

LE RIRE DANS LE ROMAN DE THÈBES
TRAITS D'HUMOUR, ESPRIT SATIRIQUE
ET PROCÉDÉS PARODIQUES

Élise D'Inca

Université Clermont-Auvergne

Le rire, « très inégalement représenté¹ » dans la littérature du XII^e siècle, est défini par Philippe Ménard dans son acception large, qui englobe le rire et le sourire. Néanmoins, ce critique met en garde contre les surinterprétations et écrit : « On ne saurait parler de parodie dès que l'on perçoit un sourire de l'auteur. [...] Qui dit parodie implique référence à un modèle littéraire² ». En effet, on ne saurait affirmer que le *Roman de Thèbes*, qui réécrit la *Thébaïde* de Stace, procéderait dans son ensemble d'une écriture humoristique, satirique ou parodique, trois termes qu'il conviendra de définir dans le présent article. Aimé Petit écrit d'ailleurs que, dans le *Roman de Thèbes*, la *Thébaïde* « fait l'objet de ce que G. Genette appelle, parmi les pratiques intertextuelles qu'il distingue, la *transformation sérieuse* ou *transposition*, qui s'oppose à la parodie [...] »³. Pourtant, si le *Roman de Thèbes*, en tant que « transformation sérieuse », n'est en rien un ouvrage parodique, il nous semble indéniable que le premier roman du XII^e siècle n'est pas totalement dénué de traits humoristiques, ni d'un certain esprit satirique et qu'il comporte, lors d'épisodes précis de la narration, des procédés parodiques. C'est cet esprit ludique, ces quelques traits satiriques et parodiques ponctuellement disséminés

1. — Ph. MÉNARD, « Le rire et le sourire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts, essai de problématique », dans *Le Rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts. Actes du colloque international des 17, 18 et 19 novembre 1988*, dir. Th. BOUCHÉ et H. CHARPENTIER, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, p. 7-30 (cit., p. 8).

2. — *Ibid.*, p. 18.

3. — A. PETIT, *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*, Paris, Champion, 2010 (*Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge*, 93), p. 346.

Il s'agit alors de se demander qui rit dans le *Roman de Thèbes*, et dans quelle mesure : avec qui, ou de qui rit-on ? Quand et de quelle manière le rire intervient-il dans la narration ? Enfin, que nous dévoile-t-il puisqu'au Moyen Âge – qui hésite entre la pensée aristotélicienne selon laquelle le rire est le propre de l'homme et celle qui déclare que le Christ n'a jamais ri – le rire, n'est, semble-t-il, jamais gratuit ni innocent ?

Les expressions du rire

Parfois le rire peut être compris comme un simple sourire. C'est le cas dans la description d'Atys qui a les yeux *riantz et veirs* (v. 6645), c'est-à-dire souriants, et du *rire* qu'Étéocle adresse à Salemandre (v. 10247). Ce (sou)rire témoigne d'un sentiment de joie, par exemple lorsque Parthénopée dit à Polynice en *riant* (v. 4402) qu'il conduit auprès de lui Jocaste, Ismène et Antigone, mais il peut également traduire un sentiment de soulagement, comme celui d'Hippomédon s'adressant aux Bulgares

5. — *Le Roman de Thèbes*. Édition du ms. S, Londres, Brit. Libr., Add. 34114, éd. Fr. MORALEBRUN, Paris, Librairie générale française, 1995 (*Le Livre de Poche*, 4536 – *Lettres gothiques*), v. 6254. Toutes les citations du roman en ancien français proviennent de cette édition.

en riant après que ceux-ci lui ont indiqué Valféconde où ses hommes, affamés, pourraient se restaurer (v. 7932).

Le rire est aussi un simple signe d'amusement, comme lorsque Tydée rattrape Isiphile qui s'enfuit à la vue des chevaliers : *par la manche la prist davant/ et li ad dit tout en riant* qu'elle ne craigne rien (v. 2278-2279). Il en va de même d'Antigone et Ismène qui rient en échangeant des propos concernant leurs amoureux respectifs : *De lour amys jouent et rient* (v. 6757). Le rire est donc lié à l'amour et devient quelquefois séducteur quand il est associé à la courtoisie. C'est le cas lorsque Parthénopée et Antigone se rencontrent et échangent des plaisanteries : *si d'amistiez et de gas non* (v. 4237).

Cependant la plaisanterie courtoise dans laquelle transparait de la façon la plus évidente un esprit ludique est celle d'Alexis, qui *fist un gaberie/ que tindrent a grant cortisie* (v. 5916), dont les chevaliers *se rient* (v. 5944). Le verbe *gaber*⁶, qui a le sens de 'se moquer, railler', apparaît à cinq reprises dans *Thèbes* et son dérivé *gap* (v. 5944) désigne le geste d'Alexis, dont l'aspect comique est difficilement compréhensible pour le lecteur moderne. En effet, lorsqu'un chevalier thébain sous-équipé, *qui n'ot ne mais lance e escu* (v. 5918-5919), vient combattre, *chescun des Grex le revire* (v. 5925). Craignant de passer pour de véritables bouchers et de ternir leur propre image en abattant un homme sans défense, *il nel voleient pas toucher/ ne del ocire estre bochier* (v. 5926-5927). Alexis frappe alors le chevalier avec une baguette. Le problème que soulève l'arrivée de ce personnage est d'ordre sociétal. C'est le rapport entre des forces déséquilibrées qui suscite finalement le rejet. Ce *chivaler* est comparé à un écolier, un enfant, *et come clerzon le chastie* Alexis (v. 5941). L'épisode constitue une digression comique au sein des combats épiques. La différence de ce chevalier, qui déconcerte d'abord les Grecs, entraîne un rejet de leur part, puis elle provoque le rire car,

« Le rire [...] est inséparable du regard posé sur l'Autre : c'est parce que celui-ci est différent qu'il peut paraître comique. Son comportement, son langage, quelques fois même son aspect étonnent, et sont facilement jugés bizarres sinon excentriques, perçus comme les indices d'une infériorité qui suscite la moquerie⁷. »

6. — Cf. Fr. SUARD, « Gabs et révélation du héros dans la chanson d'Aiol », dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval. Actes du colloque international des Rencontres Européennes de Strasbourg et de la Société internationale Rencesvals (Section française), Strasbourg, 16-18 septembre 1993*, dir. B. GUIDOT, Paris, Les Belles Lettres, 1995 (*Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 558 - Littéraires, 3), p. 59-78 (cit., p. 63).

7. — J.-Cl. VALLECALLE, « L'écart et la norme : remarques sur le comique dans les chansons de geste franco-italiennes », dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval*, p. 225-236 (cit., p. 226).

*par le tornei del gap se rient,
d'ambedeux parz tres bien en dient.
Maint chivaler en ot envie
plus que d'une chevalrie. (v. 5944-5947)*

« Tout se passe comme si, dans *Thèbes*, face à un combattant désarmé, le guerrier considère qu'il a affaire à une parodie de combat, ou en tous cas à un combat qui ne peut ni ne doit se terminer par la mort⁸. »

La même idée paraît derrière le rire et le refus de Tydée de combattre Atys qui, sans heaume, s'approche de lui pour l'attaquer : *Tideüs desarmé le vit :/ guenchié li ad, et si s'en rit* (v. 6677-6678). À « l'*hybris* du guerrier de la chanson de geste succède une bravoure hors normes, un peu folle, au mépris des usages, qui déconcerte d'abord l'adversaire⁹ ». Ainsi Tydée se moque-t-il affectueusement de ce vaillant mais déraisonnable adversaire, qu'il considère comme un *enfant* (v. 6679), qu'il infantilise, comme Alexis

9. — *Ibid.*, p. 243.

le fait pour le chevalier désarmé : il s'agit bien de rectifier une attitude puérile plus que d'anéantir un ennemi et, « si le rire, forme de violence atténuée, sanctionne souvent les écarts de ceux qui ne se conduisent pas comme ils le devraient, il révèle en même temps l'évolution de l'idéal qui leur est proposé¹⁰ ».

En revanche, le *gab* d'Étéocle, qui [D] *avant ot fait par gaberie/ peindre les jambes de s'amie* (v. 7167-7168), constitue une plaisanterie grivoise : la représentation des jambes de son amie sur son bouclier pourrait témoigner de la frivolité du personnage masculin. L'intrusion de cet élément incongru crée un effet de décalage au sein même des combats. Le terme d'*amie* (v. 7168) renvoie implicitement à la sexualité du roi qui n'a pas encore rencontré Salamandre, pour laquelle il graciera Daire le Roux. Il s'agit de l'unique plaisanterie du roman qui met en scène le corps, ici la partie inférieure si taboue au Moyen Âge comme en témoigne par exemple Jacques Le Goff lorsqu'il écrit que « [l]a codification du rire, la condamnation du rire dans le milieu monastique résultent au moins en partie de sa dangereuse liaison avec le corps¹¹ ».

Pourtant, étonnamment, le rire est assez peu lié au corps des personnages dans le *Roman de Thèbes*. Le rire de Tydée alors que Polynice désire revendiquer son trône est ambigu : *De maltalent et de pute ire/ Tydeüs s'en comence a rire* (v. 1298-1299). Tydée dénonce ainsi la perfidie d'Étéocle qui, selon lui, ne cédera jamais le trône à son cadet, contrairement à ce qu'il a promis. Le rire est accusateur puisqu'il révèle le mensonge du roi, mais pourrait également être ironique. En effet, Tydée, lui, ne peut plus revenir sur sa terre après avoir tué son frère et pris la fuite. Son « rire jaune » dévoile l'ironie d'une situation tragique sur le point de se répéter : le meurtre d'un frère, ici celui de Polynice, si ce dernier se rend en personne auprès d'Étéocle. Le rire sarcastique se substitue à la colère et, loin de cacher le mécontentement du personnage, le souligne : Tydée rit à la fois de la naïveté de Polynice et de la déloyauté d'Étéocle.

D'ailleurs, le rire de ce dernier personnage révèle sa fourberie. En effet, les vassaux d'Étéocle lui conseillent, afin de conserver le pouvoir et le trône, d'attirer la faveur, la loyauté et la sympathie de ses gens :

10. — A. PETIT, « Le motif du combattant *nu et desarmé* », dans *Aux origines du roman*, p. 236.

11. — J. LE GOFF, « Rire au Moyen Âge », dans *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, t. 3, 1989, [En ligne], 3 | 1989, mis en ligne le 13 avril 2009, consulté le 28 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/ccrh/2918> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccrh.2918>.

Le roi doit donc rire et plaisanter lorsqu'il n'a plus rien à offrir. Le rire est stratégique, politique, à vocation manipulatrice, puisqu'il se substitue aux biens matériels.

Ce rire manipulateur d'Étéocle est à mettre en parallèle avec celui, naïf, de son frère. En effet, au v. 3003, Polynice demande *en riant* aux gens de Monflor qui est leur seigneur, sachant bien que ces derniers ignorent qu'il en est le roi légitime. Ce rire témoigne de la crédulité du personnage qui ne doute pas que, s'il révèle son identité, les habitants et le seigneur Méléagès lui prêtent allégeance. Or il n'en est rien et les Grecs devront assiéger Monflor. Par le rire, les deux frères révèlent chacun leurs défauts principaux, qui sont aussi opposés qu'eux-mêmes.

Constatons alors que, lorsqu'il est placé du côté thébain, le rire n'est jamais l'expression d'un simple amusement mais, traduisant les défauts des personnages, il sert leur dévalorisation. Il est provocateur lorsque les Thébains assiégés *es eschives jouent et rient, / tout a un front huent et crient* (v. 5390-5391) ; il apparaît cruel et conjugué à des actes de violence lorsque les fantassins plaisantent en tuant des chevaux : *li geldon y font mainte çacre* (v. 5871). Il semble à la fois cruel et provocateur quand il s'oppose aux pleurs des Grecs lors de la mort de Tydée : *cil dedenz en jeuent et rient* (v. 7301). Ce rire de victoire, moqueur, se retrouve quand Étéocle annonce la nouvelle de cette mort à ses hommes en *riant* (v. 7423). Le rire est donc principalement lié à la violence en ce qu'il peut en être une forme atténuée – lors du *gab* d'Alexis par exemple – ou au contraire, la souligner, la redoubler. C'est le cas lorsque les Thébains, après avoir dérobé aux Grecs la dépouille de Tydée, *sur le cors jeuent et rient* (v. 7666). Cette dernière image, particulièrement violente, n'est pas sans rappeler la violence exercée sur le corps d'Hector¹² dans l'*Iliade*.

Le rire violent, en tant qu'expression d'un mépris, semble perdre tout aspect comique, mais, de même que les *gaberries* des personnages, il permet une réflexion sur autre chose que l'objet premier de l'humour, une réflexion sur les mœurs et les comportements des chevaliers et des rois.

12. — Étéocle veut humilier Tydée en le faisant dévorer par les vautours et les chiens. Il vole aux Grecs sa dépouille, laisse les Thébains la souiller, puis des serfs l'attachent à une corde et traînent le cadavre comme ce qu'a subi celui d'Hector, dont le nom apparaît au v. 7830 : *Hector, li mieldres de touz*. Hector est valorisé comme le héros le plus illustre dans la guerre de Troie comme Tydée est le plus illustre combattant des sept contre Thèbes.

Il devient ainsi un outil pour exercer la critique, comme en témoignent les traits satiriques de certains épisodes.

Le rire pour déconstruire l'épique : simple critique ou esprit satirique ?

Il s'agit à présent de définir ce que nous entendons par « esprit satirique », afin de discerner la critique dissimulée dans quelques épisodes du *Roman de Thèbes*. Selon Thérèse Ballet Lynn, la notion de satire dissimulée est un concept connu du Moyen Âge avant même l'invention du terme et englobe « tout un système d'analogies, présentes déjà dans les *Étymologies* d'Isidore de Séville¹³ ». Elle dégage la principale condition nécessaire à la présence de la satire en écrivant « qu'il y faut un mélange de critique et d'humour¹⁴ ». Elle ajoute que « les critiques de la littérature médiévale tels Zumthor [...] reconnaissent qu'il n'y a pas "une" réalité du texte, mais plusieurs réalités contiguës et coexistantes¹⁵ ». C'est donc l'une d'entre elles que nous proposons de mettre en lumière en étudiant le mécanisme humoristique de l'accumulation, procédé essentiel à la « satire ambiguë » que Th. Ballet Lynn distingue de la « satire allégorique¹⁶ », ainsi que celui de l'ironie. Nous comprenons d'ailleurs cette dernière, figure privilégiée de l'écriture satiriste, au sens où Catherine Blons-Pierre la définit, à savoir non pas forcément comme le contraire de ce que l'on veut faire entendre, mais plus généralement comme « tout discours qui ne reflète pas la réalité objective, et qui, à travers une interprétation subjective des paroles d'autrui ou d'une situation donnée, vise à les tourner en dérision¹⁷ ». L'ironie médiévale, qui « constitue une sorte de clin d'œil du conteur à son auditeur ou à son lecteur », et relève de la « conjoncture », ne vient pas alors « du personnage », mais plutôt « du contexte » dans lequel s'inscrivent le personnage ou l'apostrophe à ce dernier¹⁸. Il s'agit donc d'analyser les effets de décalage, de discordance, entre le contexte donné et la réalisation de certains épisodes du roman et d'en dégager la critique. Pour cela nous choisissons d'étudier la figure ambivalente de Polynice et l'épisode du meurtre de la *guivre*.

13. — Th. BALLET LYNN, *Recherches sur l'ambiguïté et la satire au Moyen Âge (Art et littérature)*, Paris, Nizet, 1977, p. 14.

14. — *Ibid.*, p. 83.

15. — *Ibid.*, p. 126.

16. — « [L]e désir encyclopédique de tout exprimer précisément, [...] de pousser jusqu'au bout chaque analogie, crée dans l'œuvre une surabondance qui favorise l'ambiguïté. » (*ibid.*, p. 41).

17. — C. BLONS-PIERRE, « Ironie de l'apostrophe et apostrophe de l'ironie dans quelques chansons de geste », dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval*, p. 191-201 (cit., p. 191).

18. — *Ibid.*, p. 199.

L'empêchement épique et la double critique du personnage de Polynice

Il existe en effet un certain nombre de décalages lors de situations présentées comme épiques, qui sont finalement empêchées et qui participent de l'ironie. C'est le cas lorsque Polynice, exilé, chevauche au hasard : *D'ore en avant s'est comandez/ a Fortune* (v. 664-665). Il traverse les *montaignes*, les *combes*, les *plaignes*, les *chemyns* et les *sentiers* (v. 674-676). Notons que cette énumération tend à rendre le périple du personnage de moins en moins difficile : les montagnes d'abord évoquées se transforment en simples sentiers. De plus, Polynice ne doit son passage dans un bois redoutable qu'à la chance puisqu'une tempête a effrayé les bêtes sauvages de la forêt au point qu'aucune d'entre elles ne l'attaque :

*fieres bestes vait encountrant [...]
Mais li tempier les a dantez
et debatuz et flaielez,
que de quant qu'il encontra
un trestout sol nel entoucha.* (v. 703, 706-709)

De même, lorsque Polynice combat dans la première partie du roman, c'est lors d'un duel parodique contre Tydée, que le narrateur juge comme relevant de la *folie* : *venuz en sont a l'escremie :/ as vos bataille por folie* (v. 806-807). Après avoir décrit le combat féroce et valorisé les deux combattants par le procédé narratif du portrait mélioratif, il conclut, jugeant ce duel vain et ridicule : *Et en por si vile achaison/ se combatent li dui baron !* (v. 834-835). L'enjeu du duel – déterminer quel chevalier est arrivé le premier pour s'abriter de la pluie – est renvoyé à une situation *vile* au sens de *vilaine* : l'enjeu est, sinon nul, bas, c'est-à-dire indigne de ces *barons*, personnages issus de la haute noblesse et de la royauté. Derrière ce duel *a priori* épique, puisqu'il est décrit par plusieurs hyperboles relatives au fracas des armes et que nombre d'adjectifs qualifient ces chevaliers plus *proz* et *vaillantz* (v. 814) l'un que l'autre, se dessine finalement la critique des duels aux enjeux ridicules, vains et vaniteux. Les commentaires du narrateur, décalés par rapport au contexte présenté, viennent rompre la dimension épique du combat et tournent les deux personnages, particulièrement Polynice qui engage les hostilités, en dérision. Il existe donc une discordance entre l'horizon d'attente du lecteur, qui pense lire les hauts faits de Polynice, et les actions dérisoires de ce dernier, qui ne combat pas lors de son exil ni dans toute la première partie du roman : il ne vainc pas non plus Astarot dont il ne résout pas l'énigme, ne tue pas le serpent du verger et se livre à un duel ridicule sans vainqueur.

Polynice échoue encore dans le rôle du héros épique quand il renonce à assiéger Monflor. Tydée le rabroue : *molt avez dit que mal coart,/ et que bricon et que moissart* (v. 3201-3202), et ajoute : *folement avez parlé* (v. 3204). Polynice est le seul Grec à être dénigré par les siens. Adraste assure même que *Tydeüs, molt par es corteis ;/ mielz deis aver corone d'or/ que danz Nabugodonosor* (v. 3214-3216). Parallèlement aux mots de Tydée qui qualifie Polynice de *fol*, ceux du roi suggèrent un lien entre Nabuchodonosor, roi devenu fou, et Polynice lui-même. Selon cette analogie, Tydée est plus digne que Polynice d'être chevalier, mais aussi roi. Se lit alors la critique d'une forme de souverain jugé fou, c'est-à-dire irresponsable, et dont les choix sont considérés comme mauvais¹⁹. Le rire cède la place à la critique virulente de Polynice par les autres personnages, qui reprennent l'image de la folie avec laquelle le narrateur présente déjà les fils d'Œdipe dans le prologue. Polynice est donc tantôt moqué – les gens de Monflor rient de sa naïveté – tantôt directement critiqué. Il est tourné en dérision au sens que Bernard Ribémont donne à ce terme, à savoir

« un phénomène de déviation, c'est-à-dire un rapport décalé à un système normatif. La dérision est donc la conséquence, pour un observateur donné, d'une perturbation dans un système de valeurs préétablies que l'observateur attend²⁰. »

Polynice est en effet un stéréotype de mauvais dirigeant parce que ses choix sont toujours mauvais, ils sont « à côté » de l'horizon d'attente du lecteur, mais aussi décalés par rapport aux situations auxquelles il est confronté.

Contrairement à Tydée qui incarne le type du héros épique, Polynice a des défauts : il est dans son droit, amorce des actions qui pourraient être épiques, mais échoue à les mener à bien. Il apparaît parfois faible, comme le lui reproche Tydée devant Monflor, et c'est cela qui le distingue des autres héros du roman (Tydée, Capanée ou Parthénopée). Cette faiblesse humanise Polynice et fait de lui un véritable héros romanesque et non un héros épique. Tourné en dérision, Polynice est donc un leurre de héros épique ; or, la parodie, « à l'instar du rire, fonctionne comme un *zimbello*,

19. — Rappelons qu'à l'époque de la rédaction de *Thèbes*, il existe un conflit entre le roi de France Louis VII, particulièrement critiqué pour ses mauvais choix, et ses deux frères Robert I^{er} de Dreux et Henri, qui tentent un coup d'État en 1149. Louis VII prend également parti dans le conflit pour le trône d'Angleterre qui oppose les petits-enfants de Guillaume le Conquérant, et ce choix lui sera reproché.

20. — B. RIBÉMONT, « Une tentative d'approche des mécanismes de la dérision : l'exemple du couple cavalier/cheval dans la chanson de geste », dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval*, p. 203-223 (cit., p. 204).

Une chevalerie ridiculement mise à mal

22. — Le verbe est conjugué dans le texte (*ennoiaist*).

escuier qui abevroient/ [...] devant la ville l'ont ocise,/ car por salvage l'ont mesprise (v. 4626, 4628-4629). La disproportion entre l'action – le meurtre d'un animal ivrogne et domestique – et la conséquence – le nombre d'hommes envoyés pour tuer les écuyers – constitue déjà un élément de décalage comique auquel s'ajoute le conflit qui s'engage ensuite dans le désordre et la panique la plus totale : *En l'ost ot merveillous esfrei* (v. 4638). De même que lors du faux duel entre Polynice et Tydée, le narrateur formule explicitement sa critique : *por niënt et por legerie/ comencea le jor la folie* (v. 4602-4603). Cet épisode renvoie à l'avertissement de Tydée, évoquant le sort de Polynice si celui-ci décide de ne pas attaquer son frère, s'il choisit la paix qu'Étéocle fait mine de lui offrir pour mieux l'assassiner quand il lui propose de lui céder quelques terres :

*Quant nous serrons en nos contrees,
as vins blans beivre as cheminees,
et nos ferons nostre jafoer [...]
cist remaindra ci folement :
ociront le legierement.
De quant que pramis li avra,
ja un sol point ne l'en tendra.* (v. 4530-4533, 4534-4537)

C'est exactement ce qu'illustre la *guivre*, dont l'escarboucle très brillante évoque un diadème, une fonction et une puissance royales, et dont la mort préfigure la perte du royaume. La rime *beste/ teste* (v. 4619-4620) renforce l'humanisation de la bête, son aspect symbolique, de même que celle de *nature/ démesure* (v. 4607-08) qui qualifie aussi les deux frères dans le prologue. Il existe donc une analogie entre la *guivre* et les personnages. Le risque pour Polynice, comme pour la *guivre*, est cet état d'approvisionnement, de paix illusoire, qui ne mène qu'à la mort. L'image de la bête qui *manjast en vostre main* (v. 4611) témoigne d'un état domestique, prouve son aliénation et son obéissance. Dans un roman de chevalerie, où le lien vassalique tient une place importante, cette image de la main est signifiante : la *guivre* est une représentation de ce que Polynice serait s'il tenait son fief d'Étéocle. « Manger dans la main » est effectivement un signe d'obéissance, d'allégeance et de soumission, trois qualités qu'un seigneur exige de son vassal et que Tydée conseille à Polynice de refuser à Étéocle sous peine d'être assassiné comme la *guivre*.

On assiste bien aux portes de Thèbes à une déconstruction de l'épique qui prend une valeur d'avertissement au roi sous couvert de l'humour : la *guivre* est au dragon ce que Polynice est à la royauté. Or, tous les chevaliers sont ridiculisés dans un autre épisode : la rencontre parodique avec Astarot.

Il convient à présent de distinguer si certains éléments du *Roman de Thèbes* lors de cet épisode renvoient aux procédés parodiques que Gérard Genette nomme, en les distinguant, la « déformation ludique », la « transposition burlesque » ou l'« imitation satirique du style²³ », qui correspondent tous à une « certaine raillerie de l'épopée [...] obtenue par une dissociation de sa lettre – le texte, le style – et de son esprit : le contenu héroïque²⁴ ». Si l'écart des styles constitue un « ingrédient indispensable de la parodie²⁵ », notamment de la transposition burlesque, alors le *Roman de Thèbes* en semble exempt – encore que l'apostrophe *Vielle* (v. 2930) adressée par Tydée à Astarot puisse rendre compte d'un léger abaissement du style élevé de l'hypotexte de Stace et de celui du prologue mythologique puisqu'Edipe s'adresse au Sphinx en lui disant *Amys*. Néanmoins, cette rencontre réécrit celle d'Edipe et du Sphinx afin d'aborder un sujet différent de celui de l'épopée de Stace, et le style épique sert un épisode comique.

« [c]’est une constante de la réflexion sur le comique que les choses ne s’y trouvent pas à leur place. La parodie peut se comprendre comme une imitation mal ou plutôt dé-placée, comme on dit d’une remarque qu’elle est déplacée²⁷. »

Or il semble bien qu'avec Astarot, il faille « rire, là où il fallait craindre²⁸ ». Pour démontrer cela, nous avons choisi de lire l'épisode en fonction des trois procédés essentiels à la parodie des trouvères du XII^e siècle dégagés par Claude Lachet²⁹. La rencontre avec Astarot illustre le premier procédé

23. — Gérard Genette distingue ces trois formes communément comprises comme parodiques (G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 (*Poétique*, 33), p. 39). Cf. A. STRUBEL, « La Psychomachia grotesque : genèse du comique dans la représentation allégorique », dans *Le Rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts*, p. 323-334 (cit., p. 324).

24. — G. GENETTE, *Palimpsestes*, p. 22.

25. — *Ibid.*, p. 328.

26. — Cf. É. HICKS, « Tirer sur la révérence : la prise de parole parodique », dans *Formes de la critique : parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, p. 215-234. L'étymologie de *parodia* est reprise de G. GENETTE, *Palimpsestes*, p. 20.

27. — *Ibid.*, p. 216.

28. — *Ibid.*

29. — Cl. LACHET, « Les procédés parodiques dans la *Prise d'Orange* », dans *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts. Actes du colloque de l'Université du Maine*,

qui « consiste en la répétition d'un même épisode au cours du récit³⁰ », ici, la répétition du prologue mythologique.

La répétition du prologue

En effet, les mêmes termes sont employés lors de la rencontre d'Œdipe avec *Spin* et de son fils avec Astarot : les deux monstres sont appelés *deables* (v. 279 et v. 2839) avant d'être nommés, ils imposent une *devinaille* (v. 283 et v. 2845) et sont qualifiés de *grant* (v. 295 et 2867) et *hysdous/ hidouse* (v. 374 et v. 2851). La colère les caractérise aussi, car *Spin* est *fel et esragiez* (v. 280) et Astarot est *hericié* (v. 2884) et *d'ire et de maltalent esprent* (v. 2892). De plus *la vielle lor vient davant* pour adresser la parole aux chevaliers (v. 2904), comme *Spin*, qui *Tot primerain* apostrophe Œdipe (v. 299). La vue du monstre provoque l'effroi : Œdipe *poor ot grant* (v. 297) et parmi les Grecs, *li plus hardi s'en effreierent* (v. 2908). Le parallèle entre les deux épisodes est explicitement souligné par le fait qu'Astarot prend la place et l'énigme du sphinx : *la devinaille ot recovré/ que Spins avait jadis trové* (v. 2845-2846). Enfin, les monstres sont mis en pièces : Œdipe *en plusours lieux trancha le cors de Spin* (v. 361) et les Grecs *ont tout decolpé Astarot* (v. 2976). Les deux séquences narratives se déroulent donc selon un schéma similaire, participant d'une structure en miroir – déformant comme nous le verrons. Si l'on accepte cette lecture en diptyque, alors le prologue mythologique prend toute son importance au sein du roman : se donnant comme un potentiel hypotexte à la rencontre avec Astarot, il permet de faire émerger la dimension comique et parodique de ce dernier épisode qui le réécrit. Et si le prologue relève tout à fait du genre épique, la répétition de l'épisode et des mêmes termes, loin d'être maladroite, prouve « au contraire la lucidité et l'humour³¹ » du clerc qui devient alors, ponctuellement, parodiste du genre épique lui-même.

Les suppressions

Le deuxième procédé essentiel à la parodie selon Claude Lachet est également présent dans cet épisode : il s'agit de la suppression d'éléments par rapport à un hypotexte, ici la *Thébaïde*, dans laquelle les Grecs surmontent diverses épreuves toutes plus rocambolesques les unes que les autres pour se rendre à Thèbes. Or, ces rencontres fantastiques sont supprimées du *Roman de Thèbes* qui leur substitue Astarot. Ce qui est

Le Mans, du 4 au 7 décembre 1986, dir. I. LANDY-HOUILLOU et M. MÉNARD, Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987 (*Biblio* 17, 33), p. 171-183 (p. 172-175).

30. — *Ibid.*, p. 172-173.

31. — *Ibid.*, p. 173.

« [d]ans les textes narratifs le grotesque est limité à quelques scènes particulières. Il apparaît surtout dans les descriptions détaillées de la laideur. Certains personnages monstrueux peuvent produire un effet partiellement comique³⁵. »

[illegible]

36. — Cf. en particulier les portraits de laideurs selon Matthieu de Vendôme dans E. FARAL, *Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1923 (Bibliothèque de l'École des hautes études. Sciences historiques et philologiques, 238).

effet comique du fait de son hétérorogénéité. Sa trop longue description – cinquante-et-un vers, soit le plus long portrait de tout le roman – le rend difforme au point qu’il inspire le rire plus que la peur, malgré l’effroi qu’éprouvent les chevaliers. La disproportion des membres de cette vieille – son nez long de plus d’une coudée, ses oreilles la couvrant entièrement, ses dents recourbées jusqu’au cou – exagère sa laideur et rend son aspect grotesque, littéralement « in-croyable ». Il en va de même des comparaisons hyperboliques qui rendent le gigantisme de la créature, comme celle des bras avec *uns trés* (v. 2865), un mât. Ainsi, l’angoisse que les attributs d’Astarot pourraient faire naître « est désamorcée par l’introduction de détails qui, comme ces dents [recourbées], brisent l’isotopie diabolique et finissent par provoquer le rire³⁷ ». Astarot n’inspire pas la crainte, ce n’est qu’une vieille femme particulièrement laide et le lecteur, avec ce portrait, « goûte le plaisir né de l’accumulation des détails, comme si l’auteur s’était laissé prendre à un jeu qui, se suffisant à lui-même, fait tourner les signes à vide et déconcerte le public par des notations et des associations inattendues³⁸ ». Or, puisque le monstre grotesque apparaît dans une réécriture du prologue, est-il un élément burlesque ou bien une parodie mythologique ? Si nous nous référons à Gérard Genette, selon qui le travestissement burlesque modifie le style « sans modifier le sujet » d’un hypotexte, alors que la parodie « stricte », « minimale », elle, modifie le sujet « sans modifier le style³⁹ », l’épisode avec Astarot, présenté sur un ton épique, relèverait d’une autre forme de parodie que celle du travestissement burlesque.

Si Élisabeth Gaucher écrit que le concept de parodie en tant que genre littéraire est étranger à la littérature médiévale qui n'en connaît pas encore le terme, elle assure cependant que la période fait montre d'un « esprit parodique » qui « ne s'exprime pas tant dans la dénonciation des modèles que dans une habile "contrefaçon" où s'expérimente, sur le mode ludique, tout le talent de l'imitateur » et que la « déviance parodique » remplit moins « une fonction critique que celle d'un jeu libérateur, qui retravaille les systèmes signifiants, mots et motifs, au détriment des conventions d'écriture⁴⁰ ». Il nous semble que c'est bien un « esprit parodique » tel qu'il est ainsi défini qui transparaît dans cet

37. — J.-Cl. MÜHLETHALER, « Récriture et parodie : l'idéal chevaleresque et l'idéal politique à l'épreuve du *Livre du Cueur d'Amours espris* de René d'Anjou », dans *Formes de la critique : Parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, p. 235-264 (cit., p. 246).

38. — *Ibid.*, p. 247.

39. — G. GENETTE, *Palimpsestes*, p. 35.

40. — É. GAUCHER, « Avant-propos », dans *La Tentation du parodique dans la littérature médiévale*, *Cahiers de recherches médiévales*, t. 15, 2008, p. 1-2 (cit., p. 1).

Le renversement : Astarot ou le Sphinx ridicule. L'écriture parodique au service de la mise en roman ?

Si la rencontre de Polynice avec Astarot est une répétition de celle de son père avec le sphinx, il s'agit d'une mauvaise répétition : les épisodes sont semblables mais le deuxième est comique. En effet les échanges entre les personnages sont révélateurs : si Œdipe et le sphinx ont un véritable dialogue courtois et poli comme en témoignent leur usage mutuel de l'apostrophe *Amys* et les cinquante-neuf vers de dialogue (v. 300-358), la discussion entre Tydée et Astarot fait plutôt songer à un dialogue de sourds. Astarot explique sur quatre vers que celui qui ne résout pas l'énigme mourra ; Tydée lui demande alors ce qu'il gagnera à la deviner, et le diable lui répond qu'il passera sans dommages et le tuera. De plus l'énigme d'Astarot est biaisée : le diable ne l'a pas comprise et la pose mal, de sorte que l'enseignement qui doit être tiré de sa résolution ne peut se transmettre : le mot *beste* (v. 323) employé dans l'énigme du sphinx est remplacé par le pronom *qui* (v. 2958), pronom désignant les êtres humains, et contenant donc la réponse de l'énigme... La parole est mise en échec et Astarot, ironiquement présenté comme un haut dignitaire des Enfers (v. 2842 : *d'enfern fu maistre conestables*), n'apparaît pas seulement comme un amas indistinct foncièrement laid de formes ridicules, mais également comme « bête » au sens d'idiot, de celui qui ne raisonne pas, qui ne comprend pas. Il est donc un avatar affadi et comique du sphinx tant par sa forme grotesque que par sa parole vaine et dévalorisée, alors que le sphinx lui, s'il propose une réflexion sur la bestialité, n'est toujours désigné que par son intelligence : il possède une

41. — J. BARTUSCHAT et C. CARDELLE DE HARTMANN, « Avant-propos », dans *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales. Actes du colloque de Zurich, 9-10 décembre 2010*, dir. J. BARTUSCHAT et C. CARDELLE DE HARTMANN, Florence, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2013 (*Pubblicazioni della Scuola di dottorato europea in Filologia romanza*, 6 – *Archivo Romanzo*, 27), p. x.

42. — *Ibid.*, p. IX.

teste (v. 360), un *chief* (v. 288), au sens propre comme figuré. Le sphinx est une *bestia* mais raisonne comme les humains auxquels il tend un miroir d'eux-mêmes : l'énigme leur dévoile qu'ils ne sont que des bêtes parmi les autres. C'est cet élément que les Grecs ne peuvent saisir puisque la devinette d'Astarot, en supprimant le mot « bête », élude cet aspect réflexif. Ainsi avec Astarot, la bestialité change de camp : si elle était du côté de l'humanité dans l'énigme du sphinx, elle bascule du côté du monstre par renversement dans la *devinaille* d'Astarot. Par ce renversement du mot « bête » et les répétitions relevées précédemment, la rencontre avec Astarot se rapproche de ce que Gérard Genette nomme la « parodie minimale » qui consiste à reprendre un texte afin de lui conférer une nouvelle signification en jouant sur les mots⁴³. La vieille, parodie d'être humain par son aspect, l'est aussi par sa bêtise, qui redouble celle des chevaliers dans cet épisode. Astarot se fait alors l'égal de Polynice qui, lui non plus, ne comprend rien, et auquel il manque la finesse de son père, qui répond au sphinx *come afaitiez* (v. 335). Ainsi l'aspect parodique de l'épisode est-il vraisemblablement au service d'une satire des chevaliers et de leurs comportements.

Le genre épique est donc « renversé » par le ridicule. L'action épique tourne court malgré la présence de tous les éléments relatifs à sa réalisation : un monstre, une rencontre hasardeuse, l'effroi des personnages et la menace de mort que le diable leur adresse. Pourtant, ce diable qui vient à la rencontre des chevaliers *s'assist* (v. 2910) sur une pierre au lieu de brandir son arme si redoutable, qu'il accroche à son cou. S'il prévient que les Grecs ne passeront pas sans lutter contre lui – *N'i passerez sanz grant tençon* (v. 2914) –, il n'y a aucun affrontement : la bête tombe raide morte au détour d'un vers, alors que le sphinx est tué par *le bon espé* (v. 359) qu'Édipe tire de son fourreau dans une effusion de sang qui relève de l'épique : *li sanc vermail en raia hors* (v. 362), comme le tableau de la mort du sphinx : l'adversaire gît, terrassé devant le chevalier en armes sur son destrier (v. 370-374). Si Édipe apparaît en vaillant chevalier, auréolé de gloire devant un adversaire redoutable, les Grecs eux, sont bien moins valorisés lorsqu'ils se précipitent à plusieurs pour découper la dépouille de la *vielle*. Polynice en particulier est encore la cible de la critique. Au lieu de réfléchir et de relever le défi posé par le monstre, il avoue son ignorance lors des trois seuls vers où il prend la parole : *rien n'en sai* (v. 2945). Tydée, s'il reconnaît : *vielle, ja soi je chivalers ;/ mierz sai de mes armes porter/ que je ne sai de deviner* (v. 2930-2932), résout

43. — G. GENETTE, *Palimpsestes*, p. 28.

*Des ores poent il mes passer,
sanz morir et sanz deviner,
sanz deviner et sanz morir,
et sanz veeir et sanz choisir.* (v. 2971-2974)

Si l'épisode correspond à un renversement parodique du prologue, une inversion s'effectue également au niveau des rôles de Tydée et Polynice. En effet, alors que Polynice devrait s'illustrer comme son père, c'est Tydée qui guide l'armée : *Tydeüs les guyot davant* (v. 2903), alors que Polynice est à l'arrière. Il faut que Tydée l'interpelle – *Polinicsés ad apelé* – (v. 2937), après avoir parlementé seul avec Astarot, pour que le fils d'Œdipe intervienne dans l'épisode. Le *Roman de Thèbes* présente donc avec Polynice un véritable anti-héros. Micheline de Combarieu du Grès écrit d'ailleurs que c'est là « un point important qui différencie l'épopée du roman : l'épopée n'a que des héros, le roman connaîtra des anti-héros⁴⁴ ». Au fil du roman le héros et le monstre ont changé, de même que l'écriture : le fils d'Œdipe ne peut qu'être risible lorsqu'il tente de réitérer les exploits de son père. Le clerc modernise le texte de Stace en ajoutant Astarot. Rendre le monstre informe, c'est aussi symboliser le processus d'écriture et de création du roman qui n'a pas encore trouvé sa forme précise au XII^e siècle. Les procédés parodiques permettent une mise à distance du mythe antique, preuve que le roman, en s'émancipant des modèles, forge sa propre littérature. L'aspect parodique de l'épisode permet de revendiquer une nouvelle forme littéraire. Astarot ne peut constituer qu'une parodie de sphinx car, comme le souligne Jocaste, *Cil*

44. — M. DE COMBARIEU DU GRÈS, « Le héros épique peut-il être un héros burlesque ou dérisoire ? », p. 47.

qui est mort ne poet guarir (v. 410). Le mort ne peut revivre, aussi le sphinx est-il irremplaçable et la littérature antique ne saurait « revivre » sous la plume du clerc médiéval qui en transforme alors la matière.

Nous pouvons nous demander pour terminer si cette matière n'est pas aussi transformée par l'esprit chrétien du clerc. Tourner le diable en dérision permettrait-il de véhiculer une idéologie chrétienne ? Astarot n'est qu'un diable pour rire puisque de diable il n'a que le nom et, au Moyen Âge, « les diables ont partie liée avec le comique⁴⁵ ». En cela il vient peut-être contrer les peurs superstitieuses que provoquent selon le clerc les êtres hybrides, fabuleux. Le rire permet de décrédibiliser les diables païens afin de tendre au lecteur une vision chrétienne du monde. Ainsi le diable Astarot n'est-il plus que nommé *la vielle* à partir du moment où il s'exprime, preuve de la vanité de sa parole comme de son impuissance. Le *Roman de Thèbes*, en développant des épisodes humoristiques tendant vers la satire et la parodie, ne cesse d'instruire le lecteur et de (re)construire le mythe œdipien. Le comique semble s'exercer différemment des chansons de geste⁴⁶ puisque dans *Thèbes* le style demeure épique pour qualifier les actions des héros, y compris lorsque ces dernières ne sont pas héroïques. Il vise ainsi à tourner en dérision des types de personnages et, ponctuellement, à parodier le style épique pour mieux s'en détacher. L'humour provient essentiellement d'actions ratées, avortées, qui ne sont pas ce qu'elles semblent, et qui ne cessent de prouver au lecteur que d'autres choix que ceux des personnages sont possibles, et même meilleurs. Ainsi l'humour peut-il prouver l'échec total de Polynice en tant que héros épique dans la première partie du roman, afin que celui-ci puisse être partiellement réhabilité en tant que héros romanesque dans la deuxième partie du texte.

45. — J.-Cl. MÜHLETHALER, « À la recherche de la parodie médiévale », p. 11.

46. — J.-Cl. VALLECALLE, « L'écart et la norme : remarques sur le comique dans les chansons de geste franco-italiennes », p. 225.

