



HAL
open science

Quand les chevaliers dépassent les bornes : l'enfermement dans Kaamelott

Justine Breton

► **To cite this version:**

Justine Breton. Quand les chevaliers dépassent les bornes : l'enfermement dans Kaamelott. Delphine Gachet; Florence Plet-Nicolas; Natacha Vas Deyres. Voyages intérieurs et espaces clos dans les domaines de l'imaginaire (littérature, cinéma, transmédiat), XIXe-XXIe siècles, 1, Université Bordeaux Montaigne, 2020, Le Fil à retordre. <hal-02882492>

HAL Id: hal-02882492

<https://hal.science/hal-02882492v1>

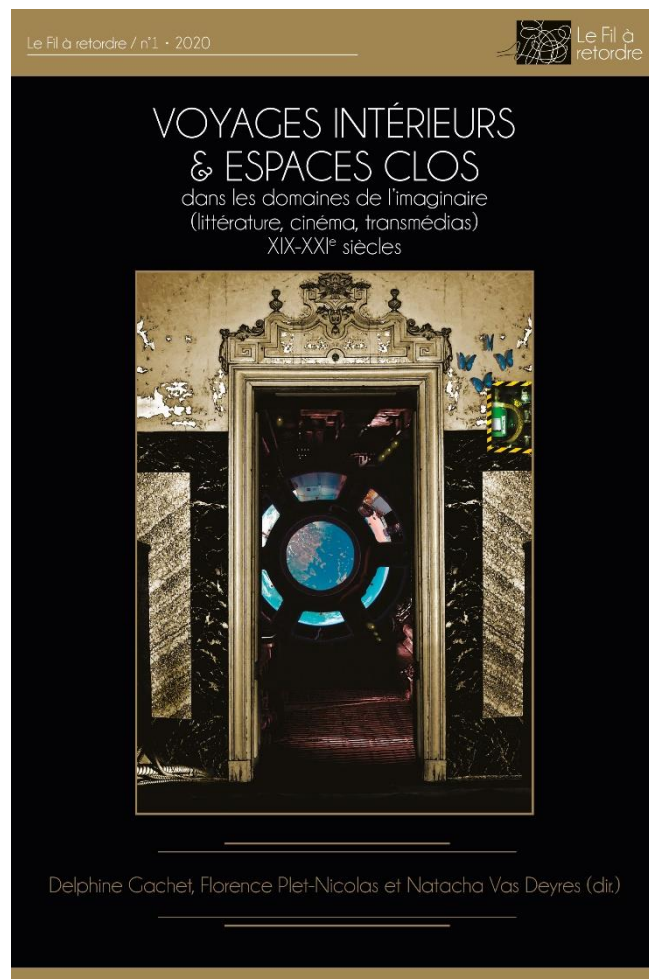
Submitted on 1 Jul 2020

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.



HAL Authorization



.Justine Breton.

Quand les chevaliers dépassent les bornes :
l'enfermement dans *Kaamelott*

dans Delphine Gachet, Florence Plet-Nicolas et Natacha Vas Deyres (dir.),
Voyages intérieurs et espaces clos dans les domaines de l'imaginaire
(littérature, cinéma, transmédias), XIX^e-XXI^e siècles.
« Le Fil à retordre », n° 1, Université Bordeaux Montaigne,
mis en ligne le 30 juin 2020.

Consulter la table des matières
[\[https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838\]](https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838).

Quand les chevaliers dépassent les bornes : l'enfermement dans *Kaamelott*

La série télévisée française *Kaamelott* (M6, 2005-2010) renouvelle la tradition médiévale des romans de chevalerie en détournant notamment la valeur symbolique de la cour du roi Arthur. Ce programme au format et au genre évolutifs réécrit la légende des chevaliers de la Table ronde, d'abord de façon comique, puis à travers un prisme de plus en plus tragique. Pendant six saisons, appelées « livres » par le créateur Alexandre Astier, *Kaamelott* interroge les notions de quête et de voyage pour mieux souligner la situation paradoxale des héros arthuriens. Les chevaliers accèdent traditionnellement à l'aventure en-dehors de la cour royale. Cependant, malgré cet élan vers l'extérieur, la série montre peu à peu que ces héros ne peuvent jamais véritablement échapper à la situation d'enfermement dans laquelle ils se trouvent piégés. Par ses personnages et son format de plus en plus étendu, la série laisse apparaître dans un premier temps pour les personnages – et pour le spectateur – une possibilité d'évasion, pour mieux révéler par la suite le caractère clos de l'univers qu'elle met en scène.

À travers une analyse de la cour royale en tant que lieu fragmenté s'ouvrant progressivement sur l'extérieur, cet article se propose de mettre en avant le cadre diégétique de *Kaamelott* en tant qu'emboîtement d'espaces clos. Ce double mouvement, à la fois d'ouverture et d'enfermement, se retrouve de façon méta-sérielle dans le format et le genre évolutifs de la série, insistant de fait sur le resserrement à la fois autour du roi Arthur et du spectateur qui suit ses péripéties.

I. La cour fragmentée de *Kaamelott*

Des aventures épiques aux histoires de famille

La série s'inscrit dans la tradition des nombreuses réécritures de la légende arthurienne et s'appuie sur diverses sources audiovisuelles, iconographiques et textuelles qui ont contribué à forger l'image d'Arthur telle que nous la connaissons aujourd'hui. Dans la tradition médiévale, et tout particulièrement chez Chrétien de Troyes, la cour royale constitue le lieu initial de l'intrigue. C'est auprès d'Arthur, dans l'un de ses nombreux châteaux, que s'ouvrent des romans tels que *Yvain ou le Chevalier au Lion* et *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*. Les chevaliers, héros des romans, doivent alors quitter ce cadre initial pour pouvoir accéder à

l'aventure¹. Le cœur du récit se déroule à l'extérieur du château arthurien, que l'auteur présente brièvement pour mieux le quitter.

Or, dans les premières saisons de *Kaamelott*, l'intrigue se déroule presque exclusivement dans l'enceinte du château. Contrairement à la tradition médiévale itinérante inspirée des pratiques des souverains de l'époque, l'Arthur contemporain ne possède plus qu'une seule résidence, généralement nommée Camelot. Nul besoin alors, dans le cas des adaptations audiovisuelles, de proposer plusieurs décors de châteaux et résidences royales. L'action est centrée autour d'Arthur en un lieu unique. Dans les premières saisons de *Kaamelott*, les intrigues se déroulent même en grande majorité dans des scènes d'intérieur. La série propose un resserrement géographique et architectural sur l'intérieur de la cour, inédit jusqu'ici dans les représentations audiovisuelles de la légende.

Cette valorisation des espaces clos répond avant tout à des contraintes matérielles et financières dans les premiers temps de la série. Les scènes intérieures sont tournées en studio, dans un décor reconstitué afin de limiter les coûts de production. *Kaamelott* est tournée à l'aide de caméras haute-définition mobiles – même si la série propose d'abord exclusivement des plans fixes – qui font exploser le budget par rapport à son prédécesseur sur la même case horaire, *Caméra Café* (2001-2003), programme également produit par M6, CALT et Jean-Yves Robin. En limitant les coûts par un tournage en intérieur, Astier fait le choix d'une vision beaucoup plus restreinte du Moyen Âge arthurien. Les plans sont rapprochés, avec une faible profondeur de champ : dans son esthétique, *Kaamelott* adopte une perspective intimiste qui fait écho à son approche narrative et thématique.

Dans le château royal coexistent des espaces clos à fonction politique – la salle de la Table ronde, la salle du trône –, des lieux privés – la chambre à coucher, la salle de bain – et des pièces redéfinies pour correspondre à une acception plus actuelle, telles que la cuisine qui, dans *Kaamelott*, accueille aussi bien les serviteurs que le roi et sa famille. Ces lieux clos n'ont pas d'attribution fixe : des discussions d'ordre personnel ont lieu dans la salle du trône, même si cela est parfois reproché pour des questions protocolaires (I-83, « La Fête de l'hiver »), tandis que des questions politiques sont de même aisément abordées dans la chambre à coucher. Le resserrement narratif et esthétique s'accompagne d'une grande fluidité dans la répartition des fonctions de chaque lieu. Les personnages sont mobiles au sein des limites du château : comme dans la littérature médiévale, la cour arthurienne renvoie à la *maisnie*, composée de la famille

¹ Voir M. Stanesco, *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Leyde, E. J. Brill, 1988.

royale, des chevaliers en résidence ou de passage, ainsi que du personnel de maison, et dans *Kaamelott*, tous coexistent dans des espaces clos partagés.

Le resserrement géographique et architectural sur le cadre restreint de la cour royale entraîne par ailleurs un rétrécissement des aventures. *Kaamelott* propose une mise en scène de la légende arthurienne à travers ce qu'elle a de quotidien et d'intime. Le privé acquiert une importance capitale, au point bien souvent de supplanter les thématiques politiques et guerrières traditionnellement développées dans les récits de chevalerie. Dans l'épisode « L'Ascension du Lion », le roi Arthur reproche à son scribe, le Père Blaise, de n'avoir pu lui éviter une réunion avec ses beaux-parents. Lorsque le prêtre, agacé, rappelle que sa fonction n'est pas de se mêler des problèmes familiaux – dont il ne se soucie guère –, Arthur lui fait remarquer : « Eh ben vous avez tort. Parce que mes histoires de famille, c'est de loin ce qu'on a de plus épique à se mettre sous la dent² ». En effet, la situation d'Arthur, trahi par son meilleur ami et son épouse, suscite plus d'agitation à la cour que les maigres progrès de la quête du Graal. La focalisation sur des espaces clos et familiaux implique une concentration sur des thématiques privées, plus aptes à susciter l'identification du spectateur que les réunions de stratégie militaire.

Une intériorité fragmentée

De cette intériorité de la vie royale, *Kaamelott* ne donne toutefois qu'une vision parcellaire, et donc réduite, qui contribue à l'impression de resserrement que propose la série. Les nombreux épisodes à l'intérieur du château présentent plusieurs pièces, qu'il est pourtant impossible de lier les unes aux autres. Le château arthurien fait écho en ce sens aux labyrinthes et châteaux hantés que parcourent les chevaliers lors de leurs aventures, composés de « petites pièces successives reliées par des couloirs³ », mais où il est aisé de se perdre tant chaque pièce est perçue dans son autonomie. Le roi et ses chevaliers eux-mêmes peinent à comprendre leur propre demeure, confondant les chambres qui sont « les mêmes à un étage près⁴ ». Le château de *Kaamelott* partage ainsi le caractère mystérieux des labyrinthes, au point qu'on y découvre parfois des couloirs secrets en plein milieu de la salle du trône (II-28 « Le Passage secret »). Dans la série, les différents espaces clos fragmentés forment une architecture imprécise et fluide : le nom de « *Kaamelott* » renvoie dès lors à une entité abstraite, suggérée mais jamais affichée, qui reste entièrement modulable.

² *Kaamelott*, livre IV, épisode 10, « L'Ascension du Lion ».

³ *Ibid.*, livre II, épisode 82, « Trois Cent Soixante Degrés ».

⁴ *Ibid.*, livre II, épisode 10, « La Chambre ».

Le château, limite première de la série, n'est jamais filmé en entier. Pour les scènes extérieures, seuls quelques remparts et quelques portes sont représentés. La série n'offre aucun plan large, panoramique ou aérien qui permettrait de donner à voir la forteresse. Les limites du château existent, formées en belles « pierres d'Irlande⁵ », « comme celles de Stonehenge⁶ », mais le spectateur n'est jamais autorisé à les embrasser dans leur globalité. De nouveau, il est essentiel de noter ici la contrainte matérielle et financière qui est à l'origine de ce choix esthétique. Seul le chevalier Perceval explique que 16 130 pierres composent ces remparts perçus de façon fragmentée. De même, l'idéal politique que représente *Kaamelott* n'est accessible que par le morcellement, à travers de brèves scènes de séances de jugement et de doléances, disséminées sur plusieurs saisons. Si le château est difficilement concevable dans son ensemble, il n'en reste pas moins réel, et ses limites sont sans cesse rappelées aux héros arthuriens. Nombre de personnages s'y sentent ainsi à l'étroit : la grande porte de l'enceinte extérieure est trop basse pour faire passer des armes de jet (III-66, « La Baliste »), les chambres sont trop étroites pour accueillir les familles (II-10, « La Chambre ») et les chefs en visite diplomatique doivent enjamber des rangées de choux plantés dans la cour (I-70, « Le Problème du chou »). Les espaces, déjà clos et étroits, sont d'ailleurs contraints de cumuler plusieurs fonctions. Dans la bande dessinée *Kaamelott*, ce manque de place est tel que le bureau du roi est utilisé pour entreposer des tonnes de céleris-raves⁷.

La série elle-même a du mal à se limiter à son cadre imposé. Les premières saisons sont composées d'épisodes courts répondant à une subdivision précise : Son d'un cor⁸ – Introduction – Générique introducteur – Acte I – Acte II – Acte III – Générique de conclusion – Épilogue en écran réduit – Chute⁹. Ce rythme récurrent est accentué par des coupes d'image et des transitions sonores qui permettent de structurer les épisodes selon un schéma en trois actes hérité du théâtre classique. La fin de chaque épisode se caractérise par un rétrécissement visuel : l'épilogue se poursuit en image réduite de moitié en haut de l'écran, tandis que les crédits défilent sur fond noir sur la moitié basse de l'écran. Puis, la chute, généralement constituée de la dernière phrase de l'épisode, est prononcée hors champ, sur un fond noir ne laissant apparaître

⁵ *Ibid.*, livre I, épisode 56, « Le Dernier Empereur ». La série présente une incohérence à ce sujet, car un autre épisode suggère que les pierres du château sont issues du Pays de Galles (livre I, épisode 65, « La Visite d'Ygerne »).

⁶ *Ibid.*, livre I, épisode 65, « La Visite d'Ygerne ».

⁷ A. Astier et S. Dupré, *Les Sièges de Transport*, Paris, Casterman, 2007, planche 27.

⁸ Ces « trois coups » sonnés au cor font bien entendu écho aux trois coups du théâtre, qui marquaient traditionnellement le début des pièces.

⁹ Voir A. Astier, *Kaamelott, Livre I, Texte intégral*, Paris, Éditions SW Télémaque, 2009.

que les derniers crédits et l'année de production. Le dialogue se poursuit ainsi même lorsque l'image disparaît. La narration, qui consiste principalement dans *Kaamelott* en ces échanges dialogués, peine à être contenue dans les limites de la série. C'est aussi la raison pour laquelle celle-ci s'étend au fil des saisons. *Kaamelott*, dans son ensemble, reproduit le schéma de chaque épisode et tente de « pousser les murs ».

II. La progressive ouverture sur l'extérieur

Le château, métaphore de l'espace sériel

À partir du livre IV, l'espace clos de *Kaamelott* se fissure jusqu'à se briser complètement. Les chevaliers, personnages centraux de la série aux côtés du roi, quittent la cour un à un – Lancelot, Galessin –, puis deux à deux – Perceval et Karadoc, Yvain et Gauvain – dans un mouvement d'accélération. Comme le constate la reine, contrariée par ce dépeuplement de la cour : « Tout le royaume fout le camp, y'a à peine assez de chevaliers pour remplir une baignoire¹⁰ ». Le choix de cette image n'est d'ailleurs pas anodin de la part d'Astier : à la fin du livre V, lorsqu'Arthur se retrouve seul, abandonné par une partie de ses proches, il trouve une forme de refuge dans son bain, où il cherche à son tour à se couper des derniers soutiens qu'il possède. Une fois les chevaliers partis, selon l'annonce prophétique de la naïve Guenièvre, le roi se retrouve effectivement seul dans sa baignoire.

Peu à peu, le personnel narratif fuit la cour, tout en restant très présent dans la série : l'intrigue suit les personnages hors du château, permettant ainsi de faire découvrir de nouveaux lieux et de nouveaux décors. Le château se fait métaphore de l'espace sériel : les personnages ouvrent les portes de *Kaamelott* pour accéder à plus de liberté, en même temps que la série repousse ses propres limites – temporelles, géographiques et techniques. Les livres V et VI se démarquent du reste de la série par la prédominance de scènes d'extérieur et de décors grandioses, en particulier pour la dernière saison tournée en partie dans les studios italiens de Cinecittà. L'image gagne en profondeur de champ, les plans panoramiques laissent apparaître des paysages variés, des côtes bretonnes aux palais romains, en passant par les postes avancés au sud du Mur d'Hadrien et par les forêts d'Armorique. Les caméras se mettent en mouvement, les transitions deviennent plus ambitieuses. L'esthétique de *Kaamelott* évolue au fur et à mesure des augmentations de budget et des innovations du réalisateur.

¹⁰ *Kaamelott*, livre V, épisode 3, « La Roche et le Fer ».

Dès la fin du livre IV, la série change discrètement de format. Les « épisodes virgules » de 3'30'' sont doublés, permettant ainsi des intrigues plus complexes. C'est en effet à partir de ce changement qu'apparaît Méléagant, mystérieux homme en noir dont l'ombre menaçante pèse sur Lancelot puis sur Arthur. Le livre V est d'abord diffusé sous ce format de 7', puis monté en format américain avec des épisodes de 44 à 57'. Le livre VI est directement diffusé sous ce format plus long, avec des épisodes de 40 à 58'. Cet allongement du format va de pair avec un changement de case horaire : *Kaamelott*, initialement diffusée à 20h30, passe en première partie de soirée. La série accède ici à un statut supérieur. Elle n'est plus le programme de l'entre-deux, employé efficacement pour combler le temps de diffusion entre le journal télévisé et le film du soir ; elle est devenue un programme central, que les spectateurs ne choisissent pas « en zappant » mais de façon volontaire. Ainsi, le format s'étend jusqu'à afficher des ambitions cinématographiques. Les dernières images du livre VI font apparaître deux bandes noires horizontales en haut et en bas de l'écran, permettant de faire passer l'image en 4:3 – format traditionnel de la télévision – à un format 16:9, associé aux longs métrages de cinéma. La série le promet : « BIENTÔT ARTHUR SERA DE NOUVEAU UN HÉROS¹¹ », au cours d'une trilogie cinématographique, étendant au maximum le format audiovisuel¹².

La série dépasse les limites de son format, de la narration et de la légende arthurienne : les personnages quittent la cour, la série quitte son heure de diffusion et l'auteur quitte la voie traditionnelle des adaptations arthuriennes. Ici, il y a bien quelque chose de pourri au royaume de Bretagne : la Dame du Lac est bannie par les Dieux ; le roi abdique et abandonne son château pour partir en quête de ses enfants cachés, en vain ; et Méléagant travaille sans relâche au sabotage des puissants de ce monde. Alexandre Astier s'autorise de plus en plus de liberté vis-à-vis des traditions arthuriennes en perpétuelle réécriture depuis le Moyen Âge. Par là même, la narration se libère. *Kaamelott* aborde des sujets plus sombres tels que la trahison, la mortalité infantile et le suicide. L'ouverture du format s'accompagne d'un assombrissement des thématiques, perçu à travers le personnage d'Arthur.

Une étrange invitation au voyage

Au cours du livre V, qui marque le passage de la série du côté obscur de la narration, Arthur agit plus comme un chevalier que comme un souverain. Il quitte la cour pour suivre une quête personnelle et revient ensuite au château faire le bilan de ses aventures. Ce parcours

¹¹ *Ibid.*, livre VI, épisode 9, « *Dies Irae* ».

¹² Le tournage, prévu aux dernières nouvelles pour l'été 2017, n'a toujours pas débuté lorsque nous écrivons ces lignes.

circulaire est inhérent à la fonction des chevaliers : s'il leur faut délaisser l'espace clos du château pour partir à l'aventure, il faut également y revenir de façon régulière pour y narrer leurs péripéties. Cette invitation paradoxale au voyage apparaît tout au long de la série dans l'importance accordée aux espaces de passages, à la fois fermés et incitant au mouvement. Les couloirs et les jardins permettent aux personnages de se déplacer tout en restant dans l'enceinte du château. Si les couloirs sont des lieux de passage par excellence, la série se plaît également à mettre en évidence leur clôture : les nombreuses scènes dans des couloirs de *Kaamelott* ont une très faible profondeur de champ, les personnages se tiennent près les uns des autres et semblent littéralement dos aux murs. L'allée de glycines, qui constitue l'un des rares décors extérieurs dans l'enceinte du château, reproduit ce double mouvement d'ouverture et de fermeture. L'image est chaque fois encadrée latéralement par les feuillages, qui permettent à la fois aux amants cachés d'accéder à une certaine intimité, et d'enfermer les personnages dans ce lieu apparemment ouvert sur l'extérieur.

Les portes, tout particulièrement, constituent un décor privilégié de la série, car elles permettent une pause dialoguée dans les aventures des chevaliers. Pour savoir comment franchir la porte ou pour anticiper ce qu'elle peut dissimuler, il convient d'établir une stratégie, aussi naïve soit-elle. Les portes sont ainsi omniprésentes dans la série, qu'il s'agisse de les crocheter, de les fermer aux importuns nocturnes, qu'elles mènent à des mondes intergalactiques ou qu'elles soient laissées volontairement ouvertes à l'instar des portes de la villa Aconia, le seul refuge pour Arthur lorsqu'il est contraint de fuir le royaume de Logres (VI-9, « *Dies Irae* »). Les personnages sont constamment incités à franchir les portes, alors même que l'extérieur n'apporte que souffrance : le désir de voyage est frustré par la réalité extérieure. À l'inverse, l'intérieur offre la sécurité et la stabilité. Le château devient une prison royale où l'enfermement est consenti.

III. *Kaamelott* : un emboîtement d'espaces clos

La cour arthurienne apparaît dans la série comme le cœur d'un emboîtement d'espaces fermés dont il s'avère difficile de s'échapper. Le château se définit par son enceinte extérieure et donc par son caractère claustral : ses remparts, bien que présents de façon fragmentée à l'écran, ensèrent les personnages dans une première limite. Par ailleurs, le château de *Kaamelott* constitue le centre de l'île de Bretagne – l'actuelle Grande-Bretagne –, un lieu dont

la géographie même se caractérise par son isolement¹³. Comme le souligne la mère du chevalier Bohort, quittant exceptionnellement l'Armorique pour assister au mariage du roi en Bretagne : « Sur une île, on est toujours un peu plus loin de tout¹⁴ ». Cet espace, partiellement coupé du monde par les mers qui l'entourent, appartient d'un point de vue politique au plus vaste royaume de Logres, dirigé par Arthur et s'étendant depuis le nord de l'Écosse jusqu'en Aquitaine. Par la mer au nord et la chaîne des Pyrénées au sud, le territoire arthurien possède des limites géographiques nettes, qui participent de l'isolement ressenti par les personnages. Le royaume de Logres est à son tour inclus dans l'espace moins bien défini du reste du monde, dont on ne perçoit que des bribes et dont proviennent surtout des représentants étrangers, bien souvent des ennemis et des envahisseurs. Le monde extérieur semble dès lors incarner une menace : la lourde réclusion de la cour arthurienne derrière une série de barrières architecturales, politiques et géographiques répond d'abord à une logique de protection. Cette volonté de sécurité est intégrée par les personnages : lorsqu'ils parviennent à quitter la cour, tous se mettent instinctivement en quête d'autres espaces clos.

Quitter la cour pour d'autres enfermements

Les personnages hors de la cour cherchent à reproduire, de façon plus ou moins volontaire, la mise à l'écart caractéristique du château arthurien. C'est notamment le cas de Lancelot, qui abandonne Kaamelott dont il critique les mœurs et l'incompétence, pour accéder à plus de liberté hors les murs. Or, dès sa rupture avec le roi, Lancelot s'empresse de construire un camp fortifié dans la forêt. Il fait par conséquent le choix d'un espace encore plus enserré où nul, ni servant ni chevalier, ne peut entrer ni sortir librement. Plusieurs épisodes insistent sur l'imperméabilité de ces nouvelles barrières construites par le chevalier rebelle (livre IV). Lancelot cherche la liberté dans l'enfermement : de façon intéressante, une fois sa tentative avortée, le chevalier contraint d'abandonner son camp fortifié trouve refuge dans une grotte, lieu clos par excellence. La réclusion devient une seconde nature pour les personnages issus de la cour arthurienne : lorsque les jeunes chevaliers Yvain et Gauvain acquièrent leur indépendance et bâtissent une maison, ils oublient d'abord d'y inclure une porte, et évitent de façon générale de sortir par crainte des guêpes (V-7, « Le Phare »). La claustration est synonyme de protection contre les menaces extérieures.

¹³ Voir l'article de M. Leclerc, « "C'est quoi ça ? — C'est l'île de Bretagne. J'ai fait tout le tour deux fois pour être sûr." Réécrire les îles médiévales », dans Florian Besson et Justine Breton (dir.), *Kaamelott, un livre d'histoire*, Paris, Vendémiaire, 2018, p. 87-99.

¹⁴ *Kaamelott*, livre VI, épisode 8, « *Lacrimosa* ».

Kaamelott présente également des situations d'emprisonnement subies, qui ont pour fonction de réguler les déplacements des personnages ou de garantir la sécurité du royaume. Ainsi, dans sa jeunesse passée à Rome, Arthur est consigné à la caserne de la milice urbaine, où les femmes et les civils ne sont pas admis. Ses rares déplacements extérieurs sont contrôlés et régis par le couvre-feu imposé dans la ville. L'enfermement apparaît ici comme une condition de l'organisation militaire de la cité romaine. De façon similaire, après sa tentative de coup d'état, le roi Loth est assigné à résidence, laquelle devient dès lors une prison familière. La clôture de l'espace résulte d'une volonté de contrôle ou de sécurité imposée aux personnages.

La série suggère à plusieurs reprises que la liberté tant souhaitée par les personnages s'avère parfois plus dangereuse que la prison dorée qu'est la cour royale. En quittant le château de *Kaamelott* pour d'autres formes de claustration, apparemment plus souples et synonymes d'une liberté relative, plusieurs héros se retrouvent pris au piège. Les chevaliers Perceval et Karadoc, par exemple, s'échappent régulièrement de la cour et de leurs responsabilités officielles en se réfugiant à la taverne. Ce lieu accueillant, où ils passent de plus en plus de temps, change ensuite de nature : écrasés par leurs dettes de boisson, les chevaliers se trouvent contraints d'y travailler afin de rembourser le Tavernier (IV-96, « Les Endettés »). Dans un registre plus noble, la reine Guenièvre subit à son tour une altération de son enfermement. Lorsqu'elle quitte Arthur pour Lancelot, elle abandonne la cour pour rejoindre son amant dans son camp fortifié en chantier. *Kaamelott* construit progressivement cette image de Lancelot en tant que libérateur, opposé au roi qui impose à Guenièvre un grand nombre de contraintes (I-53, « Le Secret de Lancelot »). Pour la reine, Lancelot incarne une promesse de liberté. Cependant, incapable de vivre son idylle avec lui dans la forêt, Guenièvre finit par devenir sa prisonnière : le chevalier l'attache au lit lorsqu'il part en mission, par crainte de sa fuite. C'est alors à Arthur de venir sauver la reine. Guenièvre note d'ailleurs cette ironie : « J'ai l'air d'une idiote [...]. Je vous quitte pour être libre et vous me retrouvez ficelée comme un rôti¹⁵ ». Espérant gagner une indépendance synonyme de voyage et d'aventure, la reine n'accède qu'à un isolement bien plus strict que celui de la cour. Dans *Kaamelott*, la liberté apparaît comme une illusion d'où ne naît que la souffrance.

Cette évolution, depuis un refuge volontaire jusqu'à un emprisonnement subi, fait écho à l'enfermement progressif du spectateur qui se retrouve pris au piège de la série. Dans les premiers temps de sa diffusion, *Kaamelott* présente l'attrait d'une série humoristique sans réel suivi narratif. Les micro-épisodes tracent les contours d'un programme dont il est aisé de se

¹⁵ *Ibid.*, livre IV, épisode 98, « Le Sauvetage ».

détacher : à part quelques épisodes en deux parties, les intrigues ne sont pas liées. Jusqu'au livre III, *Kaamelott* peut être visionnée en dilettante, avec une grande liberté qui permet de sauter des épisodes sans compromettre la compréhension de l'histoire. Des épisodes tels que « Le Monde d'Arthur » (II-15) ou encore « Perceval chante Sloubi » (III-50), parmi les plus appréciés des fans de la série, jouent sur la situation plus que sur la progression narrative : peu importe l'évolution de l'histoire, seule compte la caractérisation des personnages et de l'univers dans lequel ils évoluent.

À partir du livre IV, et de façon radicale au livre V, *Kaamelott* se fait feuilletonnante. Les intrigues se nouent sur plusieurs épisodes, voire sur plusieurs saisons : la trahison de Lancelot, en germe jusqu'au livre III, éclate au grand jour, entraînant à sa suite des conséquences humaines, politiques et narratives pour l'ensemble de la série. Dès lors, le spectateur est beaucoup moins libre vis-à-vis de son mode de visionnage, car il n'est plus question de manquer des étapes de l'histoire en construction. Si des épisodes parenthèses existent toujours, permettant notamment de renouveler des ressorts comiques de la série, l'intrigue se fait plus suivie et demande de la part du spectateur un investissement supérieur – en temps et en attention. De façon significative, les épisodes s'étendent : *Kaamelott* exige de son spectateur de plus en plus de temps. Celui-ci se trouve piégé dans le format évolutif de la série. Cette évolution ne constitue pourtant pas une trahison : *Kaamelott* change, mais conserve à la fois son atmosphère médiévalisante, ses personnages attachants et ses atouts comiques qui ont fait le succès des premières saisons – même si ces aspects apparaissent désormais de façon plus ponctuelle dans une narration aux enjeux plus sombres. Contrairement aux chevaliers et au roi Arthur, toutefois, le spectateur n'est que symboliquement piégé à la cour de Kaamelott. S'il accepte de suivre la série malgré ses changements narratifs, visuels et techniques, c'est alors qu'il accepte tacitement, comme Arthur, la prison dorée qui se construit progressivement autour de lui.

Les conséquences d'un enfermement permanent

Les personnages de la série cumulent les désillusions. Lorsqu'Arthur abdique et décide de parcourir la Bretagne à la recherche de ses enfants cachés, il n'aboutit qu'à un sentiment de dépression. Ses espoirs s'écroulent et ses efforts passés – politiques et personnels – lui paraissent vains. L'espace clos de la cour semble étouffant, et le monde extérieur n'est que source de déception. De façon intéressante, lorsqu'il tente de se suicider, il s'isole au plus profond du château, dans un espace intime où il se retrouve seul : retranché dans la salle de bain de Kaamelott, il se tranche les veines et choisit de se laisser mourir dans sa baignoire.

Sauvé grâce à l'intervention de Lancelot, Arthur revient par la suite sur sa tentative de suicide. Au cours du livre VI, dans une longue tirade adressée à Perceval – lequel, ne comprenant pas entièrement la portée de ce qui lui est dit, est comme absent de la scène –, Arthur insiste sur l'emboîtement de lieux fermés qui se resserre autour de lui et sa baignoire maculée de sang, qu'il interprète en rêve comme un avatar du Graal. Le sang d'Arthur, versé volontairement et comme pour punir ceux qui l'entourent, reproduit le schéma christique : « Tous les suicidés sont le Christ¹⁶ », entend-il en songe. Le roi déchu devient une image du Christ mourant¹⁷, enserré dans un Graal qui apporte le blâme plutôt que la salvation. Cette tirade, tournée en un seul très long plan particulièrement sombre, est soulignée visuellement par un zoom lent sur le visage d'Arthur. Celui-ci, adossé au mur, semble revenu à une situation d'emprisonnement complet suite à la libération illusoire du livre V.

Pour Arthur, la seule échappatoire est de faire voler en éclats cet emboîtement oppressant et d'abandonner Kaamelott, pour espérer y revenir un jour. C'est en tout cas ce qu'annoncent les derniers mots de la série. Arthur quitte le château qu'il a lui-même fondé, devenu désormais une prison, pour se réfugier à Rome, « glorieuse cité cosmopolite¹⁸ » qui, malgré le déclin de l'Empire, semble toujours accueillante. Il trouve refuge dans la villa Aconia, lieu de ses premières amours et espace laissé ouvert à tous par l'ancien propriétaire. Arthur abandonne ainsi la cour pour une indépendance absolue, dans un palais sans porte pour lui barrer le passage.

Cette volonté d'une liberté totale est reproduite à plus large échelle dans le développement même de la série. *Kaamelott*, on l'a dit, présente des ambitions cinématographiques, mais a longtemps été limitée par le contrat qui garantissait son existence. La chaîne M6 et les différentes sociétés de production ayant permis la création de la série exigeaient d'obtenir sept saisons, comme initialement prévu, et non six comme le proposait Alexandre Astier. La série souhaitant s'étendre sur grand écran se trouvait alors enserrée dans la structure épisodique et télévisuelle ayant à l'origine permis son développement et son succès. Près de dix ans après la première diffusion du livre VI, le tournage des longs métrages de *Kaamelott* n'a toujours pas débuté. Toutefois, en créant – involontairement ? – cette attente,

¹⁶ *Kaamelott*, livre V, épisode 9, « *Dies Irae* ».

¹⁷ Le livre VI montre d'ailleurs Arthur, avec une barbe et des cheveux longs, vêtu de guenilles et des bandages aux poignets dissimulant les stigmates de sa tentative de suicide, en train de porter seul une structure en bois qu'il espère employer comme échelle : l'image du port de la Croix est ainsi réinvestie dans l'esthétique et la narration de *Kaamelott*.

¹⁸ *Kaamelott*, livre VI, épisode 1, « *Miles Ignotus* ».

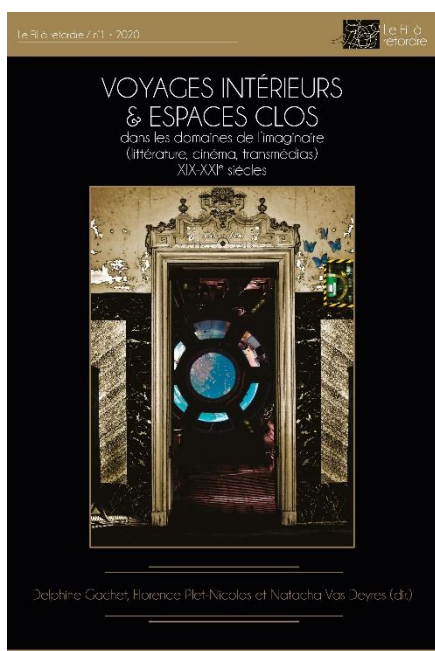
Astier semble renouer astucieusement avec la tradition médiévale, en actualisant la prophétie qui veut qu'Arthur ne soit pas mort mais attende de revenir, un jour, pour sauver son peuple.

Ainsi, l'espace fermé du château est-il alternativement fui et recherché par les personnages, qui voient en la cour arthurienne une prison dorée. L'emboîtement des lieux clos, ainsi que l'importance des seuils et des portes, invitent au voyage autant qu'ils rompent toute possibilité d'évasion. Derrière les remparts du château se dressent d'autres limites, physiques, sociales et morales, qui renvoient sans cesse le héros vers la cour. La série est construite dans un emboîtement d'espaces concentriques – qu'il s'agisse d'espaces géographiques, politiques ou mentaux – avec, en son centre, le château et le souverain qui y est piégé. Dès lors, derrière ses apparences de série comique éloignée des enjeux contemporains, *Kaamelott* met en scène la difficulté de franchir des obstacles que l'on a soi-même créés, et interroge la dangerosité du repli constant sur soi.

Justine Breton

Université de Picardie-Jules-Verne

CAREF, EA 4697



Pour citer :

Justine Breton, « Quand les chevaliers dépassent les bornes : l'enfermement dans *Kaamelott* », dans D. Gachet, F. Plet-Nicolas et N. Vas Deyres (dir.), *Voyages intérieurs et espaces clos dans les domaines de l'imaginaire (littérature, cinéma, transmédiats), XIX^e-XXI^e siècles*, « Le Fil à retordre », n° 1, Université Bordeaux Montaigne, mis en ligne le 30 juin 2020.

Consulter la table des matières

[\[https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838\]](https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838)

Bibliographie

Astier A., *Kaamelott*, livres I à VI, M6, CALT Productions, Dies Irae et Shortcom, 2005-2010.

Astier A., *Kaamelott, Livre 1, Texte intégral*, Paris, Éditions SW Télémaque, 2009.

Astier A. et Dupré S., *Les Sièges de Transport*, Paris, Casterman, 2007.

Leclerc M., « “C’est quoi ça ? – C’est l’île de Bretagne. J’ai fait tout le tour deux fois pour être sûr.” Réécrire les îles médiévales », dans Florian Besson et Justine Breton (dir.), *Kaamelott, un livre d’histoire*, Paris, Vendémiaire, 2018, p. 87-99.

StanESCO M., *Jeux d’errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Leyde, E. J. Brill, 1988.

