*, Paris, Champion, 1995

- CHENERIE Marie-Lucie, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^{ème} et 13^{ème}*, Genève, Droz, 1986

- FRAPPIER, Jean, *Étude sur Yvain ou le Chevalier ou lion de Chrétien de Troyes*, Paris, Société de d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1969
- MAGNUSDOTTIR, Asdis R., *La voix du cor : étude d'un motif mythique dans la littérature narrative français et scandinave du Moyen Age (XII^{ème}-XIV^{ème} siècles)*, thèse de doctorat sous la direction de P. Walter, Université Grenoble 3, 1997
- MENARD, Phillipe, *La déclaration amoureuse dans la littérature arthurienne au XIII^{ème}*, Poitiers, Centres d'Etudes Médiévales, 1970
- MUSCANTINE, Charles, *The Old French Fabliaux*, New Haven, London, Yales University Press, 1986
- PASTOUREAU, Michel, *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2007
- POIRION, Daniel, «Écriture et réécriture au Moyen Age» dans *Ecriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994
- VEDRENNE-FAJOLLES, Isabelle, « Le traitement des stéréotypes dans la Suite du Roman de Merlin : maladresse ou subversion ? De la collision de stéréotypes narratifs avec le type du vilain », paru dans *Loxias*, Loxias 17, mis en ligne le 14 juin 2007, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html>
- WALTER, Philippe, *Arthur, l'ours et le roi*, Imago, Paris, 2002
- Merlin ou le Savoir du monde*, Paris, Imago, 2000

3. Études sur le merveilleux

- *Chant et enchantement au Moyen Age*, Groupe de recherches "Lectures médiévales", Université de Toulouse II, Editions universitaires du Sud, 1997
- *Magie et illusion au Moyen Age*, *Senefiance* 42, Publications du CUERMA, Aix-en-Provence, 1999
- *Par la fenestre*, études de littérature et de civilisation médiévales, Actes du 27^{ème} colloque du CUERMA, rassemblées par C. Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Presse de l'Université de Provence, 2003
- DUBOST, Francis, «Merveilleux et fantastique au Moyen Age», *Revue des Langues Romanes*, 1997, t.100, n°2
- *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Age*, Etudes rassemblées par Laurence HARF-LANCNER, Collection de l'Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles n°28, Paris, 1985

- HARF-LANCNER, Laurence, *Les Fées au Moyen Age : Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 2004

- PAIRET, Ana, *La Mutacions des fables : Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Age*, Paris, Champion, 2002

- POIRION, Daniel, *Le Merveilleux dans la littérature médiévale française du Moyen Age*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1982

b) Études sur la société médiévale

1. Études générales

- HUIZINGA, Johan, *L'Automne du Moyen Age*, 1932, rééd. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1980.

- LE GOFF, Jaques, *Un autre Moyen*, Gallimard, 1999

2. Pratiques carnavalesques et « culture populaire »

- *Le Charivari*, éd. Le Goff Jacques, Schmitt Jean Claude, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1981

- GAUVARD, Claude et GOKEL, A., «Le Charivari au Moyen Age», *Annales. Economie. Société. Civilisation*, mai 1974

- BAKTHINE, Mikkaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous le Renaissance*, France, Gallimard, Nrf, 1970

- GAIGNEBET, Claude, *A plus hault sens : l'ésotérisme spirituel et charnel chez Rabelais*, Paris, Maissonneuve et Larose, 1986

- GAIGNEBET, Claude, FLORENTIN Marie Claude, *Le Carnaval*, Payot, Paris, 1979

- GAIGNEBET, Claude, LAJOUX Jean Dominique, *Art profane et religion populaire au Moyen Age*, Paris, PUR, 1985

- GAUVARD, Cl. et GOKEL A., «Le Charivari au Moyen Age», *Annales. Economie. Société. Civilisation*, mai 1974

- GUENEE, Bernard et LEHOUX, Françoise, *Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, éd. du centre national de la recherche scientifique, 1968

- HEERS Jacques, *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Fayard, 1983

- LE ROY LADURIE Emmanuel, *Le Carnaval de Romans*, Paris, Gallimard, 1979

- REY-FLAUD Henri, *Le Charivari, les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris, Payot, 1985

3. Fou et folie

- FRITZ, Jean-Marie, *Le Discours du fou au Moyen Age (XII^{ème} et XIII^{ème} siècles)*, Paris, PUF, 1992

- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972

- ROBERT, U., *Les Signes d'infamie au Moyen Age*, Paris, Champion, 1891

VI] Autour du *trikster*

- *Le fripon divin : un mythe indien* de Carl Gustav Jung, Charles Kerényi et Paul Radin, éd. Georg, Genève, 1993

- *The Fool and the Trickster: studies in honor of Enid Welsford*, éd. P. Williams, Cambridge, D. S. Brewer, 1979)

- MESLIN, Michel, « Le trickster ou le fripon divin » dans *Hugur : mélanges d'histoire, de littérature et de mythologie offerts à Roger Boyer pour son 65^e anniversaire*, éd. C. Lecouteux, Presses de l'université Paris-Sorbonne, Paris, 1997.

- RADIN, Paul, *The Trickster : A Study in American Indian Mythology*, Greenwood Press, New York, 1969 (1956)

VII] Index, dictionnaires, répertoires et ressources bibliographiques

a) Dictionnaires

- *Altfranzösisches Wörterbuch*, Tobler-Lommatzsch, Wiesbaden, éd. Franz Steiner, 1956

- *Dictionnaire de l'ancien français*, A. J. Greimas, Paris, Larousse, 2001

- *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du XI^e au XV^e siècle*, Frédéric Godefroy, New York, Kraus Reprint, 1969

- *Dictionnaire historique de la langue française*, dir. Alain Rey, Paris, Robert, 1992

- *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, Ressource électronique. Analyse et Traitement l'Informatique de la Langue Française, Centre National de la Recherche

Scientifique, Université Nancy 2, Université Henri Poincaré Nancy 1, 2010. [réf. du 25 février 2010]. France. Disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

- TOUATI, François-Olivier, *Vocabulaire historique du Moyen Age*, Paris, La Boutique de l'Histoire, 2000

a) Ressources bibliographiques

- *Bulletins Bibliographiques de Société Internationale Arthuriennes*, Ressource électronique. Société Internationale Arthurienne, Université Rennes 2 - Haute Bretagne, [réf. du 25 février 2010] France. Disponible sur : <http://bbsia.cetm-celam.uhb.fr/>.

- *Bulletins Bibliographiques de Société Internationale Arthuriennes*, A-R Editions, Middleton (U.S.A.), 2003-2008

- *Sudoc*, Ressource électronique. Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur, [réf. du 06/09/2010] France. Disponible sur : <http://www.sudoc.abes.fr/>.

b) Index proverbes et noms

- DI STEFANO, Guisepe, *Dictionnaire des locutions en moyen français*, Montréal, CERES, 1993

- FLUTRE, Louis Ferdinand, *Tables des noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen Age écrits en français ou en provençal et actuellement publiés ou analysés*, Poitiers, Centre d'Etudes Supérieur de Civilisation Médiévale, 1962

- HASSEL, James Woodrow Jr., *Middle french proverbs, sentences and proverbial phrases*, Ontario, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1982

- MOISAN, André, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*, Droz, Genève, 1986

- MERCERON, Jacques E. *Dictionnaire thématique et géographique des saints imaginaires, facétieux et substitués*, Paris, Seuil, 2002, p. 856

- MORAWSKI, Joseph, *Proverbes français antérieur au XV^{ème} siècle*, Paris, CFMA, 1929

Les Diz et proverbes des sages, Paris, PUF, 1924, quatrain apocryphe, CXXXVIII.

- SCHULZE-BUSACKER, Elizabeth, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Age français*, Paris/Genève, Champion/Stalkine, 1985

- WALTHER Hans, *Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters*,
Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1963, n° 2956.

Tables des matières

REMERCIEMENTS.....	3
---------------------------	----------

SOMMAIRE.....	4
----------------------	----------

INTRODUCTION.....	6
--------------------------	----------

<u>ÉTUDE LIMINAIRE : DE L'ÉTUDE DU RIRE À L'ANALYSE DU COMIQUE DANS PERCEFOREST</u>	<u>16</u>
--	------------------

PRÉAMBULE : RIRE ET COMIQUE, UN COUPLE PROBLÉMATIQUE.....	16
--	-----------

I] ÉTUDE LEXICALE DU RIRE DANS <i>PERCEFOREST</i>.....	23
---	-----------

A) LES TERMES CLÉS : <i>RIRE, SOUBZRIRE, RIS ET RISEE</i>	23
---	----

1. Étymologie et acceptions.....	23
----------------------------------	----

2. Les verbes <i>rire</i> et <i>soubzrire</i> : contexte syntaxique	24
---	----

3. Les noms <i>ris</i> et <i>risée</i> : contexte syntaxique	26
--	----

B) CHAMP LEXICAL ÉLARGI	27
-------------------------------	----

1. D'autres mots pour exprimer le rire	27
--	----

2. Notions annexes : raillerie, plaisanterie et duperie.....	33
--	----

II] ÉTUDE EN CONTEXTE DU RIRE DANS <i>PERCEFOREST</i>	41
--	-----------

A) TYPOLOGIE.....	41
-------------------	----

1. Remarques sur la distinction entre rire et sourire	41
---	----

2. Typologie du rire (sur les termes <i>rire, ris, risee</i>).....	42
---	----

3. Typologie du sourire (sur le verbe <i>soubzrire</i>)	53
--	----

A) RÉPARTITION.....	54
---------------------	----

1. Répartition selon les livres	54
---------------------------------------	----

2. Répartition en fonction des personnages	55
--	----

CONCLUSION	60
-------------------------	-----------

<u>TIPOLOGIE DU COMIQUE.....</u>	<u>64</u>
---	------------------

INTRODUCTION	64
---------------------------	-----------

I] COMIQUE ET LANGAGE.....	67
-----------------------------------	-----------

A) ABC COMIQUE : DE L'ESPRIT ET DES LETTRES	68
---	----

1.	Au commencement était la lettre : l'écu de Troïlus	68
2.	Nom d'un nom : jeux sur l'onomastique (noms de personnages et toponymie)	77
2.1	Utilisation statique	77
2.2.	Utilisation en contexte	84
3.	<i>Perceforest</i> et les sentences, proverbes et autres formules gnomiques	89
3.1.	Proverbes, sentences et autres formules gnomiques comiques	89
3.2.	Au pied de la lettre	94
B)	LE LANGAGE EN ACTION	98
1.	Parole puérile : défaillance et vérité	98
1.1.	Mots d'enfant	98
1.2.	La vérité sort de la bouche des enfants : Liriopé et Galotine	101
2.	Les discours détournés	109
2.1.	Amour malmené	109
2.2.	Bouleversement de la syntaxe des quêtes	118
II]	COMIQUE ET COMPORTEMENT	134
A)	ANORMALITÉ	135
1.	Les animaux	135
1.1.	Les apprivoisements	136
1.2	Les comportements hors norme	139
2.	Les humains	154
2.1.	Les sauvages	154
2.2	Les fous	158
2.3.	Les enchantés	170
B)	SENTIMENTS ET CARACTÈRES : EXAGÉRATION ET DÉBORDEMENTS	190
1.	Les sentiments	191
1.1.	La joie	191
1.2.	La peur	197
1.3.	L'amour	208
2.	Les caractères	244
1.1.	Les rusés	244
2.3.	Les ignorants	252
1.3.	Les fougoux	264
III]	COMIQUE DE SITUATION	275
A)	FONCTIONNEMENT EN DUO	276
1.	Les plaisantins féériques et leurs victimes	276
1.1.	Zéphyr et Estonné / Zéphyr et Passelion	277

1.2. Lidoire et Lyonnell (et quelques autres).....	290
3. Les contrepoints comiques	302
2.1 Liriopé et Lyonnell	302
2.2 Lyonnell et Clamidés.....	306
3.2. Pierote et la mauvaise femme.....	315
B) DYNAMIQUES COMIQUES : RAPIDITÉ, RÉPÉTITIONS, RENVERSEMENTS.....	322
1. Répétition et rapidité	323
1.1 Les douze combats de Péléon.....	323
1.2 L'adoubement de Nestor	326
2. Renversements.....	330
2.1. Les trois types de renversements : physique, thématique et dynamique	330
2.2. Deux exemples, trois possibilités : le sabbat des <i>vielles barbues</i> et la capture d'Estonné	334
TRANSITION.....	339
<u>ENJEUX ET FONCTIONS DU COMIQUE</u>	<u>341</u>
INTRODUCTION	341
I] COMIQUE ET ESTHÉTIQUE DANS <i>PERCEFOREST</i>	342
A) LE JEU SUR LES ACQUIS OU L'ART DE LA RÉFÉRENCE	344
1. L'art de l'autoréférence	345
1.1. Effets d'attente, horizons connus et <i>deceptio</i>	345
1.2. Qui êtes-vous ? Qui suis-je ? Identités et jeu de devinette	355
1.3. Comique et présence de l'auteur	362
2. Intertextualité, écritures transgénériques et extra-littéraires.....	366
2.1. Chrétien de Troyes	367
2.2. Motifs et topiques.....	370
2.3. Écriture transgénérique, le cas du fabliau.....	379
B) CRÉATION D'UNE ESTHÉTIQUE ?	387
1. Humour rose, humour noir	387
1.1 Humour rose : les niais, les voyeurs et les belles endormies.....	388
1.2. Humour noir ?	393
2. Esthétique et fiction.....	397
2.1. Points de vue et images du monde : focalisation et esthétique comique	398
2.2 Rêve et réalité : une frontière mouvante.....	406
II] COMIQUE, HISTOIRE ET ROMAN	414
A) ECRIRE L'HISTOIRE, ÉCRIRE LE TEMPS	414
1. La marche de l'histoire.....	414
	506

1.1	La parole des origines.....	415
1.3	Décalage et <i>transaltions</i>	417
1.2	<i>Perceforest</i> , roman d'apprentissage ?.....	421
2.	Ballade du temps jadis : histoire et mémoire.....	423
2.1.	Passeurs de mémoire	423
2.2.	Souvenirs perdus : la <i>muance</i> , le lai et le Pilier.....	425
B)	MÉCANISMES HISTORIQUES : QUAND LE COMIQUE MÈNE L'HISTOIRE.....	429
1.	Les plaisantins (féeriques) régissent le monde	430
1.1	Canaliser les forces vives (Zéphyr et Lidoire).....	430
1.2.	Lidoire ou l'art de la récupération politique.....	432
2.	Le bouffon devient roi.....	437
2.1.	Estonné : souverain de carnaval	437
2.3	Estonné : roi ours.....	441
<u>CONCLUSION.....</u>		445
<u>ANNEXES :</u>		448
RIRE ET SOURIRE : RELEVÉS ET INDEX		448
1.	RELEVÉ DES OCCURRENCES DE <i>RIRE</i> , <i>RIS</i> ET <i>RISÉES</i>	448
2.	INDEX DES OCCURRENCES DE <i>RIRE</i> , <i>SOUBZRIRE</i> , <i>RIS</i> ET <i>RISÉES</i> PAR ACTEURS (SUJET, OBJET, ETC.)	455
2.1.	Relevé des occurrences <i>rire</i> , <i>soubzrire</i> , <i>ris</i> et <i>risées</i> par acteurs : rieurs et rieuses.....	455
2.2.	Index des occurrences <i>rire</i> , <i>soubzrire</i> , <i>ris</i> et <i>risées</i> par causes.....	471
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>		483
<u>TABLES DES MATIÈRES</u>		504

Résumé :

« Dictes hardiement, bons motz n'espargnent personne »

Approche typologique, esthétique et historique du comique dans Perceforest

Malgré l'attention que lui porte un nombre croissant de chercheurs, *Perceforest*, qui fait actuellement l'objet d'un travail d'édition intégrale mené par M. Gilles Roussineau, reste encore un domaine à défricher. Cette recherche se propose de l'aborder selon un angle lui aussi partiellement ignoré par les études de médiévistique consacrées aux romans arthuriens : le comique. L'objectif est d'offrir un inventaire fouillé du comique dans *Perceforest*. Ainsi qu'une étude du fonctionnement contextuel des « motifs » comiques et de leurs enjeux au niveau globale de l'œuvre.

Mots-clés : Moyen Âge, Comique, *Perceforest*, inventaire, motif

Abstract

« Dictes hardiement, bons motz n'espargnent personne »

Typological, aesthetical and historical approach of the comic in Perceforest

Despite the fact an increasing number of researchers take in interest in it, *Perceforest*, which is at the present the object of a work of complete edition led by Mr Gilles Roussineau, still stays a field to be discovered. This research will study this work according to a subject, which is itself, partially ignored by the medieval studies on Arthurian romances: the comic. The objective is to offer a detailed inventory of the comic in *Perceforest* as well as a study of the contextual functioning of the "comic motives" and their stakes at the global level of the work.

Keywords: Middle Age, Comic, *Perceforest*, inventory, motive