

Tatjana SILEC

LE FOU DU ROI : UN HORS-LA-LOI D'UN GENRE PARTICULIER

Le fou du roi imaginaire est avant tout cette figure grimaçante, contorsionnée et bigarrée qui orne ou dépare — c'est selon — les marges et les lettres historiées des manuscrits médiévaux, ne faisant que de timides et trop rares incursions dans les textes qui les accompagnent, et qu'aujourd'hui les passionnés de productions culturelles aussi différentes que les récits américains de super-héros et les pièces appartenant au théâtre dit « de l'absurde » connaissent sous deux types différents : celui du *villain* ou scélérat, double grotesque du héros (par exemple le Joker, ennemi juré de Batman), et celui de l'idiot, dont les deux vagabonds de la pièce de Beckett intitulée *En attendant Godot* sont d'excellents exemples. La rémanence de cette créature singulière est assez surprenante. Le *fol*¹ a en effet disparu depuis plus longtemps que ses maîtres : en Angleterre on peut dater la suppression de son office de la guerre civile ; sous Charles II il est remplacé par la figure plus urbaine et policée de l'intellectuel. Pourtant, il apparaît encore et encore dans l'imaginaire, et ce, avec une vigueur renouvelée depuis le moment de son effacement du réel.

Les deux avatars modernes du fou du roi, idiot et scélérat, dérivent d'une figure qui a toujours été double. En effet il y a toujours eu deux variétés de bouffon : celle dite « naturelle » (*natural fool* en anglais, ou *fol naïs* en ancien français) qui comprend le malade mental et le simple d'esprit ; et celle dite « artificielle », l'expression la plus souvent employée en anglais étant « counterfeit fool », tandis qu'en français on lui préfère parfois à la Renaissance l'expression plus vague de « plaisant », inspirée de l'italien. Le deuxième type de bouffon n'est donc théoriquement que la copie, forcément imparfaite et de qualité moindre, du *fol naïs*. Pourtant, c'est l'amuseur professionnel qui fait irruption le premier dans la littérature européenne, en raison, certainement, de ses liens avec un puissant archétype : celui du Fripon ou *trickster*. À la Renaissance il devient l'un des personnages les plus appréciés des pièces de Shakespeare. Le dramaturge anglais nous a laissé quelques créations mémorables, qui continuent de hanter l'imagination contemporaine : le Fou de Lear, Touchstone, ou encore Feste, le fou de *La Nuit des Rois*. Et c'est bien le bouffon shakespearien qui est à l'origine du mythe moderne du fou de cour libre de toutes entraves, autorisé à dire ce qu'il pense et à faire ce qu'il veut en toute impunité. En réalité, le fou du roi payait très cher sa liberté, et son statut n'avait rien d'enviable, car il était une sorte de hors-la-loi institutionnalisé : un homme qui, tout en étant proche du pouvoir, était condamné à la solitude et à l'opprobre par la société, qui contrebalançait ainsi par une faiblesse structurelle les privilèges extraordinaires dont il disposait. Les aspects négatifs de la fonction apparaissent de manière plus évidente dans la littérature anglaise à mesure que celle-ci abandonne le personnage du fol artificiel pour celui de fol naturel. Les fous de cour imaginaires perdent alors la dimension archétypale qui leur permettait de jouer le rôle de *culture hero* pour se rapprocher de leurs cousins historiques dans un mouvement qui révèle les aspects déplaisants, voire pathétiques, de leur fonction.

Le *trickster* apparaît dans de nombreuses cultures et il a reçu une attention certaine de la part des ethnologues et des historiens des religions, ainsi que de Carl Gustave Jung, lequel

¹ Ainsi que l'appelle l'historien Maurice Lever pour le différencier plus aisément du malade mental que sa condition n'a pas transformé en bouffon dans son ouvrage *Le sceptre et la marotte : Histoire des fous de cour*, Paris, Fayard, 1983.

lui a consacré un ouvrage coécrit avec les anthropologues Paul Radin et Charles Kerenyi². C'est un archétype³ dont les caractéristiques générales ont été définies à partir des mythes amérindiens. Il y apparaît comme une sorte de démiurge peu doué, ambigu, étourdi, dont Mircea Eliade écrit qu'il est « à la fois intelligent et stupide, proche des Dieux par sa 'primordialité' et ses pouvoirs, mais plus voisin des hommes par sa faim gloutonne, sa sexualité exorbitante, son amoralisme »⁴.

En Europe, le Fripon par excellence est Loki⁵, un petit dieu bizarre et sans culte, membre marginal de la famille des Ases dans la mythologie nordique, qui ne cesse de jouer des tours aux conséquences souvent graves aux autres dieux. Ces derniers souffrent pourtant sa présence jusqu'à ce qu'il commette l'irréparable : le meurtre de l'un des leurs. Loki réalise l'archétype du Fripon dans toute son ambivalence : il est l'effrayant père des monstres responsables de la fin du monde, mais aussi un bouffon patenté aux talents comiques appréciés par les Ases : ainsi fait-il l'imbécile à la demande des dieux en s'attachant les parties viriles à une chèvre au moyen d'une corde pour amuser une géante impavide⁶. Loki a, si l'on en croit certains spécialistes, des avatars célèbres dans la littérature européenne, et particulièrement dans celle produite dans les Îles Britanniques, où l'on détecte une influence nordique. Ainsi Hilda R. Ellis Davidson⁷ trouve-t-elle des ressemblances entre Loki et Amleth, le personnage de la *Gesta Danorum* de Saxo Grammaticus qui inspira Shakespeare⁸. Ceci est particulièrement évident dans le récit que fait Saxo, un moine danois qui vécut vers le début du XIII^e siècle, de la stratégie d'Amleth pour reconquérir le pouvoir, récit qui mêle l'effrayant et le bouffon, l'horrible et le risible. Dans cette version de la légende, le père d'Amleth, Orvendil, est assassiné par son frère Fengi, lequel finit par persuader la femme d'Orvendil de l'épouser à force de mensonges. Amleth, qui a tout compris, feint la démence avec une grande application pour endormir la méfiance de son oncle : il cesse de se laver, passe ses journées sans bouger devant l'âtre dans la chambre de sa mère et se roule dans la poussière pour mieux illustrer sa folie. Sa transformation est complète : il est monstrueux et ridicule tout à la fois, et son entourage oublie rapidement qu'il a jamais été sain d'esprit⁹. Amleth passe ses journées dans une léthargie feinte, à remuer les braises dans lesquelles il fait durcir des tiges de bois recourbées. Lorsqu'on lui demande ce qu'il fait, il répond qu'il affûte ces pointes afin de venger son père. Les gens du château sont tellement persuadés qu'il n'a plus toute sa tête que cette réponse sinistre ne suscite rien d'autre qu'une hilarité renouvelée. Mais, écrit Saxo,

² *Le Fripon Divin: un mythe indien*, trad. Arthur Reis, Genève, Georg éditeurs, 1958.

³ Le terme « archétype » est utilisé ici dans un sens plus général que celui qu'il possède dans la théorie jungienne, comme synonyme de type mythologique. Lorsqu'il est fait référence au concept jungien il est préférable d'utiliser l'expression « image archétypale », en vertu de ce que, pour Jung, nous n'avons jamais directement accès aux archétypes qui structurent l'inconscient, mais toujours par l'intermédiaire de représentations particulières à une culture ou à un individu.

⁴ Mircea Eliade, *La Nostalgie des origines : méthodologie et histoire des religions*, Paris, Gallimard, 1971, p. 302-303.

⁵ Voir le livre que lui a consacré George Dumézil (*Loki*, Paris, Flammarion, 1986), ainsi que celui d'Anna Birgitta Rooth (*Loki in Scandinavian Mythology*, Lund, Lund CWK Gleerups Förlag, 1961) pour une contre-analyse (pas toujours convaincante) de la thèse de Dumézil.

⁶ Histoire présente dans *Haustlöng*, poème du IX^e siècle et dans la *Lokasenna* (voir Dumézil, *Loki*, p. 16-19).

⁷ « Loki and Saxo's Hamleth », éd. Paul V.A. Williams, *The Fool and the Trickster, Studies in Honour of Enid Welsford*, Cambridge, D.S. Brewer, 1979, p. 3-17.

⁸ Saxo Grammaticus, *The History of the Danes*, éd. Hilda Ellis Davidson, trad. Peter Fisher, Rowman and Littlefield, Brewer, 1979, 2 volumes. Il existe également une édition en latin récente : *Gesta Danorum*, Mouzeuil-Saint-Martin, Bès [7 textes fondateurs des Nations européennes], 2003. Il est généralement admis que Shakespeare eut au moins accès à une traduction française de la partie de la *Gesta* consacrée à Amleth.

⁹ « You would not have called him a man so much as a ridiculous freak created by fate in a madcap mood » (*History of the Danes*, vol. I, 83).

tous les habitants ne sont pas entièrement dupes : particulièrement ceux qui ont quelque chose à se reprocher et l'observent de près.

Les ennemis d'Amleth tentent alors de prouver que le prince n'est pas l'imbécile qu'il prétend être par différents moyens. Amleth déjoue leurs plans à chaque fois, tout en réussissant le tour de force de toujours dire la vérité à ses détracteurs, ce que Saxo prend la peine de souligner, car cet exploit maintient le prince du côté de la vertu, alors qu'il basculerait dans le péché s'il devenait un *scurra*, un menteur éhonté¹⁰. Le jeune homme parvient à endormir la méfiance des courtisans, mais pas celle de Fengi, qui l'envoie en Bretagne avec une lettre destinée à le faire tuer une fois arrivé.

Peu de temps après, Amleth retourne dans son pays, ses oripeaux de bouffon sur le dos et seul, car il a retourné la situation à son avantage en Bretagne et fait exécuter les hommes de son oncle qui l'avaient accompagné là-bas. Un an s'est passé depuis son départ et la reine a organisé les obsèques de son fils, comme celui-ci le lui avait demandé avant de partir. C'est alors que, crasseux et dépenaillé, il entre dans la salle où se déroule le banquet de ses funérailles. Les participants, d'abord apeurés, se mettent à rire de leur frayeur après avoir reconnu leur fou. Amleth se mêle à la foule des serviteurs, et s'emploie à rendre ivre toute l'assemblée. À l'aide des bâtons recourbés qu'il avait préparés avant son voyage et qu'il a apportés avec lui, il détache toutes les tapisseries que sa mère a suspendues aux murs sur son ordre, les jette sur les courtisans, et y met le feu. Puis il retrouve Fengi, qu'il abat. Saxo conclut son récit sanglant par des louanges surprenantes dans la bouche d'un ecclésiastique, vantant la sagesse de son héros. Le moine admire particulièrement la manière dont Amleth parvient à rester en vie en se livrant à une brillante comédie jusqu'au moment où il peut exercer sa terrible vengeance. Pour Saxo, le travestissement du héros est le fruit d'une intelligence et d'un courage surhumains, qualités qui lui permettent de supporter l'indignité de sa condition de fol¹¹.

Comme on le voit, le personnage de Saxo n'a que peu de choses en commun avec celui de Shakespeare, qui, s'il a suivi les grandes lignes de la légende, a considérablement modifié le caractère du prince danois : autant dans le texte du XIII^e siècle celui-ci est fort et audacieux, autant dans celui de la fin du XVI^e siècle il est faible et indécis. De plus, le personnage de théâtre n'endosse à aucun moment la livrée de l'amuseur patenté. Certes, il feint lui aussi la folie, particulièrement dans la scène 1 de l'acte III, qui le voit tenir un discours en apparence incohérent à Ophélie et à Polonius, mais le seul fou de cour dans cette pièce est un squelette, auprès duquel Hamlet vient chercher un réconfort quelque peu morbide. Peut-être a-t-on affaire ici au dédoublement d'une figure à l'origine unique ? Autre différence, Hamlet ne se comporte pas de manière aussi effrayante et implacable qu'Amleth, et sa revanche ne prend pas la forme d'un massacre.

Le *trickster* est donc une figure plus sinistre que le simple bouffon dont il endosse parfois l'habit en manière d'expédient, ce qui explique que Loki ait pu être considéré comme la part d'ombre d'Odin, son double maléfique¹². Sous un aspect un peu moins sombre, il survit dans les contes où il se manifeste comme un « pitre », un « paillasse » ou un « clown ». Le type de bouffon qui correspond au Fripon est *un fou sans maître*, sans *vis-à-vis* avec qui créer une relation autre que d'exclusion. Seul, le fol dans sa dimension archétypale incarne l'esprit du désordre, l'ennemi des limites, au contraire du roi qui, lui,

¹⁰ *Ibidem*, 84.

¹¹ *Ibidem*, 90.

¹² Hilda R. Ellis Davidson, *The Lost Beliefs of Northern Europe*, Londres, New York, Routledge, 1983, p. 85.

représente idéalement l'origine de toute culture en plus d'être celui qui crée et maintient les frontières, tant géographiques que mentales, de son royaume¹³.

Les chercheurs, ainsi que le souligne Michael P. Carroll¹⁴, ont tendance à ne retenir du Fripon que son usage répété de la tromperie, ce qui les pousse à ranger dans la même catégorie deux types de *trickster* : le bouffon égoïste et malveillant, et le héros culturel, ou *culture hero*. On serait tenté de qualifier l'un de Fripon Stupide, parce qu'il brise les limites mais finit toujours par en payer le prix, ce qui correspond à la vision qu'avaient Jung et Eliade de cet archétype, et l'autre de Fripon Intelligent qui réussit à obtenir ce qu'il désire en ne reculant devant aucun stratagème pour cela. Loki correspondrait au premier, Odin et Amleth au second. Dans les littératures française et anglaise médiévales l'on trouve au moins deux personnages qui tiennent du Fripon Intelligent sans s'identifier tout à fait à lui : le très célèbre Tristan et le nettement moins célèbre Ipomédon.

Les versions de la légende de Tristan les plus intéressantes ici sont deux poèmes : la *Folie Tristan* d'Oxford (dernier quart du XII^e siècle) et la *Folie Tristan* de Berne (probablement composé à la fin du XII^e siècle ou au début du XIII^e siècle)¹⁵. Ces deux textes mettent en scène un Tristan travesti admis à la cour du roi Marc comme fou naturel. Dans la *Folie Tristan* de Berne, tout comme dans celle d'Oxford (très similaire sur le fond, mais dont il nous manque des passages), le récit commence par la présentation d'un Tristan banni de Cornouailles qui se sent dépérir loin d'Yseut et qui décide de défier le roi Marc en retournant à sa cour incognito. Le chevalier se déclare prêt à s'enlaidir¹⁶ par amour et à faire le fol si cela peut lui permettre de revoir Yseut. Tristan parvient à obtenir une audience auprès du roi Marc, qu'il dupe au moyen d'un déguisement soigneusement mis au point et d'un discours grossier et « socialement scandaleux »¹⁷. Déguisé en fou, il n'a rien du gentilhomme courtois qu'il est d'ordinaire, mais il faut admettre que la nature de son déguisement veut cela, car, comme le souligne Muriel Laharie dans le livre qu'elle a consacré à la folie, celle-ci « opère un nivellement social : quelle que soit leur origine, tous les fous se ressemblent »¹⁸.

Le Tristan de Berne et celui d'Oxford adoptent donc la langue du peuple pour raconter leurs histoires farfelues. Celui de Berne va chercher son inspiration du côté de l'Homme Sauvage, tandis que celui d'Oxford adopte les marques infligées par la société médiévale à ses fous pour les reconnaître ; cette variation dans le déguisement a ceci d'intéressant qu'elle tient compte des traditions différentes dans lesquelles les deux *Folies* s'inscrivent. En effet le fragment de Berne a été rattaché à Bérout et à la légende commune, celui d'Oxford à Thomas et à sa variante courtoise¹⁹, de sorte que chaque texte choisit pour son fou les caractéristiques les plus choquantes au regard de l'éthos qu'elles véhiculent. Pour ce qui est du style, le phénomène inverse se produit, chaque fragment respectant les conventions d'écriture de la tradition dont il émane.

¹³ « [He is]the namer of, the maker of, the symbol of, Culture — of boundaries, number and proportion » (R.A. Zimbardo., « The King and the Fool: *King Lear* as Self-deconstructing Text », *Criticism* 32, 1990, 1-29, 6).

¹⁴ « The Trickster as Selfish-Buffer and Culture Hero », *Ethos*, 12:2, 1984, 105-131.

¹⁵ Toutes deux éditées et traduites en français moderne par Jean-Charles Payen dans *Les Tristan en vers*, Paris, Garnier Frères, 1974.

¹⁶ En se faisant la tonsure caractéristique des fous et en se noircissant le visage (voir v. 108 *sq.*).

¹⁷ Mireille Demaules, « Notice à la folie de Tristan, versions d'Oxford et de Berne », *Tristan et Yseut*, éd. Christiane Marchello-Nizia, Paris, Gallimard, 1310-1323, 1319.

¹⁸ Muriel Laharie, *La folie au Moyen Age : XI^e-XIII^e siècles*, préface de Jacques le Goff, Paris, Le Léopard d'Or, 1988, 153.

¹⁹ Demaules, « Notice », 1314.

Ainsi, les propos du Tristan de Berne sont plus scabreux que ceux du Tristan d'Oxford, dont le discours se fait poétique lorsqu'il décrit le palais de verre dans lequel il compte emmener Yseut²⁰. A cet instant, le jeune homme tient plus du poète de cour que du bouffon, mais, pour ne pas être découvert, il prend soin de jouer au fou *posant au ménestrel* pour amuser son public, en demandant d'un air fanfaron au roi de reconnaître ses qualités de conteur²¹. En résumé, si Tristan prétend incarner un fou naturel dans les deux textes, dans le fragment de Berne son personnage tient surtout du forcené, tandis que dans celui d'Oxford il divague à la manière des simples d'esprit de littérature.

Un exemple encore plus fascinant de chevalier amené à simuler la folie pour obtenir ce qu'il désire, au risque d'enfreindre les codes de l'amour courtois et de la chevalerie, apparaît dans *Ipomédon*, roman d'aventures anglo-normand en vers rédigé par Hue de Rotelande entre 1180 et 1185, probablement au pays de Galles²².

Ce très long récit raconte l'histoire d'un jeune prince qui prend des identités différentes au cours de ses aventures pour mieux se rapprocher de la perfection en matière de chevalerie. La première fois il se contente de cacher la noblesse de ses origines en se faisant engager comme page à la cour de la belle et jeune princesse qui a retenu son attention. Malheureusement, elle lui reproche de se conduire en enfant parce qu'il refuse de jouer. Vexé que sa modestie ait été prise pour de la pusillanimité, Ipomédon quitte le château de la demoiselle, que l'on surnomme La Fièrè, pour la cour de l'oncle de celle-ci. Là, il demande au roi de lui accorder de devenir le chevalier servant de son épouse, qu'il humilie bientôt en refusant de combattre lors du tournoi qui a pourtant pour prix la main de la princesse dont il est amoureux. En réalité, il se bat sous des armures différentes qu'il ne quitte jamais, de sorte que personne ne le reconnaît, et remporte le tournoi, puis il s'en va discrètement, en quête d'épreuves susceptibles d'affirmer un peu plus encore ses qualités de chevalier. Enfin, il retourne, après bien d'autres exploits, à la cour de l'oncle de La Fièrè, cette fois travesti en malade mental qui se prendrait pour un chevalier. Il procède sous ce déguisement à l'éradication du danger représenté par un chevalier monstrueux venu d'Inde qui s'est mis en tête d'épouser la princesse. Mais plutôt que de révéler à tous sa véritable identité une fois l'ennemi neutralisé, il se fait passer pour ce dernier, de manière à continuer ce qui s'apparente à la fin du roman à un besoin démentiel de combattre tous les chevaliers de la terre jusqu'à ce qu'il n'en reste plus aucun, au mépris de toute mesure et de toute humanité. Il faudra l'intervention providentielle d'un autre personnage pour qu'il accepte de laisser tomber l'armure et d'épouser La Fièrè !

Tristan et Ipomédon sont des héros subversifs, et l'odeur de soufre que dégage certains de leurs actes explique sans doute que leurs aventures n'aient pas été aussi largement diffusées qu'elles auraient pu l'être. C'est en tout cas l'hypothèse avancée par Jean-Charles Payen pour expliquer le peu de manuscrits retraçant l'histoire de Tristan et Yseut malgré l'intérêt manifeste des écrivains médiévaux pour le sujet. Les aventures d'Ipomédon, popularisées à la fin du Moyen Âge en Angleterre dans trois adaptations différentes²³, y

²⁰ V. 299 sq.

²¹ Jean-Charles Payen note que vers 1220, Gerbert de Montreuil insère le motif d'un Tristan déguisé en ménestrel dans sa continuation du Perceval de Chrétien de Troyes (*Les Tristan*, 10). Faut-il y voir une influence du poème d'Oxford ? Ou une tendance générale de la légende ?

²² L'édition utilisée ici est celle d'A.J. Holden, *Ipomédon : poème de Hue de Rotelande (fin du XII^e siècle)*, Paris, Klincksieck, 1979. Il existe également une version du roman modernisée, introduite et annotée par Marie-Luce Chênerie dans *Récits d'amour et de chevalerie, XII^e - XV^e siècle*, éd. Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, 2000, 35-184.

²³ *Ipomadon*²³, romance qui date de la fin du XIV^e siècle ou du début du XV^e siècle et compte près de 9000 vers, soit 2000 de moins que l'œuvre anglo-normande ; *The Lyfe of Ipomydon*, également en vers mais beaucoup

sont l'objet d'un travail de censure et d'explicitation, qui pour être subtil dans le cas de la traduction la plus fidèle, n'en est pas moins minutieux. L'auteur anonyme d'*Ipomadon* précise ainsi en plusieurs endroits que le comportement étrange de son héros trouve son explication dans le désir de perfection qu'il partage avec l'héroïne, mais le fait qu'il éprouve le besoin de commenter ainsi certains passages écrits par Hue de Rotelande de manière volontairement ambigüe et satirique laisse entendre que trois siècles plus tard une telle légèreté dans le traitement du caractère du personnage principal pose problème. Le traducteur gomme également tous les commentaires misogynes dont Hue avait parsemé son récit, et, plus important encore, procède à une réécriture des aventures du héros déguisé en bouffon qui montre que les temps sont devenus plus durs pour les amuseurs, contrairement à ce que l'on pourrait penser : ceux-ci, au lieu de manger avec les invités de marque, sont représentés prenant leur pitance avec les chiens²⁴.

Le Moyen Âge, qui aime ranger les hommes et les femmes dans des cases et codifier autant que possible les relations sociales, n'apprécie guère les électrons libres, mêmes quand ils sont héroïques, car démesure et folie sont intimement liées dans la pensée médiévale. C'est pourquoi les écrivains, à partir du XIII^e siècle, préfèrent au Fripon Intelligent la figure plus amène et urbaine de l'ironiste bien né, tel Dinadan, le compagnon de Tristan dans le roman français en prose dont Malory s'est beaucoup inspiré pour son *Morte Darthur*. Ce chevalier, plaisantin à ses heures et arbitre des convenances, est l'ancêtre du courtisan spirituel de la Renaissance et de personnages shakespeariens comme le Benedick de *Beaucoup de Bruit pour Rien* ou le Berowne de *Peines d'Amour Perdus*. L'esprit ayant été accordé à Dinadan, les oripeaux du bouffon reviennent alors à Dagonet, le fou naturel du roi Arthur²⁵.

Dagonet n'a qu'un petit rôle dans tous les textes qui le mentionnent, et il n'y est que très rarement en contact direct avec son maître, comme si les auteurs avaient voulu minimiser la part qu'il aurait pu jouer auprès de celui-ci. Le plus souvent, il est envoyé par des membres de la Table Ronde combattre des chevaliers qui ont mérité de subir cette humiliation. Car être forcé de jouter contre Dagonet constitue une déchéance terrible qui ravale l'adversaire au rang de bouffon. Ainsi Kay amène-t-il un innocent damoiseau qu'il a pris en grippe à jouter avec le fou du roi pour le ridiculiser²⁶. D'autres chevaliers, emmenés par Sir Dinadan, se servent également de Dagonet pour faire honte au roi Marc²⁷, qui se révèle alors encore plus lâche que le fol.

Le fou du roi Arthur ne se rend jamais compte qu'on se moque de lui, car il est persuadé d'être un grand chevalier, et son entourage semble tout faire pour lui permettre de garder ses illusions, en l'appelant « Sire » et on le traitant en gentilhomme par exemple. Les enluminures du *Tristan du Léonois* le représentent d'ailleurs vêtu comme tel²⁸, raison pour laquelle certains commentateurs ont décidé qu'il devait s'agir d'un chevalier devenu fou qu'Arthur aurait gardé auprès de lui par charité²⁹. Il est difficile de savoir s'ils ont raison, le *Tristan en Prose* ne fournissant aucun renseignement à ce sujet, mais j'incline à penser qu'il

plus courte que l'original ; et enfin *Ipomadon*, un roman en prose auquel il manque la fin, et qui présente une version fortement condensée des aventures du héros..

²⁴ Ce détail est mentionné dans d'autres œuvres anglaises de la même période, dont *Robert of Sicily*, œuvre citée plus bas.

²⁵ Dans le *Tristan en Prose*, le *Lancelot en Prose*, et le *Morte Darthur* notamment.

²⁶ *Le Morte Darthur*, éd. Stephen H.A. Shepherd, New York, Londres : Norton, 2004, p. 282.

²⁷ *Morte Darthur*, p. 352-354 ; *Tristan en prose*, IV : §§ 57-77.

²⁸ Image disponible sur le site internet du fonds d'images de la Bibliothèque Nationale de France (<http://images.bnf.fr>), référence RC-A-43726, « Tristan fou et Dagueneil ».

²⁹ Par exemple Philippe Ménard, Emmanuèle Baumgartner et Michèle Szkilnik dans leur édition du *roman de Tristan en prose*, Genève, Droz, 1987-1997. Voir l'entrée « Dagueneil » dans l'index de cette édition.

s'agit au contraire d'un fol naturel, en raison de l'absence de tout sentiment de peine ou de regret chez les chevaliers qui traitent le fou du roi avec une familiarité enjouée.

Or peut-être est-il bon de signaler ici que rire d'un fou de cour naturel ne constitue pas un acte anodin ; cela détermine le rieur comme un être manquant de charité ou pire, comme un pécheur avide de plaisirs futiles. Même le soin que peut prendre un roi à garder son fou en vie et en bonne santé peut être construit comme une faiblesse, née du désir égoïste du monarque de conserver son jouet le plus longtemps possible. Il en est ainsi dans la romance moyen-anglaise intitulée *Sir Gowther* et librement inspirée de la légende de Robert le Diable, dans laquelle le héros a été condamné par Dieu, non seulement à mener la vie de bouffon muet à la cour de l'empereur d'Allemagne en raison des péchés atroces qu'il a commis, mais aussi à s'exposer aux dégradations de la populace à laquelle il s'offre tous les jours en pâture. Gowther souffre mille morts avant que son maître ne fasse annoncer partout que personne n'a le droit d'abîmer son fou, qu'il tient à garder entier en raison de l'amusement qu'il éprouve à le voir manger comme une bête, avec les chiens, alors qu'on lui propose régulièrement une place à table.

Dans la littérature médiévale anglaise (ou française) tardive, les fous de cour sont toujours présentés comment étant « naturels », et pas comme des amuseurs professionnels. Qu'on rie ou non du fol ne dépend pas tant de la maladie dont il souffre et de son potentiel comique, que de la disposition d'esprit de ceux qui le côtoient : les bons chrétiens s'abstiennent de réagir, les autres se gaussent. Le fou de cour agit comme un catalyseur qui ferait ressortir les qualités et les défauts de son entourage. Son sort est présenté comme ce qu'il y a de pire et de plus infâmant pour l'homme, particulièrement l'homme noble. C'est tout à fait évident dans le roman de Hue de Rotelande, et cela l'est encore plus dans ses adaptations anglaises, ainsi que dans des *romances*³⁰ didactiques comme *Sir Gowther*, ou encore *Robert of Sicily*.

Dans cette dernière, le héros éponyme, condamné à officier en tant que fol auprès de l'ange qui l'a remplacé à la tête de son royaume parce qu'il s'est moqué de Dieu, passe par une sorte de rituel de dégradation qui le réduit à l'état de bête. Il est frappé par ses serviteurs qui ne le reconnaissent pas, jeté dans une mare de boue, puis on lui fait la tonsure typique des fous : on lui rase les cheveux à dix centimètres autour des oreilles et on lui dessine une croix sur le crâne³¹. Tout cela avant de l'envoyer dormir avec les chiens. Quand le temps vient pour la cour de partir à Rome, le fou est du voyage, vêtu pour l'occasion d'un habit ignoble et puant couvert de queues de renard et accompagné d'un singe qui, habillé comme lui, joue le rôle de « conseiller » dans une parodie de la relation roi-bouffon : en effet, les livres de comptes des cours occidentales nous indiquent qu'au Moyen Âge les fous des rois portaient souvent des vêtements semblables à ceux de leur maîtres³². Le singe est à la fois l'image vivante de la déchéance de Robert, son fou, et son maître en cabrioles et en farces. Dans les enluminures il représente l'esprit du péché, car il est souvent dessiné vêtu du costume à grelots et perché sur les épaules d'un homme à qui il prodigue de mauvais conseils ; parfois aussi il symbolise l'homme repentant qui n'a pas encore terminé son voyage vers Dieu, ce qui, note Lillian Herlands Hornstein, convient particulièrement bien à Robert, d'autant plus que, dans le Talmud, le châtement qui sanctionne le manque de respect envers Dieu est la transformation en singe³³.

³⁰ Romans versifiés anglais.

³¹ Le Tristan des *Folies* s'était infligé les mêmes transformations.

³² Enid Welsford, *The Fool : His Social and Literary History*, Gloucester, Mass., Paul Smith, 1935, 1966, 118.

³³ « The legends clustered around the Tower of Babel narrate that the punishment for disrespect to God (...) was *horribile dictu*, a change in shape to that of an ape » (« King Robert of Sicily : Analogues and Origins », *Publications of the Modern Language Association*, 79, 1968, 13-21, 19).

La description des souffrances endurées par le roi de Sicile différencie cette *romance* d'autres textes anglais de la même époque, adaptés de versions françaises de la légende de Robert le Diable, ou de l'œuvre plus tardive de Malory, en ce qu'elle n'omet rien des détails les plus sordides de la vie d'un fou de cour. Cela tient bien sûr à sa nature didactique, au fait que le personnage principal est coupable d'un péché mortel qu'il doit expier. Toutefois, l'auteur de la romance ne présente pas la nouvelle vie de Robert comme plus difficile que celle d'un bouffon ordinaire, ce qui sous-entend qu'à l'époque où elle fut écrite les fous de cour n'étaient pas traités différemment en Angleterre et en France. On peut imaginer alors que Malory, et d'autres avant lui, ont préféré passer sous silence le côté barbare et fort peu raffiné des usages en la matière, ou préférer penser, au contraire, que l'auteur a exagéré les tourments de la vie de fou de cour pour que la peine de Robert paraisse à la hauteur de son crime.

Quoi qu'il en soit, nous sommes ici très loin du bouffon libre et relativement content de son sort popularisé par Shakespeare et qui a pourtant des antécédents historiques, comme par exemple Will Somer, le bouffon préféré d'Henry VIII. Le fou domestique de la Renaissance n'est d'ailleurs pas totalement débarrassé des préjugés qui accablaient son homologue médiéval. En effet il reste astreint à un commandement non-écrit (comme tous ceux qui le gouvernement) qui est qu'il ne doit jamais se prendre au sérieux. Voici un exemple du châtement qui guette le fol présomptueux : dans le livre³⁴ que Robert Armin, le célèbre comédien élisabéthain qui eut la chance de créer les plus grands personnages de bouffons shakespeariens, consacre aux fous naturels qu'il dit avoir côtoyés, se trouve un dénommé Jack Oates, simple d'esprit de son état et propriété personnelle de Sir William, un hobereau. C'est une créature au tempérament particulièrement violent, aux réactions imprévisibles et parfois dangereuses, que la condition d'idiot congénital protège de toute punition en cas de mauvaise action, sauf quand celle-ci est l'effet de la réflexion (*wit*). On pardonne ainsi sa « simplicité » au fou domestique, même lorsqu'elle le pousse à briser le crâne d'un joueur de cornemuse et à priver de son œil gauche un malheureux ménestrel, à condition toutefois qu'elle s'exprime de manière impulsive, mais on lui déconseille fortement d'exercer une raison défaillante et de se croire plus intelligent qu'il ne l'est. Or, la fortune de Jack tourne le jour où il tire l'oreille d'un aristocrate qui avait embrassé la femme de son maître à son arrivée au manoir. Sir William, très contrarié par le comportement de son fol, veut le châtier, mais son invité s'y oppose, parce qu'il sait avoir affaire à un simple d'esprit³⁵. Jack, qui est assez éveillé pour comprendre que l'humeur sombre de son maître est due à sa mauvaise conduite, tente d'arranger les choses en courant après l'invité pour lui demander de bien vouloir lui montrer sa main. Celui-ci ayant accepté de bonne grâce, le fol lui dit alors qu'elle ressemble terriblement à son oreille, d'où sa méprise. Jack est sévèrement puni pour sa peine, et Armin conclut doctement que les sots se montrent toujours les plus stupides quand ils se mêlent d'être sages : « Thus fooles thinking to be wise, become flat foolish »³⁶.

³⁴ *A Nest of Ninnies* [1608], publié dans *A Shakespeare Jestbook, Robert Armin's Foole upon Foole (1600) : A Critical, Old Spelling Edition*, éd. H.F. Lippincott, Salzbourg, Institut für Englische Sprache und Literatur, 1973.

³⁵ « knowing simplicity the ground of his error », *Ibidem*, 1.2.15. (Lippincott divise le texte en cinq parties plus celle de l'introduction, et les numérote de 0 à 5. Puis il subdivise de la même manière les différentes sous-parties, 1.0. correspondant par exemple à l'introduction à la première histoire racontée par Sotto à propos du premier fol de la liste, et ainsi de suite. C'est ce système de classification qui a été retenu ici plutôt que le numéro des pages, le numéro du vers ayant simplement été ajouté à la suite.)

³⁶ *Ibidem*, 1.2.24.

L'idiot et le dément sont donc maintenus tout en bas de l'échelle sociale, à niveau égal avec l'enfant³⁷. La grande liberté dont le fol bénéficie dans ses rapports avec son maître, avec qui il reconstitue souvent un simulacre de famille, est conditionnée par son statut d'intouchable. Pour permettre à un homme qui possède un fou domestique d'en apprendre éventuellement sur lui-même en permettant à celui-ci de lui parler sans contraintes (c'est la justification que donnent les sages à la pratique de ce genre de conversation), il faut que le bouffon passe pour un être faible à tous points de vue, abject au point de ne pouvoir espérer changer de place dans une société où pourtant l'équilibre est en train de se modifier entre les différents groupes en présence — la noblesse, la bourgeoisie, le peuple — tout particulièrement si son maître se révèle être l'homme le plus puissant du royaume : le monarque.

Robert Jacob montre, dans un article tout à fait passionnant³⁸ les parallèles qui existaient entre la figure du banni et celle du fou au Moyen Âge, aussi bien dans les textes de loi que de fiction. Il fonde son analyse sur le *Miroir des Saxons*, un recueil de prescriptions juridiques du XIII^e siècle, dont il retient que les rituels de bannissement faisaient souvent référence à la bouche ou à l'oreille, qui étaient par essence les « organes du commandement et de l'obéissance »³⁹. Or, si on laisse généralement le fou domestique discourir comme bon lui semble, et si l'on va même jusqu'à provoquer sa prise de parole, celle-ci n'est jamais ou presque l'objet d'une écoute *sérieuse*. Ainsi le coqueluchon à grelots du fol, source d'expressions comme « être une cloche, timbré, fêlé, piqué » rappelle à tous que son possesseur n'a jamais atteint un stade adulte, ce que signifient également les oreilles d'âne ou la crête de coq, car les animaux ne parlent pas non plus⁴⁰. Le comportement des fous domestiques dans les textes de fiction du Moyen Âge ou de la Renaissance obéit à l'idée selon laquelle la démence ou l'idiotie sont des stades intermédiaires du développement humain, stades dans lesquels la parole n'est pas maîtrisée, d'où l'assimilation du fou à l'enfant, ou plus durement, à l'animal.

C'est dans cette mesure que le fou de cour peut être considéré comme un hors-la-loi symbolique, car son état mental, réel ou affiché, le met à l'écart de la société. Il emporte partout avec lui son propre univers, qui est celui de l'homme primitif tout juste tombé du Paradis. En effet, la folie, pour les hommes et les femmes du Moyen Âge, est avant tout celle, morale, du couple originel, dont la faute a réduit le genre humain à tenter de contrebalancer par toutes sortes de lois et de codes la sauvagerie du monde dans lequel il est condamné à vivre. L'homme ayant été créé par Dieu à Son image et défini comme « une créature qui aurait globalement été soulevée et exclue du système de parenté de l'animal »⁴¹, sa transformation en bête ne peut à proprement parler être qualifiée de régression : il ne s'agit que de la continuation de la chute entamée lorsqu'Adam et Eve furent chassés du Paradis.

³⁷ Voir à cet égard la gravure Gerhard Altenbach (XVII^e siècle) intitulée « Ständetreppe », visible entre autres dans l'ouvrage de Werner Mezger, *Hofnarren im Mittelalter : Vom tieferen Sinn eines seltsamen Amtes*, Konstanz, Universitätsverlag Konstanz, 1981, p. 52. Elle présente une hiérarchie des fonctions depuis le roi jusqu'à l'enfant et au fol, situés de part et d'autre de la Mort au bas des marches. Ces deux personnages se partagent une légende qui définit le second comme l'équivalent du premier dans l'échelle sociale : « Den Kindern klein/Gleich ich allein » (« moi seul suis comme l'enfant »).

³⁸ « Le faisceau et les grelots. Figures du banni et du fou dans l'imaginaire médiéval », *Droit et Cultures*, 41, 2001, 65-98.

³⁹ *Ibidem*, 69 ; 72.

⁴⁰ Giordana Charuty, *Folie, Mariage et Mort : Pratiques chrétiennes de la folie en Europe Occidentale*, Paris, Seuil, 1997, 140 ; également reproduit dans Jacob, « Le faisceau et les grelots », 85.

⁴¹ Peter Sloterdijk, *La Domestication de l'Être*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Mille et une nuits, 2000, 27.

Un profond pessimisme sous-tend la vision de l'homme déchu dans la culture occidentale jusqu'à l'avènement de l'humanisme⁴² qui présente une vision plus positive de l'être humain. Peut-être faut-il voir dans cette peur de la bestialité quelque chose comme l'intuition des véritables origines de l'homme, intuition sans cesse refoulée, mais qui trouverait un exutoire dans la littérature arthurienne et ses créatures sauvages ou folles. Saint Augustin, tout en affirmant la supériorité essentielle de l'homme sur l'animal, pense néanmoins que les descendants d'Adam et Eve, marqués par le péché originel, sont fondamentalement pervers et faux, et cette idée fait son chemin dans tous les aspects de la culture médiévale. Dans une perspective aussi négative, la tendance innée de l'homme au mal ne peut être contrecarrée que par une foi vive et une vie passée à respecter les us et les coutumes qui structurent la vie en société, dans laquelle le fou du roi, réel ou imaginaire, est le cauchemar, vivant et salutaire, de l'homme qui lutte contre sa nature. Le fol institutionnel paie donc la liberté toute relative dont il bénéficie, qui résulte de son inscription en dehors du monde civilisé, au prix de son humanité.

⁴² Dont Sloterdijk dit avec une ironie mordante qu'il est « la religion politique de l'homme occidental globalisé, qui se juge tellement bon et tellement perspicace qu'il se verrait volontiers imité partout » (*Ni le soleil ni la mort : Jeu de piste sous forme de dialogues avec Hans-Jürgen Heinrichs* [2001], trad. Olivier Mannoni, Paris, Fayard, 2003, 133).

BIBLIOGRAPHIE

- DUMÉZIL George, *Loki*, Paris, Flammarion, 1986.
- HUE DE ROTELANDE, *Ipomédon*, éd. A.J. Holden Paris, Klincksieck, 1979.
- JACOB Robert, « Le faisceau et les grelots. Figures du banni et du fou dans l'imaginaire médiéval », *Droit et Cultures*, 41, 2001, 65-98.
- JUNG Carl Gustav, KERENYI Charles et RADIN Paul, *Le Fripon Divin : un mythe indien*, trad. Arthur Reis, Genève, Georg éditeurs, 1958.
- LAHARIE Muriel, *La folie au Moyen Âge : XI^e-XIII^e siècles*, préface de Jacques le Goff, Paris, Le Léopard d'Or, 1988.
- LIPPINCOTT H.F., éd., *Robert Armin's Foole upon Foole (1600) : A Critical, Old Spelling Edition*, Salzbourg, Institut für Englische Sprache und Literatur, 1973.
- MEZGER Werner, *Hofnarren im Mittelalter : Vom tieferen Sinn eines seltsamen Amts*, Konstanz, Universitätsverlag Konstanz, 1981.
- PAYEN Jean-Charles, éd. et trad., *Les Tristan en vers*, Paris, Garnier Frères, 1974.
- SAXO GRAMMATICUS, *Gesta Danorum*, Mouzeuil-Saint-Martin, Bès [7 textes fondateurs des Nations européennes], 2003.
- SLOTERDIJK Peter, *La Domestication de l'Être*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Mille et une nuits, 2000.
- WELSFORD Enid, *The Fool : His Social and Literary History*, Gloucester, Mass., Paul Smith, 1935, 1966.
- WILLIAMS Paul V., éd., *The Fool and the Trickster, Studies in Honour of Enid Welsford*, Cambridge, D.S. Brewer, 1979.