

THE UNIVERSITY OF MANITOBA

QUELQUES PRINCIPES DU COMIQUE
DANS LE THÉÂTRE COMIQUE À SA
NAISSANCE EN FRANCE AU XIII^e SIÈCLE

by

Susan Ingram

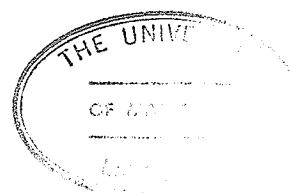
A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE
OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

WINNIPEG, MANITOBA

October, 1973



"L'humour peut être disséqué, tout comme une grenouille, mais l'humour comme la grenouille succombe parfois à l'opération, ce qui est décourageant, sauf pour un esprit vraiment scientifique."

-- André Maurois¹

¹"Deux différentes formes de comique: esprit et humour," Les Annales-Conferencia, 89 (mars 1958), 5.

à mes parents

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE I - LE RIRE	11
I. Les aspects du rire	11
A. Le Contraste	12
B. Les Emotions	14
C. L'Aspect relatif du rire	19
1. Le Moment	20
a) L'Evolution	20
b) L'Actualité	22
2. Le Caractère national	22
3. Le Milieu	22
II. Le Rôle	23
CHAPITRE II - LES TROIS ASPECTS DU COMIQUE AU XIII ^e SIÈCLE	28
I. L'Aspect relatif	28
A. Le Moment	28
B. Le Caractère national	31
C. Le Milieu	33
II. Le Contraste comique et l'aspect émotif du comique	40
A. Le Comique simple	41
B. Le Comique intermédiaire	47
C. Le Comique de caractère et de moeurs	56
1. Le Type légèrement agressif	57
2. Le Type agressif-satirique	61
3. Le Type sympathique	71
III. Conclusion	75
CONCLUSION	77
BIBLIOGRAPHIE	84

INTRODUCTION

... le plus grand fait littéraire de la seconde moitié du XIII^e siècle, c'est d'une part, la décadence du roman courtois et l'embourgeoisement de la poésie lyrique, où la satire l'emporte sur la courtoisie et le métier sur l'inspiration, et, d'autre part, la naissance et l'avènement du théâtre comique avec tout ce qu'il comporte, non seulement de plaisant, mais de satire générale et personnelle. ¹

Une étude sur le théâtre comique du XIII^e siècle, et en particulier sur les éléments comiques dans ce théâtre, a un double intérêt: d'abord, du point de vue de l'histoire littéraire, comme le premier théâtre comique en France, et ensuite, du point de vue humain en général, comme une indication de la nature, des idées et des intérêts des auteurs et des spectateurs de l'époque, aussi bien que l'étendue de leurs connaissances et du développement de leur culture.

La naissance du théâtre comique ne marque pas pourtant l'avènement du genre dramatique en France. Des éléments dramatiques se trouvaient déjà dans l'Eglise depuis quelques siècles: dans les tropes ou les hymnes liturgiques, et dans les sermons dialogués dès le onzième siècle, aussi bien que dans les drames liturgiques: celui de Pâques

¹Gustave Cohen, La Grande clarté du moyen âge (New York: Editions de la Maison Française, 1943), pp. 141-42.

("Visitatio sepulchri") et celui de Noël (le "Pastores"). Encore au onzième siècle, on a dramatisé aussi quelques miracles de saint Nicolas. Jusqu'ici, tout était en latin, mais la première moitié du XII^e siècle voit l'introduction du langage vulgaire dans le drame liturgique, d'abord dans deux drames attribués à Hilarius, un Anglais, où les refrains des passages lyriques sont en français. Ensuite, le drame bien connu, le Jeu d'Adam et Eve, fut écrit entièrement en français, et finalement, il y a le premier miracle écrit entièrement en français, le Jeu de saint Nicolas de Jean Bodel qui date de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle. Il y avait déjà un élément comique dans le Jeu d'Adam et Eve, dans le dialogue entre Eve et Satan, et cette tendance continue dans le Jeu de saint Nicolas dont la moitié pourrait être qualifiée de comique.

Mais l'élément comique se trouve dans la littérature non-dramatique bien antérieure à ces pièces. Dans les chansons de geste du onzième siècle, il y a des scènes humoristiques, comme, par exemple, les 'gabs' du Pèlerinage de Charlemagne. Il y a du comique aussi dans les oeuvres de Chrétien de Troyes et de Marie de France, et dans les Fabliaux et le Roman de Renart.

Il y a plusieurs théories sur l'origine du théâtre comique. E. Faral¹ et Petit de Julleville² soulignent le

¹E. Faral, Les Jongleurs en France au moyen âge, 2^e édition (Paris: H. Champion, 1964).

²Petit de Julleville, Les Comédiens en France au moyen âge (Paris: Cerf, 1885; rpt. Genève: Slatkine Reprints, 1968).

rôle des jongleurs dans le développement du théâtre comique. Nous savons très peu à l'égard du répertoire des jongleurs puisqu'il n'était pas écrit. Il faut admettre pourtant que "les jongleurs ont pu jouer la comédie ou une sorte de comédie; mais jusqu'à quel point l'élément vraiment dramatique entraient-ils dans leur répertoire, nous l'ignorons."¹ Gustave Cohen² suggère que la "comédie" latine--les poèmes comiques écrits en latin pendant la seconde moitié du XII^e siècle--étaient une des origines du théâtre comique, et il mentionne aussi l'influence des éléments comiques dans les drames religieux. Ces trois phénomènes ont probablement tous joué un rôle dans le développement du théâtre comique, mais l'importance de chacun reste en question.

Il ne nous reste que cinq pièces comiques du XIII^e siècle: le Jeu de saint Nicolas de Jean Bodel, le Courtois d'Arras, le Garçon et l'Aveugle, et deux pièces d'Adam de la Halle ou le Bossu: le Jeu de la Feuillée et le Jeu de Robin et Marion. Les deux premières se ressemblent en tant qu'elles sont moitié comiques, moitié religieuses, et pour cette raison, nous n'allons considérer qu'une d'entre elles, le Jeu de saint Nicolas. La variété de toutes ces pièces, et le fait même qu'elles nous sont parvenues, suggèrent qu'elles étaient assez typiques, donc représentatives, et que l'auteur, sinon la pièce elle-même, jouissait d'une certaine renommée.

¹Ibid., p. 27.

²Gustave Cohen, La Vie littéraire en France au moyen âge (Paris: Editions Jules Tallandier, 1949).

Le Jeu de saint Nicolas est le plus ancien miracle dramatisé en français. Son auteur, Jean Bodel, était au service de la commune d'Arras, et était membre de la Confrérie des jongleurs et bourgeois d'Arras où il jouissait d'une certaine renommée comme poète. La pièce fut représentée la veille de Saint Nicolas, le 5 décembre, vers l'année 1200 et elle est conservée dans un manuscrit, "une anthologie d'oeuvres littéraires importantes composées, pour la plupart, par des auteurs originaires de Picardie, et, en particulier, d'Arras."¹

Trois éléments se trouvent dans ce jeu: une chanson de geste en miniature (la guerre des chrétiens contre les païens), la légende de saint Nicolas, et les scènes de la vie quotidienne à Arras (les scènes de taverne). Comme Henry Albert le dit: "Dans un cadre étroit, Jehan Bodel a remarquablement tressé matière épique, matière hagiographique et matière arrageoise" (p.7).

La pièce commence par un prologue qui donne un résumé détaillé de la pièce. Puis, dans le palais du roi d'Afrique, Auberon, le messenger du roi, lui dit qu'une armée chrétienne est en train d'envahir ses territoires. Il y a alors un consultation du dieu Tervagant, et le crieur royal, Connart, proclame l'appel aux armes. Le roi envoie Auberon convoquer les émirs de son empire. En route, Auberon s'arrête à la

¹Henry Albert, éditeur, Le Jeu de saint Nicolas de Jehan Bodel, 2e édition (Bruxelles: Presse Universitaire de Bruxelles, 1965), p. 7.

taverne, où il s'engage dans une dispute avec le tavernier, et gagne un parti de dés avec un autre client, Cliquet. Les émirs arrivent à la cour du roi d'Afrique avec leurs richesses et leurs armées et le roi ordonne la bataille. A la vue de cette grande armée, les chrétiens, qui sont visités par une Ange, se préparent pour une mort vaillante. Ils sont tous tués par les païens, sauf un 'preudom' trouvé en prière devant une image de saint Nicolas. Le 'preudom', amené devant le roi, parle des pouvoirs merveilleux de saint Nicolas et le roi décide de les mettre à l'épreuve: il ouvre ses coffres et envoie Connart proclamer publiquement que son trésor ne sera gardé que par la statue de saint Nicolas. L'action se passe ensuite à la taverne où se trouvent les trois fripons, Pincédé, Cliquet et Rasoir. Ils boivent, jouent aux dés et se querellent. Pendant la nuit, ils volent le trésor du roi et rentrent à la taverne où ils s'endorment. Le sénéchal avertit le roi du vol, et celui-ci condamne le 'preudom' à la mort. Le 'preudom' demande un jour de grâce pour permettre au saint de faire la réparation, et le roi l'accorde. Saint Nicolas apparaît dans la taverne et ordonne aux voleurs de rapporter le trésor au palais, et ils le font. Le roi, en découvrant le retour du trésor qui a été doublé par saint Nicolas, se convertit avec son sénéchal. Les émirs suivent leur exemple, à l'exception d'un seul, mais finalement lui aussi est contraint à l'obéissance par ses collègues. Le roi demande au sénéchal de renverser l'image de Tervagant et la pièce se termine par les propos joyeux du 'preudom'.

La pièce Le Garçon et l'Aveugle est anonyme. Elle fut composée probablement à Tournai, puisque le vers 30 indique que la scène a lieu dans cette ville, pendant la seconde moitié du XIII^e siècle. Par son sujet et par sa brièveté, Le Garçon et l'Aveugle est une farce--la plus ancienne des farces françaises--mais le terme 'farce' n'apparaît qu'au XV^e siècle. "C'est une farce avant la lettre, ou, plus exactement, une farce avant le mot."¹

La petite pièce tournaisienne commence par les lamentations d'un aveugle qui n'a pas de valet pour le conduire. Bientôt un jeune garçon misérable, en quête d'une position sociale, le rencontre; ils tombent vite d'accord: Jehannet conduira son nouveau maître "aval la cité de Tournay" (v.30); l'un demandera l'aumône, l'autre chantera et ils auront pain et argent. Le valet, assez mal embouché, ne tarde pas à irriter son patron, puis ils se réconcilient. Les aumônes n'affluent point, mais l'aveugle a des économies: ils vont faire bombance. L'aveugle se répand à son tour en propos qui passent la décence. Alors le "garçon" venge la morale outragée en contre-faisant la voix de quelque sergent ou de quelque prud'homme, et en rossant l'aveugle d'importance (v.1440164) ... Le valet le console de son mieux. Sur ces entrefaites les voilà arrivés à leur demeure. Sous prétexte d'aller chercher en même temps que la "mescine" du paillard, le vin et la "viande", l'honnête Jehannet s'enfuit emportant "monnaie et houe" et crie à son maître en manière d'adieu: "S'il ne vous siet, si me sivès!" (v.265) 2

Adam de la Halle ou le Bossu, l'auteur des deux autres pièces, naquit vers le milieu du XIII^e siècle. Il interrompit ses études pour se marier avec la belle Maroie,

¹Omer Jodogne, "La farce et les plus anciennes farces françaises," Mélanges ... Raymond Lebègue (Paris: Nizet, 1969), p. 18.

²Gustave Cohen, Etudes d'histoire du théâtre en France au Moyen-Age et à la Renaissance, 6e édition (Paris: Gallimard, 1956), pp. 126-27.

et à Arras, était clerc et membre du puy de cette ville. Comme poète, il était bien connu non seulement dans son pays, mais aussi à l'étranger.

Le Jeu de la Feuillée fut composé en 1276 ou 1277 pour la fête de mai, à l'époque où Adam avait l'intention de reprendre ses études à Paris. Le jeu n'est conservé en entier que dans un seul manuscrit qui date de la fin du XIII^e siècle ou du début du XIV^e. Pourtant le début de la pièce où Adam fait le portrait de sa femme se retrouve dans deux autres manuscrits.

Au début de la pièce, Adam annonce son intention de partir pour Paris et de se séparer de sa femme dont il fait un portrait. Adam aura besoin d'argent, mais son père, maître Henri, dit qu'il n'en a pas pour lui donner, et ajoute qu'il est vieux et malade. Le physicien arrive et fait le diagnostic de sa maladie: c'est l'avarice, et nomme d'autres Arrageois qui souffrent de la même maladie. Ensuite il explique pourquoi maître Henri a le ventre si enflé: c'est l'obésité causée par le gourmandise, et le physicien nomme encore d'autres Arrageois qui souffrent du même "mal de saint Liénart". Dame Douche, vieille courtisane fade, demande à son tour pourquoi elle a le ventre si enflé, et la réponse est qu'elle est enceinte, ce qui, l'avoue-t-elle, est vrai. Ensuite un moine entre en scène portant les reliques de saint Acaire qui, dit-il, ont le pouvoir de guérir la folie, une condition assez répandue à Arras. Walet est le premier qui s'approche, et ensuite le dervé, un vrai fou, arrive. Suivant

un des propos du dervé, il y a une discussion de l'affaire des clercs bigames, après laquelle on prépare un banquet pour les fées, et on se cache pour guetter leur arrivée. Croquesot, le messenger de Hellequin, arrive le premier, en cherchant les fées. Au cours du banquet, deux des fées accordent de beaux dons aux organisateurs de leur banquet, Adam et son ami Rikier, mais Maglore leur accorde des dons bien fâcheux parce qu'un couteau manquait à sa place. Croquesot donne à Morgue une lettre de Hellequin qui demande son amour. Mais elle dit qu'elle aime le nouveau prince du Puy, Robert Sommeillons. Les autres font des remarques peu flatteuses à l'égard du 'prince', et Morgue l'oublie pour Hellequin. Après le départ des fées, le moine, qui s'était endormi pendant la visite, se réveille et va avec les autres à la taverne. Là, il s'endort encore, et le tavernier propose un bon tour pour le faire payer l'écot de tous. Le moine finit par laisser ses reliques comme gage contre le compte. Alors le dervé revient, et ses accès violents amènent un série de sorties confuses.

Le Jeu de Robin et Marion fut composé en 1272 ou en 1277, probablement en Italie lorsque Adam était au service de Robert d'Artois pour le divertissement des chevaliers et des barons qui étaient avec le roi de Sicile, Charles d'Anjou. La pièce fut représentée à Arras après la mort d'Adam, avec l'addition du Jeu du Pèlerin en tête, et quelques interpolations maladroites, tous d'un auteur inconnu.

Puisque la musique et la danse jouent un grand rôle dans la pièce, on la considère comme le premier opéra-comique en France. Trois manuscrits nous sont parvenus: deux qui datent du XII^e siècle et un du XIV^e siècle. Comme le titre l'indique, la pièce est la dramatisation d'une pastourelle, mais l'élément satirique qui se trouve dans ce genre poétique au début est absent de la pièce. Autrement, les personnages et l'action sont tous traditionnels.

Un chevalier qui chasse avec son faucon s'arrête pour parler avec Marion, une belle bergère, et pour lui offrir son amour. Marion dit qu'elle aime Robin, et le préfère à tous les chevaliers du monde. Après le départ du chevalier, Robin arrive et Marion lui raconte son aventure. Puis ils prennent leur déjeuner sur l'herbe. Pour égayer la fête, Robin va chercher des amis, qui au besoin pourront l'aider si le chevalier revient. Pendant son absence, le chevalier reparaît, cherchant son faucon. Marion le repousse encore et le chevalier part pour continuer sa recherche. Mais il rencontre Robin qui a trouvé le faucon et l'a tué de peur qu'il n'échappe. Le chevalier, fâché par sa perte, gifle Robin. Celui-ci commence à crier et Marion accourt pour l'aider. Le chevalier enlève Marion de force, laissant Robin à ses lamentations. Les amis de Robin arrivent, mais Robin n'ose pas suivre le chevalier qui porte une si grande épée. Alors ils se cachent dans les buissons et observent ce qui se passe entre Marion et le chevalier. Celle-ci n'est pas du tout impressionnée par le chevalier et dit encore qu'elle aime Robin. Le chevalier la laisse partir finalement,

et Marion rejoint Robin et leurs amis. Ils organisent la fête et les spectateurs assistent à leurs jeux, à leur dîner sur l'herbe, et à leurs danses.

Afin de faire une analyse des éléments comiques dans ces quatre pièces, il faut d'abord savoir ce qu'est le comique, ou plus précisément, le risible. Le chapitre suivant sera consacré à une discussion du point de départ du rire, la situation risible, et l'aspect psychologique du rire qui se dégage du comique.

CHAPITRE I

LE RIRE

Le phénomène du rire, unique chez l'animal humain, a attiré l'attention d'un grand nombre de philosophes, de psychologues et même de sociologues. La quantité et la variété de ces théories sont une indication de la complexité du rire. La plupart d'entre ces théories expliquent bien un certain aspect du rire, sans pourtant tenir compte des autres. Il est évident qu'il y a une multiplicité de rires différents, et il en suit qu'il y a de nombreux facteurs variables qui sont à la base de ces différences, des éléments qui sont possibles, même nécessaires mais non suffisants pour expliquer le rire et le risible.

On pourrait donc tenter une synthèse des théories majeures pour arriver à une explication valable de ces variations possibles. Cette synthèse ne prétend pas expliquer entièrement le phénomène du rire, car il y a des rires qui ne sont pas une réponse au comique. Ici nous allons nous limiter au rire comique surtout dans le contexte du théâtre.

I. Les Aspects du rire

L'ensemble des théories révèlent qu'il y a trois aspects majeurs du rire. D'abord, il y a le point de départ du rire, la situation qui déclenche le rire. Ensuite, il y a l'aspect psychologique ou le côté affectif du rire. Et

finalement, plutôt dans le domaine de la sociologie, il y a l'aspect culturel du rire ce qui explique les variations dans le caractère du risible d'une nation à une autre, et même d'un individu à un autre.

Après la discussion de ces trois aspects, il nous sera possible de faire quelques remarques sur le rôle ou les effets du rire spécifiquement dans le cadre théâtral.

A. Le Contraste

La discussion du premier aspect du rire signalé plus haut va fournir une réponse aux questions, "Qu'est-ce qui nous fait rire?" et "Pourquoi rions-nous?" Une remarque évidente, mais capitale s'impose comme point de départ: aucun objet, aucune situation n'est risible en soi; la source du rire se trouve dans le rieur.

L'opération mentale qui est fondamentale, nécessaire, mais probablement non suffisante pour susciter le rire, est la confrontation de deux idées, deux contextes, deux systèmes logiques, deux codes de comportement, etc., qui sont d'habitude incompatibles. Kant l'a expliquée comme "une grande attente anéantie tout à coup"¹.

Arthur Koestler² a fait une analyse des étapes de cette opération. Il y a d'abord une situation ou un contexte

¹Charles Lalo, Esthétique du rire (Paris: Flammarion, 1949), p. 158.

²Arthur Koestler, The Act of Creation (New York: Macmillan, 1949), pp. 27-50.

sémantique qui dirige les énergies mentales ou l'attention et les émotions du spectateur dans un certain sens. Ensuite, il y a une idée ou une situation qui s'intègre logiquement non seulement dans ce premier contexte, mais aussi dans un autre. Cette idée est donc le "trait d'union" entre les deux dans une association qui est inattendue mais logique, bien que peut-être uniquement sous cet aspect. La tension accumulée avant cette confrontation perd donc sa raison d'être, et les mouvements musculaires du rire dépassent ce superflu, ce qui est, en soi, un plaisir.

Quelques remarques sur la physiologie du rire et son évolution vont peut-être éclaircir cette explication. Koestler constate que le rire est un réflexe, et un réflexe unique dans l'animal humain pour deux raisons. D'abord, les autres réflexes sont activés par un stimulus physique et extérieur, tandis que le rire est une réponse d'ordre physiologique à un stimulus très complexe d'ordre intellectuel. Deuxièmement, les autres réflexes ont un but qu'on pourrait qualifier d'"agressif-défensif", tandis que les mouvements du rire sont sans but; "one might call it a luxury reflex. Its only apparent utilitarian function, as far as one can see, is to provide temporary relief from utilitarian pressures."¹ Il continue: "The first to make the suggestion that laughter is a discharge mechanism for 'nervous energy' seems to have been Herbert Spencer. His essay on the

¹Ibid., p. 31.

'Physiology of Laughter' (1860) starts with the proposition: 'Nervous energy always tends to beget muscular motion; and when it rises to a certain intensity, always does beget it.'¹ Koestler explique le développement du réflexe du rire en partant de ce principe. Deux conditions étaient nécessaires pour que le rire apparaisse chez l'homme: un état de sécurité relatif et le divorce entre les émotions et la raison. Avec l'avènement de la sécurité, les actions préparées par les émotions n'étaient pas toujours nécessaires, et la raison, divorcée des émotions, pouvait intervenir pour faire ce jugement. Mais les émotions ont plus d'inertie que la raison à cause de leur aspect biologique, et le rire est le réflexe qui dépense ce surcroît de force nerveuse.

Par une transposition au rire comique, il est clair que la raison peut passer facilement d'une idée à l'autre de la confrontation, mais les émotions, qui ont plus d'inertie, ne peuvent pas la suivre. Elles perdent leur raison d'être, et cet excédent d'énergie déclenche le mécanisme physiologique du rire.

B. Les Emotions

Le deuxième aspect du rire montre son côté affectif. D.H. Munro² dit qu'il y a deux désirs fondamentaux qui sont

¹Ibid., p. 55.

²D.H. Munro, The Argument of Laughter (Carlton, Australia: Melbourne University Press, 1951), p. 236.

satisfaits par le risible comique, et qui sont probablement des conditions nécessaires mais non suffisantes du rire. D'abord, il y a le désir de la nouveauté, de l'exploration, la curiosité et le désir de comprendre. Ensuite, il y a le désir d'échapper à l'uniformité, à la monotonie et au familier de la vie quotidienne. Ensemble, nous pourrions les appeler l'esprit du jeu chez l'homme.

Alors, l'association de deux disparates, association fondamentale dans le risible, donne une sorte de plaisir intellectuel dans lequel se confondent l'admiration pour l'ingéniosité de l'association inattendue, et une certaine satisfaction personnelle venue du fait que l'on a saisi le plein sens de cette association. Ce comique à l'état "pur" se trouve, par exemple, dans le calembour, dans le jeu de mots, et dans les autres formes du comique verbal.

Cependant, il faut admettre que dans ces cas "purs", le rire n'est pas très intense, limité peut-être à un "sourire". Il est donc évident qu'il y a d'autres éléments qui entrent en jeu dans le rire qui l'augmentent et le colorent de ses mille nuances.

Aucune idée n'existe complètement isolée dans l'esprit de l'homme. Autour de chaque idée ou situation il y a un complexe d'attitudes et de valeurs. V.K. Menon¹ suggère que quand il y a un entrechoquement de deux contextes, il y a non seulement une confrontation des deux idées fondamentales

¹ cité par D.H. Munro, ibid., pp. 222-231.

mais aussi une confrontation des attitudes, des dispositions émotives qui les entourent.

D'autres éléments affectifs dans le rire viennent du fait que le rire peut résulter de la libération d'une contrainte. Nous avons déjà vu que les mouvements du rire sont libérateurs à l'égard des tensions mentales ou émotives créées par la situation risible. Mais il faut aussi tenir compte des contraintes ou des tensions qui préexistent dans le rieur et qui n'ont rien à voir avec la situation risible en soi, mais qui peuvent être libérées par le rire. Ces éléments changent le ton émotif du rire et l'intensifient.

Une de ces contraintes qui crée la tension est l'uniformité, la monotonie de la vie quotidienne. La situation risible présente la nouveauté d'une association inattendue, et le rieur ainsi échappe momentanément au familier de sa vie réelle, et l'oublie peut-être. Ce sera donc un rire de joie devant la découverte, un rire euphorique.

La société et la morale imposent d'autres contraintes sur l'individu et les tensions qui en résultent peuvent également être dépensées par le rire. Freud¹, de son point de vue particulier, distingue entre l'esprit inoffensif et l'esprit tendancieux. Ce dernier permet une libération des impulsions et des instincts qui ont été refoulés ou sublimés par la socialisation, à savoir, l'instinct sexuel et l'agression.

¹Le mot d'esprit et ses rapports avec l'Inconscient, 1905 (trad. de l'allemand, 1930), c.f. D.H. Munro, ibid., pp. 182-200, Charles Lalo, op.cit., pp. 138-155.

On doit avouer que l'hostilité ou l'agression, refoulé ou non, joue un grand rôle dans le phénomène du rire. Hobbes explique très bien le rire agressif: "La passion du rire n'est rien d'autre qu'un sentiment soudain de triomphe qui naît de la conception subite de quelque supériorité en nous, par comparaison avec l'infériorité d'autrui, ou avec notre infériorité antérieure."¹

Pour Marcel Pagnol² aussi, le rire est un chant de triomphe. Il distingue entre deux sortes de rires: le rire positif, où l'on rit parce qu'on se sent supérieur à celui dont on rit, et le rire négatif, où l'on rit parce que l'autre est inférieur.

La théorie de Bergson³ souligne aussi l'agressivité du rire. Selon lui, l'essence du comique est "le mécanique plaqué sur le vivant". Le rire condamne ou punit le mécanique qui s'oppose à la souplesse, l'élan vital du vivant. Bien que cette théorie n'embrasse pas tous les aspects du rire, elle explique très bien la comédie de caractère, le comique du stéréotype, du maniérisme animé, du personnage obsédé par une idée fixe.

Pourtant, il est évident que tout rire n'est pas entièrement hostile. Il faudrait plutôt le considérer comme une question de degré, car il est vrai que le rire

¹De la nature humaine, 1652, IX, 13; cité par Charles Lalo, ibid., p. 114.

²Notes sur le rire (Paris: Editions Nagel, 1947), pp. 42-43.

³Le Rire, 44^e édition (Paris: F. Alacan, 1938).

ne pourrait pas exister sans une certaine affirmation de soi. A son moindre degré, l'attitude du rieur se caractérise par une absence de sympathie ou des émotions participatoires qui normalement se trouveraient en lui devant une situation tragique, une transcendance de soi et une identification avec les personnages. Il s'agit donc d'un jugement impersonnel: le fait de trouver quelqu'un ou quelque chose en défaut.

Par exemple, J. Feibleman¹ présente une vue platonicienne du contraste implicite dans toute situation comique: c'est le contraste entre le monde réel et le monde tel qu'il devrait être--le monde idéal--ce qui amène la dégradation conséquente du réel, et un degré variable de dérision qui accompagne ce jugement.

Pour Charles Lalo aussi, l'agression est un élément possible mais non nécessaire du rire. Il a formulé sa théorie autour de l'idée des "valeurs", ce qu'il définit comme "tout ce qui est l'objet d'un désir ... en vue de notre plaisir ou de notre bonheur."² Ces désirs peuvent être instinctifs, affectifs, intellectuels ou socialisés. Selon cette définition: "La condition nécessaire et suffisante pour qu'il y ait le rire esthétique, c'est la synthèse du contraste et de la dégradation: ce qu'on peut nommer une dévaluation, le passage d'un terme à un autre avec perte de valeur ..." (p. 33). Lalo admet que ce rire

¹discuté par D.H. Munro, op.cit., pp. 136-142.

²Charles Lalo, op.cit., p. 6.

peut être agressif, mais "le rire orgueilleux est celui qui place toutes les hautes valeurs en nous, et toutes les basses en autrui, ou dans notre passé" (p. 116). Autrement dit, l'égoïsme est une des valeurs possibles, mais non la seule.

Jusqu'ici nous avons vu donc que le rire est subjectif, un réflexe de luxe stimulé par un surcroît de force nerveuse causé par l'association inattendue de deux idées, qui sont d'habitude incompatibles, et le complexe de dispositions qui les entourent. Nous avons noté ensuite que d'autres éléments émotifs peuvent être présents dans le rire, que le rire peut dissiper d'autres tensions qui n'ont rien à voir avec la situation risible mais qui préexistent chez le rieur, comme, par exemple, les tensions qui résultent de la monotonie de la vie quotidienne, et celles créées par les contraintes sociales.

C. L'Aspect relatif du rire

Le troisième aspect du rire, son aspect relatif, explique pourquoi le risible est différent d'une époque à une autre, d'une nation à une autre et d'un individu à un autre. D'après Taine, les trois influences majeures sont la race, le milieu, et le moment. La race et le moment portent sur le côté émotif du rire, et le moment et le milieu portent plutôt sur la matière, les sujets et les thèmes.

1. Le Moment

a) L'Evolution

D'abord, il y a le rôle du moment dans les éléments affectifs du rire. J.C. Gregory¹ a suggéré que pendant le développement de la civilisation, le rire s'est humanisé. Si l'on regarde ce qui était comique pour les Grecs anciens, par exemple, on peut supposer avec raison qu'au début, le rire était coloré presque uniquement par l'animosité. Au cours du développement de la société, il y eut un amoindrissement général et graduel de l'élément agressif:

When belligerency rules, the laugh is naturally an expression of triumph as the foe is disarmed or slain, or of contempt for a menace that is impotent. Belligerent laughters of different grades, from battle-triumph to unkind jesting, will naturally prevail when a latent enmity pervades a rough-and-tumble society. As security grows, doubly provided by actual social coercion or the strong arm of the law, and by the restraint flowing from good feeling and fellowship, since provocation is less, the hostility of laughter is less, too. As the situation of relief that results in laughter becomes less frequently freedom from hostility, it will naturally result in more genial laughter. (pp. 97-98)

Avec la réduction de l'hostilité dans le rire, "civilization seems to have increased and spread sympathetic laughter" (p. 96), et suivant les connaissances accrues à travers les âges, l'élément intellectuel s'est introduit dans le rire. "In one aspect the development of knowledge is a growth in discrimination, and a growth in discrimination would seem to be naturally associated with a more delicate perception of incongruities" (p. 99).

¹"Laughter and Civilization," The Nature of Laughter (New York: Harcourt, Brace & co. inc., 1924), pp. 85-99.

Pour tracer l'évolution du comique donc, il y eut au début le comique physique avec un haut degré d'agressivité. Gregory nous dit, par exemple, que les Anciens riaient des gens qui souffraient de difformités ou d'infirmités physiques. Le primitif ou l'enfant riraient de cet individu parce qu'il n'est pas conforme au familier, donc parce qu'il prétend être humain. Aujourd'hui, nous ne rions pas de la difformité parce que nous reconnaissons que cet individu est humain, et notre réaction serait plutôt sympathique. D'autres formes du comique physique sont le comique de geste et la comédie de l'incident ou de la situation, où celui dont on rit est la victime des circonstances. Au cours du développement de la civilisation, cette déconvenue physique fut transposée sur le plan psychologique, telle que nous la voyons même de nos jours dans la satire. Au fur et à mesure que l'hostilité s'amointrit dans la société, le rire génial ou sympathique s'introduit dans le comique. En même temps, avec l'accroissement des connaissances, des formes plus intellectuelles du comique font leur apparition. D'abord, la forme la plus simple est le comique verbal, par exemple le calembour et le jeu de mots. Plus compliquée, et plus subtile, est la comédie de caractère et de moeurs qui provoque tantôt le rire sympathique, tantôt le rire agressif, comme, par exemple, dans la satire.

On peut conclure que le moment par rapport à l'étape du développement de la civilisation, c'est-à-dire, le caractère et le tempérament de l'époque, détermine à un haut

degré la qualité émotive du rire et la technique du comique.

b) L'Actualité

Evidemment l'actualité est un autre aspect de l'influence du moment sur le comique. Il y a d'abord les modes qui influencent la forme et le contenu, et ensuite, les allusions aux événements actuels qui ajoutent beaucoup à l'effet comique à l'époque, mais qui perdent vite leur piquant.

2. Le Caractère national

La race est la deuxième influence qui explique l'aspect relatif du rire. Dans chaque nation, dans chaque région, il y a des éléments externes, le climat et la topographie, qui forment la sensibilité des habitants et donc déterminent indirectement la nature du comique et du rire chez ces individus.

3. Le Milieu

La troisième influence, le milieu, est très complexe. Le milieu socio-culturel dans lequel le comique se trouve détermine largement la matière du comique.¹ D'abord, il y a la culture nationale. Chaque nation ou société a sa propre histoire sociale, politique et intellectuelle, ses codes

¹Cette discussion suit de très près Joyce C. Hertzler, "The Sociaocultural context of Laughter and its themes," Laughter: A Socio-Scientific Analysis (New York: Exposition Press, 1970), pp. 49-64.

sociaux et moraux distinctifs, un ensemble de positions et de rôles et d'institutions sociales, sa propre idéologie, et une image particulière d'elle-même vis-à-vis d'autres cultures, qui déterminent tous, en grande partie, les actions de ses membres, et cet ensemble sert d'arrière-fond au rire.

Le milieu peut être même plus restreint. Dans chaque société, il y a des groupes et des classes sociales où le risible est distinctif à cause des valeurs, de l'étendue de la culture et de l'éducation, de la religion ou des intérêts économiques ou politiques qui sont particuliers à ce groupe. De là on voit les nuances spéciales du risible à l'intérieur des groupes professionnels, des métiers et des classes sociales.

Bien entendu, tous ces facteurs se retrouvent dans l'individu, en qui le sentiment du risible a été formé par sa race, son milieu et le moment dans lequel il vit.

II. Le Rôle

Pour conclure, ayant discuté les influences de la société sur le rire, il faut aussi considérer les influences du rire sur la société, et en particulier le rire au théâtre. Comme dans le contexte de la société, le rire au théâtre peut effectuer l'unification d'un groupe social, d'abord, momentanément, le groupe de spectateurs. D'autre part, il peut servir à renforcer les frontières entre les

groupes ou les classes sociales si les spectateurs sont des membres d'un groupe et s'ils rient aux dépens d'un autre.

Comme Lalo le dit,

chaque milieu social ne jouit-il pleinement de ses valeurs propres qu'en fonction des autres. Autant et plus que les individus, il se pose en s'opposant. Il ne prend claire et fière conscience de son existence, de ses raisons de valoir, qu'en dévaluant implicitement tous les autres: les supérieurs pour les rabaisser à son niveau ou au-dessous, les inférieurs pour se défendre de leurs prétentions véritables ou possibles" (p. 206).

Par conséquent, le rire peut aussi effectuer une égalisation sociale. Les faibles d'une société ont la possibilité de protester contre l'inégalité du pouvoir par un rire critique ou dérisif. Les faibles peuvent même dénier le pouvoir des puissants ce qui signifie la déchéance de l'idéologie qui avait existé auparavant. De la même manière, le rire, en dissipant les tensions sociales, peut jouer un rôle thérapeutique, aussi bien que libérer les rieurs des contraintes de la vie quotidienne.

Tous les exemples précédents donnent au rire un rôle offensif, mais le rire peut être aussi défensif. Par exemple, si l'on rit de soi-même, on enlève le piquant du rire critique d'autrui. D'autre part, le rire peut protéger l'individu contre l'angoisse ou contre une trop grande sensibilité.

Dans un contexte social, le rire peut assurément encourager la conformité, car la crainte du rire de ses pairs est très réelle. Mais la satire, c'est-à-dire le rire agressif et critique, peut-elle avoir le même résultat? C'est une question sur laquelle il y a une grande diversité

d'opinions.

Il faut d'abord distinguer entre deux sortes de satire: la satire conservatrice et la satire radicale. Dans la satire conservatrice, on signale et ridiculise ce qui n'est pas conforme aux valeurs de la société ou du groupe, et n'est pas, par conséquent, acceptable. Cette sorte de satire est particulièrement efficace pendant les périodes de conformisme où les valeurs sociales sont acceptées par le plus grand nombre. Mais efficace dans quel sens?

De diverses personnes ont dit que la comédie est le moyen le plus efficace d'améliorer les moeurs dans la correction des petits défauts ridicules et même des plus grands. Mais Petit de Julleville s'oppose à cette idée:

Les conversions par le théâtre ne sont pas fréquentes. La vanité humaine s'y oppose. Qui s'est jamais reconnu soi-même dans un portrait de comédie? ... Le ridicule s'ignore lui-même; il y a je ne sais combien de beaux noms et de beaux prétextes dont il se couvre de bonne foi. Tout le monde ne se croit pas parfait, quoique cette infirmité soit déjà le fait de beaucoup de gens; mais s'il en est quelques-uns qui consentent à croire qu'ils ont besoin d'être améliorés, ils se résignent à y travailler partout plutôt qu'au théâtre, où on leur demanderait d'accomplir un sacrifice vraiment trop dur: celui de rire aux dépens d'eux-mêmes. On veut bien pleurer ses péchés; mais non avouer qu'ils sont ridicules.

Ainsi nous craignons fort que le comique n'ait jamais converti personne. ¹

¹Petit de Julleville, La Comédie et les moeurs en France au moyen âge (1886; rpt. Genève: Slatkine Reprints, 1968), pp. 351-352.

Ajoutons à cet argument les remarques déjà faites sur l'attitude nécessaire du rieur devant la situation risible, à savoir que le rire implique au moins une certaine affirmation de soi, un jugement, et donc une absence de sympathie ou d'émotions participatoires caractéristiques de l'attitude du spectateur devant la situation tragique. Il est évident que si l'on s'identifiait avec le personnage ridiculisé, on serait porté plutôt aux larmes qu'au rire. La conclusion qui s'impose est que la satire n'est une forme ni de censure ni de punition en vue de la correction des mœurs de ceux dont on rit.

Elle est pourtant une forme indirecte de censure, en tant que le rieur fait un jugement en faveur des valeurs de la société ou du groupe. La satire conservatrice ainsi renforce les valeurs sociales, même si les rieurs ne se reconnaissent pas dans le personnage ridiculisé.

Pendant les périodes où règne l'esprit critique et individualiste, la satire joue un rôle peut-être plus important. Pendant ces époques, la satire radicale peut être non seulement un effet mais aussi un agent et une cause de la désagrégation sociale. Elle signale les problèmes, les faiblesses et les injustices des valeurs sociales. Elle reflète l'opinion populaire, mais elle jette et renforce aussi le doute dans l'esprit des spectateurs, et elle peut ainsi hâter la désagrégation dont elle est le reflet. La satire peut jouer un rôle plus positif dans la rénovation sociale si elle attaque les éléments réactionnaires

dans la société qui ne se conforment pas aux changements sociaux et par conséquent, les retardent.

Entre les deux, il y a une autre forme de satire conservatrice. Il y a toujours une certaine méfiance à l'égard du nouveau, de l'atypique. On rit des nouveautés jusqu'à ce qu'elles aient prouvé leur utilité et leur valeur réelle. La satire peut être donc une sorte de frein qui empêche un changement trop radical ou trop rapide dans la société.

En bref, le rire peut être une force équilibrante dans la société, entre la rénovation sociale et la conservation des valeurs sociales, aussi bien qu'un moyen d'unifier les groupes sociaux et de dissiper les tensions sociales.

CHAPITRE II

LES TROIS ASPECTS DU COMIQUE AU XIII^e SIÈCLE

Dans ce chapitre nous allons discuter les éléments comiques dans les quatre pièces citées dans l'introduction: le Jeu de saint Nicolas, Le Garçon et l'Aveugle, le Jeu de la Feuillée, et le Jeu de Robin et Marion. Cette analyse portera sur le premier aspect du comique qui est nécessaire, mais non suffisant pour déclencher le rire: le contraste qui est à la base de toute situation comique. Ceci va révéler non seulement la matière comique, mais aussi le degré de complexité de ces contrastes, et la nature du deuxième élément nécessaire mais non suffisant, l'élément émotif. Cependant, afin de pouvoir apprécier pleinement ces effets comiques, il faut au préalable établir les points de repère dans le contexte social, les facteurs de l'aspect relatif du rire: le moment, la race et le milieu.

I. L'Aspect relatif

A. Le Moment

L'influence du moment se manifeste d'abord dans le caractère et le tempérament de l'époque par rapport au développement de la civilisation, avec tout ce que ceci comporte dans les domaines de l'organisation sociale et de la culture. En effet, Gregory dit que la nature du rire et du risible indique clairement cet aspect d'une époque et, ayant accompli l'analyse du comique dans les quatre pièces

en question, nous pourrions faire un commentaire sur cet aspect du XIII^e siècle.

Le moment entre dans le comique aussi sous la forme des références à l'actualité. Certaines restent obscures pour nous, et il y a probablement d'autres que nous ne reconnâtrions pas comme telles, mais celles qui sont claires peuvent contribuer à notre appréciation du comique.

Dans Le Garçon et l'Aveugle, il y a trois chansons, dont deux font allusion à l'actualité, plus précisément, au roi de Sicile. Charles d'Anjou, frère de Louis IX, fut nommé roi de Sicile en 1266 et il avait besoin de troupes pour conquérir son royaume. En 1282, son fils, le Prince de Salerno, arriva pour l'aider à trouver une armée. Les chansons font allusion à ces deux personnes et à la levée des troupes. Le comique ne se trouve pas dans les chansons, mais, puisque nous ne savons pas la date de la pièce, il se peut qu'elles aient été comiques en tant que démodées.

A cause de son caractère satirique, le Jeu de la Feuillée est fondé presque entièrement sur l'actualité. Outre le comique pourvu par les références à Adam lui-même, à sa famille et à ses amis qui sont présents, ou du moins présentés sous leurs propres noms, il y a des références à des événements actuels et à des personnes qui, on peut supposer, sont absentes de la représentation. Si nous en éclairons quelques-unes, nous pourrions en apprécier le comique.

En fait, nous trouvons dans cette pièce des détails qui attestent la division de la bourgeoisie en la haute bourgeoisie et la petite. Il y a des traits satiriques contre les membres de cette haute bourgeoisie qui à cette époque à Arras se trouvaient embrouillés dans "une suite remarquable de scandales financiers, fausses déclarations d'impôts, irrégularités dans la gestion de la commune, procès innombrables."¹

Il y a aussi une discussion de la décrétale du pape contre les clercs bigames. A l'époque, il y avait de nombreuses personnes qui se faisaient clercs pour profiter de l'exemption des impôts que cette condition offrait, mais qui continuaient l'exercice de leur profession et se mariaient; bref, tout en jouissant des privilèges du clergé, ils continuaient à mener une vie semblable, sinon identique, à celle des laïcs. Evidemment, cette situation déplaisait aux échevins de la ville à qui ces impôts manquaient. Ils ont fini par persuader au pape de faire une décrétale qui enlevait les privilèges aux clercs bigames, ceux qui étaient mariés plus d'une fois ou qui s'étaient mariés avec une veuve, aussi bien que ceux qui exerçaient des professions indignes du clergé.

Il y a évidemment beaucoup d'autres allusions précises dans la pièce dont l'effet comique ou satirique

¹Jean V. Alter, Les Origines de la satire anti-bourgeoise en France, Travaux d'humanisme et de Renaissance, 83 (Genève: Droz; Paris, Minard, 1966), p. 102.

est perdu pour nous, mais dont la seule mention rappelait aux spectateurs les détails de tel ou tel scandale.

Nous avons déjà dit que le Jeu de Robin et Marion est une adaptation dramatique de la forme poétique de la pastourelle. Mais Gustave Cohen suggère qu'il se peut qu'il y ait aussi une allusion à l'actualité: "Les noms de Robin et Marion sont eux-mêmes traditionnels, mais il se pourrait bien que Maître Adam ait voulu venger sa Maroie des assauts et assiduités dont elle était l'objet, rare Française, de la part de ces seigneurs de la maison d'Anjou, qui sait? peut-être du Roi lui-même."¹

B. Le Caractère national

Le deuxième facteur qui aide à comprendre le comique est la race. La notion de l'esprit gaulois est née au XIX^e siècle et Taine a contribué beaucoup à l'élaboration de cette idée. Comme prélude à son étude sur La Fontaine², Taine a consacré un chapitre à une analyse de l'esprit gaulois. Il voit sa première apparition dans la littérature du moyen âge, et bien qu'il ne fasse pas d'allusions au théâtre comique de l'époque, nous pourrions trouver beaucoup de remarques qui nous aideront à comprendre et à apprécier les éléments comiques des pièces que nous avons à considérer.

¹Gustave Cohen, La Vie littéraire au moyen âge (Paris: Editions Jules Tallandier, 1949), p. 260.

²H. Taine, La Fontaine et ses Fables (Paris: Hachette, 1952).

Taine, comme nous savons, croit que le climat et la topographie façonnent le caractère national: "L'air et les éléments font le corps à la longue; le climat, son degré et les contrastes produisent les sensations habituelles, et à la fin la sensibilité définitive: c'est là tout l'homme, esprit et corps, en sorte que tout l'homme prend et garde l'empreinte du sol et du ciel ..." (p. 8). Pour Taine, cela explique les différences de caractère entre les nations, et même entre les régions de l'Europe.

Taine décrit d'abord la topographie et le climat des environs de la Champagne: "Point trop de plaines ni de montagnes; point trop de soleil ni d'humidité. Nul excès, nulle énergie" (p. 4); "les impressions extrêmes ne viennent point émousser les sens ou concentrer la sensibilité; l'homme n'est point alourdi ni exalté ..." (p. 6).

Il décrit alors les habitants de la région, chez qui "la beauté manque, mais l'intelligence brille, non pas de la verve pétulante et la gaieté bavarde des méridionaux, mais l'esprit leste, juste, avisé, malin, prompt à l'ironie, qui trouve son amusement dans les mécomptes d'autrui" (p. 7).

Taine tourne alors son attention vers la littérature médiévale, à ce que dit ce peuple "au moment où sa langue se délie, lorsque la réflexion ou l'imitation n'ont pas encore altéré l'accent originel" (p. 10). Au XII^e siècle, dans la littérature épique et dans les contes, il trouve deux caractéristiques du Gaulois: "Les deux qualités de son esprit, qui sont la sobriété et la finesse, le détournent

bien vite de l'exaltation de la pensée pour le conduire à la prose, à la raillerie et au récit" (p. 14). Dans les Fabliaux, dans le Roman de Renart et dans les contes, il voit autre chose:

Sujets et style, c'est là proprement notre littérature. Le poète n'a d'autre objet que de s'amuser et d'amuser le lecteur. Il est grivois et malin, se plaît aux bons tours et aux histoires lestes. Ne cherchez pas ici le profond instinct moral que la froideur du tempérament et l'imagination sérieuse engendrent chez les Germains. Dès l'origine et dans les pays où la race s'est gardé pure, on trouve nos Gaulois sensuels, enclins à faire bon marché du mariage. Non qu'ils peignent la volupté comme les Italiens et Boccace ... Nos fabliaux sont bien autrement gais. L'homme y cherche l'amusement, non la jouissance. ... Il veut rire; c'est là son état préféré, le but et l'emploi de sa vie. Surtout il veut rire aux dépens d'autrui. (pp. 14-15)

Taine conclue: "Telle est cette race, la plus attique des modernes, moins poétique que l'ancienne mais aussi fine, d'un esprit exquis plutôt que grand, douée plutôt de goût que de génie, sensuelle, mais sans grossièreté ni fougue, point morale, mais sociale et douce, point réfléchie, mais capable d'atteindre les idées, toutes les idées, et les plus hautes, à travers le badinage et la gaieté" (p. 18).

C. Le Milieu

La troisième influence est le milieu dans lequel le comique est créé. Un premier aspect du milieu est la culture nationale. Evidemment, il n'est ni possible ni nécessaire ici de discuter en détail cette culture, l'histoire sociale,

politique et intellectuelle, les codes sociaux et moraux, l'idéologie et la structure sociale à cette époque en France. Pourtant, il y a quelques détails pertinents qui contribueront à une compréhension plus claire du théâtre comique en général et des quatre pièces considérées ici.

Dans l'introduction nous avons déjà noté que l'histoire littéraire prépara l'avènement du théâtre comique au XIII^e siècle. Maintenant il faut placer ce théâtre dans son contexte social.

La structure de la société au XIII^e siècle reste féodale. On reconnaît à l'époque trois groupes sociaux: (1) la noblesse: les rois, les princes, les barons et les chevaliers de mesnie; (2) les gens de l'église: les papes, les évêques, les clercs, et les moines; et (3) le peuple: les marchands, les artisans, les laboureurs et les serviteurs.

Bien que la morale de l'époque soit en général celle de l'Eglise du moyen âge, il y a aussi une certaine éthique qui se dégage de l'organisation sociale. Jean V. Alter explique:

On connaît les canons éthiques du moyen âge. Ils étaient formés à l'âge féodal et se sont maintenus grosso modo jusqu'à l'avènement de la Renaissance. Au-dessus de la canaille, ils proposent deux types idéaux, également respectables, mais pratiquement opposés. Le premier de ces paragons est le chevalier sans peur et sans reproche: il est miséricordieux envers les faibles et généreux envers les pauvres; il n'y a qu'une parole, il respecte la vérité, son parler est franc et noble, ses manières enfin expriment le plus haut raffinement de sa civilisation. L'autre est le clerc, le porte-drapeau de l'esprit qui cherche à garder sa

place dans une société fondée sur la force; à la puissance, il oppose la finesse de son intelligence et de sa culture, au code de l'honneur, l'ardeur de sa foi. ¹

Les vertus selon cette éthique sont donc la générosité, le courage, le droiture, le bon goût, l'intelligence, la piété, et l'élévation d'âme. De là, les défauts de caractère sont l'avarice, la crédulité, la grossièreté, la lâcheté, le mensonge et l'impiété. Nous voyons que cette éthique est donc parfaitement compatible avec la morale de l'Eglise du moyen âge.

Mais le XIII^e siècle voit aussi l'avènement ou le développement de la bourgeoisie telle que nous la connaissons aujourd'hui, ce groupe de citoyens dont l'occupation porte sur l'échange de biens qu'on n'a pas produits, l'intermédiaire entre le producteur et l'acheteur en vue d'un profit en argent. Dans ce groupe se trouvent donc les marchands et les commerçants et aussi ceux qui se trouvent en rapport avec eux: les financiers et les légistes.

Au XIII^e siècle, on ne distinguait pas les marchands des artisans et des laboureurs. Ceci s'explique par le fait que l'on considérait l'émergence de ce groupe que nous appelons la bourgeoisie comme une corruption du système intérieur de la société, et aussi par le fait que l'on n'avait pas, semble-t-il, d'idées précises qui permettraient une définition des classes sociales.

¹Jean V. Alter, op.cit., pp. 114-115.

Un phénomène qui résulte de ce changement est le remplacement de l'économie féodale fondée sur le service et l'échange par une économie basée sur l'argent. Quelques scènes comiques tournent autour du paiement des comptes en monnaie et des jeux de dés. L. Foulet fait cette observation: "Sans doute certains commentateurs sont surpris d'une telle âpreté pour un pauvre enjeu d'une demi-maille. Mais c'est un point de vue de grand seigneur du XX^e siècle. Le numéraire, on l'oublie ici, était rare au moyen âge et avait un pouvoir d'achat bien autrement considérable que notre papier-monnaie d'aujourd'hui. Aussi avait-on souvent de la peine à obtenir la monnaie dans sa pièce."¹

Avec les tensions sociales qui se trouvent dans toute période de transition, il y a aussi une sorte de modification des valeurs de la société. Petit de Julleville, dans La Comédie et les moeurs en France au moyen âge², distingue entre deux tendances dans la littérature de l'époque: (1) les idéaux de la chevalerie et de la courtoisie, et (2) l'esprit railleur ou satirique. Avant le XIII^e siècle, la première faisait prime, mais au XIII^e siècle, il voit un équilibre entre les deux. La tendance vers l'esprit railleur se voit dans le Roman de Renart, une satire sur la chevalerie, et le Jeu de Robin et Marion duquel

¹L. Foulet et C. Foulet, "Les Scènes de taverne et les comptes du Tavernier dans le 'Jeu de saint Nicolas' de Jean Bodel," Romania, 67 (1944-45), 422.

²pp. 355-56.

Gustave Cohen dit: "Elle est un des plus valables témoins du réalisme et du naturisme croissant de la seconde moitié du XIII^e siècle. ... La courtoisie se meurt, on dirait presque qu'elle est morte. Aux amours quintessentiées du seigneur et de la dame, Maître Adam oppose les rudes amours paysannes, qui sentent la crotte et le suit."¹

Avec l'éclosion de la bourgeoisie, on voit aussi le développement des "puys", des associations littéraires essentiellement bourgeoises. Les bourgeois s'étaient alliés d'abord pour des raisons économiques et politiques. Bientôt ce principe d'association s'étendit à tout, et il y avait des organisations, les puy, qui avaient la culture de la poésie et de la musique comme but. Au commencement, les poèmes produits par les puy étaient principalement religieuses, mais des éléments profanes apparurent dans certains puy, notamment dans celui d'Arras.

Les acteurs qui participaient aux représentations dramatiques étaient le plus souvent volontaires. Leur métier était tout autre, et ils se mettaient sur la scène pour remplir leurs loisirs. Ceci indique une condition sociale essentielle pour le développement du théâtre laïque, de la part des spectateurs: des loisirs, et une disponibilité pour les spectacles dramatiques. Au sujet des comédiens, Petit de Julleville écrit:

¹Gustave Cohen, La Vie littéraire au moyen âge, p.261.

Les plus graves se faisaient honneur de contribuer, même en public, à l'amusement de leurs concitoyens: mais les moins austères auraient rougi d'être regardés comme des amuseurs de métier. Ces distinctions peuvent sembler puériles; elles existaient néanmoins; la preuve en est que les Jongleurs, qui seuls faisaient métier exclusif de divertir le peuple, étaient l'objet du mépris public, et des censures de l'Eglise [à l'exception de ceux qui chantaient les poèmes épiques], si favorable aux joueurs de mystères, si indulgente même aux joueurs de farces, pourvu qu'ils le faisaient par plaisir, non de profession. 1

Enfin, la représentation dramatique n'était pas un événement de tous les jours comme il l'est de nos jours.

Robert Garapon précise:

nos pères n'étaient pas exigeants; ils allaient à la représentation à peu près dans les mêmes dispositions d'esprit que celles d'un soldat qui a une permission de la soirée et s'en va la passer au cinéma; ils ne demandaient pas à la pièce qui était jouée d'être une oeuvre d'art douée d'une signification particulière et susceptible de leur apporter un enrichissement, mais seulement d'être une pièce de théâtre, c'est-à-dire de comporter des décors, des gestes et des paroles. ... à la lettre ils formaient un public élémentaire, exactement comme le soldat qui s'en va chercher au cinéma des images séduisantes et vivantes, à la fois très proches et très différentes de celles de la vie quotidienne, sans beaucoup se soucier du titre du film projeté. Comme ce soldat, en effet, nos pères avaient rarement l'occasion d'assister à une représentation théâtrale. 2

Il faut aussi tenir compte d'un milieu plus restreint, mais très important: le groupe social dans et pour lequel la pièce fut écrite. Alfred Jeanroy donne

¹Petit de Julleville, Histoire du théâtre en France: Les Comédiens en France au moyen âge (Paris: Cerf, 1885; rpt. Genève: Slatkine Reprints, 1968), p. 7.

²Robert Garapon, La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français (Paris: A. Colin, 1957), p. 338.

quelques indications sur la représentation du Jeu de saint

Nicolas:

Celle-ci fut donnée le 5 décembre, veille de la fête du saint (v.105), sans doute en un lieu clos, au cours d'une de ces réunions, pieuses d'intention, mais assez joviales de fait, qui, la veille des fêtes solennelles, réunissait les fidèles dans les églises ou les monastères. Ces "veilleurs" n'étaient sans doute ni des écoliers, ni des clercs, à qui on eût offert le régal d'une pièce en latin, mais des laïques et surtout des bourgeois, connaissant à fond leur bonne ville d'Arras. Les spectateurs et les acteurs appartenaient-ils à une confrérie placée sous l'invocation du saint? L'hypothèse est probable, mais ce n'est qu'une hypothèse. 1

Le Garçon et l'Aveugle est anonyme, mais on peut supposer que la pièce fut écrite pour la bourgeoisie et pour le peuple. Adam de la Halle était membre du Puy d'Arras. Sa première pièce, le Jeu de la Feuillée, fut écrite sans doute pour la bourgeoisie et fut jouée devant un public restreint, mais la nature de cette assistance est en question. Petit de Julleville dit que la pièce fut représentée "dans quelque Puy, et plutôt au Puy d'Arras, car c'est là seulement qu'elle avait toute sa malice et tout son piquant. La représentation du Jeu d'Adam [i.e. du Jeu de la Feuillée], devant le peuple assemblé, ne se conçoit pas; les personnalités sont trop vives, dans cette pièce, et surtout trop directes."² Henry Guy est d'accord avec cet avis: "Qu'il

¹Alfred Jeanroy, éditeur, Jean Bodel, trouvère artésien du XIIIe siècle: "Le Jeu de saint Nicolas," Les Classiques français du moyen âge, no. 48, (Paris: Champion, 1967), p. x.

²Petit de Julleville, Les Comédiens en France au moyen âge, p. 48.

ait été composé pour une séance solennelle du Puy, on ne doit aucunement le contester."¹ Pourtant, Alfred Jeanroy le conteste: "Tous les acteurs faisaient partie d'une 'compagnie' (v. 888 et surtout v. 947), c'est-à-dire d'un groupe d'amis que rien n'autorise à ériger en une confrérie, et qui n'avait assurément rien de commun avec la 'pui' d'Arras. Le Jeu de la Feuillée n'a été représenté ni pour ce 'pui' ni par les membres de ce 'pui'. Les spectateurs étaient sans doute des amis, et les amis des amis."²

La deuxième pièce d'Adam de la Halle, le Jeu de Robin et Marion, fut écrite en Italie pour divertir les chevaliers et les barons qui y avaient rejoint le roi de Sicile, donc un public entièrement différent de celui du Jeu de la Feuillée. Henry Guy note: "La différence qui existe entre la Feuillée et la pastorale de Robin dénote chez Adam une étonnante souplesse d'esprit. Il a eu le don de régler son inspiration et de la modifier suivant les temps et les milieux."³

II. Le contraste comique et l'aspect émotif du comique

Ayant ainsi reconstruit au moins en partie le contexte social de ces quatre pièces, nous pouvons maintenant porter notre attention sur les contrastes qui sont à la base

¹Henry Guy, Essai sur la vie et les oeuvres littéraires du trouvère Adan de le Hale (Paris, 1898; rpt. Genève: Slatkine Reprints, 1970), p. 337.

²Alfred Jeanroy, op.cit., p. xvi.

³Henry Guy, op.cit., Note 3, p. 487.

des situations comiques qui s'y trouvent. Ces contrastes vont révéler non seulement les sujets et les thèmes du comique, mais aussi, et plus important, le ton et le degré de complexité et de raffinement du comique. Nous pourrions découvrir au cours de cet examen trois sortes de contrastes selon leurs éléments, dont chacune est plus subtile et plus complexe que la précédente: (1) le comique "pur" ou simple; (2) le comique intermédiaire ou de situation; et (3) le comique de caractère.

A. Le Comique simple

Le premier niveau du comique est le comique simple, ou ce que nous avons appelé dans le premier chapitre le comique "pur". Cette sorte de comique ne comprend aucun élément humain dans les termes du contraste. Elle est presque uniquement verbale, ou bien basée sur des gestes, peut-être obscènes, et sans rapport avec le contexte propre de la pièce. La force nerveuse dissipée par le rire ou le sourire est minime, créée par l'effort de concentration ou l'attention du rieur pendant une courte période de temps; les émotions plus fortes comme l'agression n'y entrent pas. Le contraste est sans but, pour ainsi dire, sauf de faire rire.

Un exemple de cette comédie "pure" est le jeu de mots, un mot dans une phrase dont le sens est équivoque, le contraste étant entre les deux sens possibles. Dans le

Jeu de saint Nicolas¹, il y a de nombreux jeux de mots. Par exemple, Cliquet, un des clients de la taverne, dit: "Qui veut un parti, a che caup,/ Pour esbanier, petit gieu [mise]?" (v.290-291). Auberon répond: "Soit pour un parti" (v.294). Albert Henry note qu'ici il y a une "équivoque voulue sur le sens du mot 'parti': 'jeu, partie' dans la bouche de Cliquet, v.290; 'parti' (pièce de monnaie) pour Auberon (v.294)."² Un autre exemple se trouve quand Pincédé dit avant de jeter les dés: "Or me doinst Dieus toutes les sines,/ Aussi que on les porte vendre" (v.851-52). Ici le mot "sines" a un double sens: "sines", six, et "cisnes", cygnes.

Il y a d'autres exemples du jeu de mots dans Le Garçon et l'Aveugle.³ Après avoir reçu les coups, l'Aveugle dit à Jehannet: "Crendroit une tele paie/ me donna ore ne sai cui" (v.153-4). D'habitude, le mot "paie" veut dire "un don", mais ici "la paie" est un coup. Jehannet lui dit de ne pas s'inquiéter: "on sane mout bien d'orbes cops" (v.162). Il y a un double entendre dans le mot "sane", guérir: guérir au sens physique--les effets des coups se guérissent vite, et guérir au sens moral--les coups guérissent bien les maladies morales. Evidemment, l'aveugle ne comprendrait que le premier, mais les spectateurs auraient sans doute saisi l'équivoque.

¹Le Jeu de saint Nicolas de Jean Bodel, op.cit.

²Ibid., p. 199.

³Le Garçon et l'Aveugle: Jeu du XIII^e siècle, 2^e ed., éditeur Mario Roques, Les Classiques du moyen âge (Paris: Champion, 1969).

Il y a quelques jeux de mots dans le Jeu de la Feuillée aussi. Quand le tavernier dit au moine qu'il doit payer l'écot de tous les convives, le moine fait la remarque: "J'en eüsse aussi boin markiét,/ Che me sanle, en l'Eganerie" (v.977-78). Dans l'index des noms propres, Ernest Langlois dit que l'Eganerie est le "pays des filous.--Il y a ici un jeu de mots: plusieurs villes du Nord avaient une rue de l'Eganerie; il en était probablement de même à Arras."¹ Quand le tavernier veut prendre le froc du moine comme gage contre le paiement du compte, il dit: "Le cors ares et jou l'escorche" (v.994). Dans les sens littéral, il veut dire qu'il prend le froc ("l'escorche") et il laisse au moine le corps. Mais ces termes s'appliquent aussi à la lecture de l'Ecriture, "l'escorche" étant la lettre de la parole, et la moëlle, "le cors", le sens profond. On voit donc l'humilité prétendue du tavernier qui ainsi suggère qu'il laisse la meilleure partie au moine.

Il y a quelques équivoques grossières qui provoquent un rire plus accusé, non à cause des tensions créées par la situation ou le contraste fondamental, mais à cause des tensions qui préexistent dans le rieur qui résultent des contraintes sociales contre l'obscénité et contre les allusions scatologiques. Dans Le Garçon et l'Aveugle, quand ils discutent l'amie que Jehannet va amener pour l'aveugle,

¹Ernest Langlois, éditeur, Adam le Bossu, Le Jeu de la Feuillée, 2e édition (Paris: Honoré Champion, 1968), pp. 67-68.

celui-ci demande: "Ses ou elle pine?" (v.210). Le garçon répond:

Sire, oïl: c'est une mescine
 ki fait batre ses angelins;
 je l'ai veue aval ses molins
 piner caillous et esbourer. (v.211-14)

L'éditeur, Mario Roques suggère que ces allusions pourraient bien se doubler d'équivoques grossières, sans pourtant les préciser.

Au début du Jeu de la Feuillée, Adam parle de sa Maroie avant leur mariage. Il dit: "Mais Desirs me les fist gouster/ A le grant saveur de Vaucheles" (v.169-170). L'éditeur Ernest Langlois note que "on a vu généralement dans Vauchelles l'abbaye cisterneienne du même nom située dans le diocèse de Cambrai, où Adam aurait été 'a l'escole'; le sens du v.170 serait alors: l'internat de Vauchelles avait aiguisé ma sensibilité. ... A. Tobler voyait dans Vauchelles un jeu de mots licencieux (Vauchelles, nom d'un village, et vauchelles, petites vallées)"¹. Finalement, vers la fin de la pièce, le moine dit au tavernier: "Mauvais fait chaiens [ici-dedans] venir boire/ Puis c'on conkie ensi le gent" (v.985-86). Le verbe "conkiier" veut dire ici "duper", mais ce sens se double du sens littéral: "souiller d'excréments"².

¹Ibid., Note au vers 170, p. 57.

²Ibid., p. 74.

Jusqu'ici, les sortes de contraste simple discutées sont des contrastes qui dépendent du sens des mots. Il y a un deuxième genre de comique simple où le comique relève non du sens des mots, mais de la gratuité du langage--ce que Robert Garapon appelle la fantaisie verbale. Le contraste ici est entre le but normal du langage, la signification et la communication d'une idée, et la gratuité même de ce qui est dit dans la pièce.

Garapon a signalé quatre sortes de fantaisie verbale: l'énumération, la répétition, le jargon, et les propos sans suite.¹ Un exemple de l'énumération se trouve dans le "cri" du vin de Raoulet dans le Jeu de saint Nicolas (v.642-650). Pourtant l'effet comique de ce passage est contestable. Albert Henry le considère non-comique, "un éloge du bon vin discrètement 'concerté', corsé et 'plein'."² Même Robert Garapon regarde ce passage comme plus pittoresque que comique.³

Il y a deux exemples de la répétition dans le Jeu de la Feuillée. Maître Henri vient de dire qu'il n'a pas d'argent et il explique: "J'ai tout mis en canebustin./ Honnis soit ki le me loa!" (v.192-93). Adam s'écrie: "K'i a? K'i a? K'i a? K'i a?" (v.194). L'autre exemple se

¹Robert Garapon, op.cit., p. 14.

²Le Jeu de saint Nicolas de Jehan Bodel, éditeur Albert Henry, op.cit., p. 34.

³Robert Garapon, op.cit., p. 24.

trouve dans la scène de taverne, quand maître Henri s'écrie soudainement: "Boi bien! Le glout! Le glout! Le glout!" (v.1054).

Le seul exemple du jargon, terme qui d'après Garapon exclut les passages argotiques, se trouve à la fin du Jeu de saint Nicolas dans les propos incompréhensibles du dieu païen Tervagant:

Palas aron ozinomas

Baske bano tudan donas

Geheamel cla orlay

Berec .he. pantaras tay. (v.1512-15)

Les propos du dervé dans le Jeu de la Feuillée fournissent de nombreux exemples du style décousu. Prenons un exemple:

Le Père: Or cha, levés vous sus, biaux fieus,
Si venés le saint acurer.

Le Dervé: Ke ch'est? Me volés vous tuer?
Fieus a putain, leres erites,
Créés vous la ches ypocrites?
Laissiés m'aler, car je suis rois.

Le Père: Ha! biaux dous fieus, seés vous cois,
Ou vous arés des enviaus [coups] .

Le Dervé: Non ferai; je suis uns crapaus,
Et si ne mengüe fors raines.
Escoutés, je fach des araines [trompettes] :
Est che bien fait? Ferai je plus? (v.390-401)

Robert Garapon dit des propos sans suite du dervé: "Ce qui est comique dans les fratrasies que prononce le dervé, ce n'est pas (ou du moins ce n'est pas essentiellement) le sens de chacune des phrases débitées; c'est bien plutôt le manque complet de lien logique entre chaque phrase et la suivante: chacune d'elles jouit d'une autonomie dérisoire; pour une fois, le langage a brisé le contrat, fondé sur l'utilité de la communication, ... et il prend son essor, ne suivant plus d'autre loi que son bon plaisir ..."¹.

Dans cette première sorte de comique, donc, le contraste est très simple. Il se trouve concentré dans un mot, comme dans le jeu de mots, ou dans une série de mots, comme dans la fantaisie verbale. A cause de sa simplicité même, la préparation du contraste est limitée, voire inexistante: pour préparer le jeu de mots, il faut que le contexte pourvu par la phrase ou par la proposition dans laquelle le mot se trouve; pour la fantaisie verbale, il n'y a aucune préparation. Il en suit que la tension nerveuse qui doit être dissipée par le rire est minime, et le rire est donc assez faible. Puisqu'il n'y a aucun élément humain dans le contraste (à part le langage), les émotions fortes comme l'agressivité ne peuvent pas entrer en jeu. Les seules émotions extérieures au contraste qui peuvent participer au rire sont celles provoquées par des

¹Ibid., p. 27.

allusions obscènes ou scatologiques.

B. Le Comique intermédiaire

Une deuxième sorte de contraste comique, que nous appellerons le comique intermédiaire, est plus compliquée. Il y a des éléments humains dans le contraste, mais le contraste ne relève pas du caractère du personnage, et ne vise pas à la révélation de son caractère. C'est plutôt un contraste de situation, et puisqu'une situation doit être créée, la période préparatoire pendant laquelle le spectateur a concentré son attention est plus longue. La tension nerveuse sera donc plus grande, et par conséquent, le rire sera plus intense que celui qui est déclenché par le comique simple.

Un exemple d'une situation simple et de courte durée est l'entrée importune. Dans la scène de taverne du Jeu de la Feuillée, le dervé entre en scène. Il n'avait pas cessé d'importuner le moine pendant sa première visite, et le pauvre moine qui vient de donner ses reliques en gage contre le compte, n'est pas du tout content de revoir le dervé, et il s'écrie: "Li chent diavle aporté vous ont!/ Vous ne me faites fors damage" (v.1031-32). Cette même entrée du dervé et ses accès subséquents déclenche une série de sorties confuses. On se dit:

Pour l'amour de Dieu, ostonz tout,
Car chieus sos la nous keurt seure,

.

Pren le nape, et tu, le pot tien. (v.1055-58)

Tout le monde ramasse quelque chose et sort de la taverne. Les contrastes ici n'ont rien à faire avec le caractère des personnages; le contraste se trouve entre l'entrée d'un seul personnage et l'étendue de son effet.

Une autre situation comique se présente dans le Jeu de la Feuillée dont la durée est un peu plus longue, et dont l'effet comique dépend en partie d'un effet cumulatif. La situation commence par l'entrée du moine portant les reliques de saint Acaire, qui, dit-il, ont le pouvoir de guérir les sots. Parmi ceux qui sont en scène, personne, semble-t-il, ne veut admettre qu'il souffre de la folie. Maître Henri suggère immédiatement Walet comme candidat, et celui-ci, ayant baisé la châsse et ne voulant pas être le seul, dit: "Baise aussi, biaux niés, Walaincourt" (v.362). D'autres apportent des offrandes pour ceux qui ne sont pas présents et qui, l'on suppose, ne veulent pas attirer l'attention et le ridicule en venant en personne: Dame Douche pour Colars de Bailloel et Heuvins (v.364-67), Walet pour Wautier A le Main (v.372-75) et maître Henri pour Jehan le Keu (v.380-83). La situation comique consiste en une série de personnages qui tout en voulant suggérer d'autres qui ont besoin de la guérison, ne veulent pas admettre qu'ils souffrent de la folie eux-mêmes.

Il y a une situation et un contraste beaucoup plus complexe dans le Jeu de Robin et Marion¹. Cette situation

¹Adam le Bossu, Le Jeu de Robin et Marion suivi du Jeu du Pèlerin, éditeur Ernest Langlois (Paris: Honoré Champion, 1968).

commence par une série de malentendus de la part de Marion dans la première scène entre celle-ci et le chevalier Aubert. Le chevalier est en train de chasser avec son faucon quand il rencontre la belle Marion. Il lui demande si elle a vu des oiseaux dans les champs. Elle répond qu'il y en a qui chantent dans les buissons (v.25-32). Evidemment, le chevalier ne chasse pas ces petits oiseaux, mais le gibier. Ensuite, il précise, et demande à Marion si elle a vu une "ane" (v.33-34). Une "ane" est la femelle du canard, une cane, mais Marion a compris "asne", et elle demande à son tour: "Ch'est une beste qui recane [braie] ?" (v.35). Finalement, Aubert lui demande si elle a vu un "hairon", mais Marion comprend "herens", hareng (v.40-44). Ces contrastes ne sont pas simples, comme dans le cas des malentendus du dervé dans le Jeu de la Feuillée. Ensemble, ils forment un autre contraste, le contraste entre deux mondes: celui du chevalier et celui de Marion, la bergère. Chacun interprète un mot parlé selon sa propre expérience; pour le chevalier qui chasse, le mot "oiseau" s'applique aux oiseaux qu'il chasse comme le héron et la cane; pour Marion, le même mot signifie les oiseaux qui chantent près d'elle quand elle travaille, et ainsi de suite. Cette situation de contraste continue quand Marion dit, voyant le faucon qui porte son chaperon: "Eswar [Regarde] ! Ele a de cuir le teste!" (v.51), et quand elle dit à Robin que le chevalier "avoit cauchie [ganté] une moufle,/ Et portoit aussi c'un escoufle [milan]/ Seur sen poing" (v.127-29). Langlois note: "Les moufles,

et son faucon pour un milan."¹ Finalement, ce même contraste ressort de leur attitude envers le cheval d'Aubert, qui demande à Marion: "Vaurriés vous venir avec moi/ Jüer seur che bel palefroi" (v.70-71) et Marion répond:

Aimi! Sire, ostés vo keval:

A poi que il ne m'a blechie.

Li Robin ne regiete [rue] mie

Quant je vois après se carue. (v.73-76)

Cette situation de contraste assez prolongé ne relève pas du caractère des deux personnages, mais des deux mondes qu'ils représentent, également valables, mais qui ont des valeurs et des conventions différentes.

Jusqu'ici, tous les exemples que nous avons discutés comportent les deux termes du contraste dans une seule situation. Mais il y a aussi des contrastes entre une situation et quelque chose qui existe en dehors de la pièce. Un exemple se présente dans le rapport entre ce qui se passe sur la scène et les spectateurs. Dans le Jeu de saint Nicolas, les personnages des scènes profanes portent des surnoms ou des sobriquets, mais Patrick R. Vincent suggère que ces personnages étaient probablement reconnaissables non seulement comme des types bien connus, mais aussi comme de vrais habitants de la ville d'Arras.² Le cas est plus

¹Adam le Bossu, Le Jeu de Robin et Marion, éditeur Ernest Langlois, op.cit., p. 61.

²Patrick R. Vincent, "The 'Jeu de Saint Nicolas' of Jean Bodel of Arras: A Literary Analysis," Johns Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages, 49 (1954), 66.

certain dans le Jeu de la Feuillée, car les personnages portent leurs noms réels. Le contraste dans ces situations existe entre l'irréalité de ce qui se passe sur la scène, et la réalité des personnages, aussi bien qu'entre la réalité complexe des personnes réelles et leur portrait nécessairement caricatural sur la scène.

L'aparté se base aussi sur le rapport entre les spectateurs et les personnages. Dans cette situation, les spectateurs sont au courant de ce qu'un des personnages ignore. Parmi les pièces que nous considérons ici, ce procédé se trouve uniquement dans Le Garçon et L'Aveugle. Les apartés mettent l'assistance en complicité avec le garçon Jehannet dès le début de la pièce. Jehannet entre en scène disant: "E! las, con je suis disiteus!", puis il voit l'aveugle et dit: "Il ne me faut plus nuie rien" (v.17-18). De cette remarque, les spectateurs savent tout de suite que les intentions du garçon ne sont pas bonnes. Plus tard, Jehannet dit à l'aveugle: "Sire, mout tres bon valeton/ me trouverés, seur et sené" (v.181-82). Puis il ajoute en aparté: "Or ara tel linçeuil bué/ et pendu, qui tex n'estoit mie" (v.183-84), c'est-à-dire, on en a pendu qui ne le valaient pas en friponnerie. A la fin de la pièce, il y a une autre sorte de contraste. Le garçon s'adresse directement aux spectateurs:

Seignour, ai je bien mis a point
 al aweule la qui n'a point
 d'argent ne de houce ausi?
 J'en port trestout sans nes un si.

.

Mais certes ja ne m'avenra
 que le sien en jour de ma vie
 en porte que je ne li die;
 si ne lui di, j'aie dehait! (v.232-244)

Le contraste ici est entre l'irréalité de ce qui se passe sur la scène et la réalité. En s'adressant aux spectateurs, Jehannet introduit l'une dans l'autre.

Dans les trois exemples qui précèdent, le contraste se trouve entre ce qui se passe dans la pièce et la réalité ou entre les spectateurs avertis et un personnage qui ignore ce qu'ils savent. Il y a un groupe d'exemples qui contiennent ce même genre de contraste, mais bien plus compliqué. Le contraste est d'ordre littéraire, et suppose une connaissance suffisante des genres littéraires et du style pour s'apercevoir de la divergence du contenu et du style conventionnels.

Les premiers exemples sont dans le Jeu de saint Nicolas. Nous avons vu dans l'introduction que cette pièce contient des éléments de la chanson de geste. Pourtant, la manière dont Bodel traite cette matière frise la parodie, surtout quand il s'agit du camp païen. D'abord, il y a de brusques changements du style, qui passe subitement des phrases épiques au langage quotidien. Par exemple, quand Connart crie le ban du roi d'Afrique (v.225-36), c'est tout à fait dans le style noble. Puis à la fin, il entre dans le quotidien: "N'i a plus, or poés huer" (v.237). La même opposition des styles

se voit entre les vers 241 à 246 et le vers 247. Le roi d'Afrique envoie Connart demander l'aide des émirs dans sa bataille avec les chrétiens. Les vers 241 à 246 sont dans le style épique sérieux, et puis le roi dit: "Va t'en, je te cuidai ja dehors le banlieu!" (v.247).

Par rapport à la chanson de geste, il y a aussi des contrastes frappants entre le style et le contenu. Bodel prend la formule traditionnelle de l'hyperbole et y substitue des termes plutôt réalistes. Par exemple, Auberon dit au roi d'Afrique:

Sire, n'en doutés ja, nus cameus une lieue
 N'est tant isniaus de courre que je ne raconsieue,
 Derrier moi ne le meche devant demie lieue.

(v.248-50)

Le même contraste ressort des propos des émirs païens quand ils arrivent devant le roi d'Afrique. L'émir du Coine dit: "Venus sui a cauchiers ferrés,/ Trente jours parmi glache" (v.359-60). A leur arrivée, ils sont censés offrir au roi des trésors. Le contraste entre ce que l'on attendrait et les trésors qu'ils apportent devaient bien provoquer le rire. L'émir d'Orkenie dit au roi le pays d'où il vient:

Sire, d'outre Grise Walengue,
 La ou li chien esquitent l'or.
 Moi devés vous forment amer,
 Car je vous faç venir par mer
 Cent navees de mon tresor. (v.362-66)

Et l'émir d'outre l'Arbre Sec dit:

Ne sai comment rien vous donroie,
 Car en no país n'a monnoie
 Autres que pierres de moelin. (v.375-77)

Dans les oeuvres d'Adam de la Halle il s'agit de la courtoisie. Dans la poésie courtoise, le poète décrit les beautés et les qualités de sa dame. Au début du Jeu de la Feuillée, Adam fait un portrait tout à fait conventionnel de sa femme, mais il ajoute continuellement que tous ces traits sont disparus depuis leur mariage. Le comique ressort du contraste entre le langage courtois et ces vers--même plus, si ce n'était pas vrai. Par exemple, Adam dit:

Adont estoit blanke et vermeille,
 Rians, amoureuse et deugie [d'une taille fine],
 Or le voi crasse et mautailie,
 Triste et tenchant [querelleuse]. (v.71-74)

D'autres exemples se trouvent aux vers 87-89, vers 91-93, et vers 94-99.

Dans le Jeu de Robin et Marion, les paysans adoptent en quelque mesure les manières courtoises. Par exemple, vers la fin de la pièce, Robin dit: "Marote, preste moi ten gant,/ S'irai de plus grant volenté" (v.775-76). On sait que souvent les chevaliers courtois demandaient à leurs dames "quelque manche de leur 'chainse' pour leur donner inspiration ou vigueur dans les combats."¹ Mais ici, il ne s'agit pas d'un

¹Gustave Cohen, La vie littéraire au moyen âge, p. 26.

combat. Robin, fatigué, demande le gant pour lui donner de l'inspiration et de la vigueur pour pouvoir mener la 'treske' ou la danse finale.

La conduite de Robin avec Marion, la bergère qu'il aime, contraste nettement avec la conduite d'un amoureux courtois. Quand Marion lui dit qu'il peut l'"acoler", il finit toujours par la "baiser". Il est emporté par son enthousiasme, tant que Marion lui dit: "He! Robin, que tu m'estrains fort!/ Ne sés tu faire belement?" (v.627-28). Et quand on demande à Marion combien elle aime Robin, le réalisme de sa réponse contraste avec les belles phrases habituelles de l'amoureux ou l'amoureuse courtois:

Je l'ain, sire, d'amour si vraie
 Que je n'ain tant brebis que j'aie,
 Nis cheli qui a aignelé. (v.592-94)

Il est évident, donc, que ce genre de comique, le comique intermédiaire, est plus compliqué que le comique simple, et que la tension mentale créée avant le contraste est plus grande parce qu'il s'agit de situations, non d'un contraste contenu dans un seul mot ou dans une série de mots. Il y a aussi une progression dans la complexité du contraste dans les exemples que nous avons discutés. Il y a d'abord les situations qui contiennent un contraste. Ensuite il y a les situations qui se trouvent en contraste avec quelque chose en dehors de la pièce: le contraste entre les concepts de l'illusion dramatique et la réalité, ou le contraste entre

la connaissance du spectateur et l'ignorance d'un personnage. Finalement, nous avons remarqué le contraste plus complexe entre le style ou le contenu de ce qui est dit ou fait dans la pièce, et ce qui est attendu par les spectateurs. Ce dernier contraste suppose une connaissance des genres littéraires et du style associés avec la matière épique et avec la matière courtoise aussi bien que les codes de comportement associés avec la chevalerie et avec la courtoisie.

C. Le Comique de caractère et de moeurs

L'élément humain, absent dans les deux premières sortes de contraste comique, le comique simple et le comique intermédiaire, se trouve dans la troisième sorte: le comique de caractère et de moeurs. La technique peut être verbale ou non-verbale (physique ou de situation), mais le but de ce comique est la déconvenue mentale ou physique d'un personnage. Le rire est plus fort donc que dans les deux premières sortes de comique, d'abord parce que l'agressivité du rieur entre dans le rire, et aussi parce qu'il s'agit du caractère d'un personnage, c'est-à-dire parce que ce qui est risible doit provenir d'une manière vraisemblable du caractère du personnage. Dans cette sorte de contraste comique nous pouvons distinguer trois degrés de complexité qui peuvent être qualifiés par la nature du rire qu'ils provoquent: le rire légèrement agressif ou légèrement satirique, le rire agressif ou satirique, et le rire sympathique.

1. Le type légèrement agressif

Le genre le plus simple du comique de caractère déclenche un rire légèrement agressif. Le but du contraste est la déconvenue d'un personnage de la pièce, mais l'agressivité ne se dirige que vers ce seul personnage. La déconvenue fait rire parce que le spectateur tend à s'identifier avec l'agresseur, non avec la victime, mais en général, il n'y a aucun souci moral, aucun désir de la justice.

Un premier exemple de ce comique se voit dans les scènes où quelqu'un est battu (pour la déconvenue, bien entendu, de celui qui reçoit les coups). Des scènes de ce genre apparaissent dans chacune des quatre pièces. Par exemple, dans Le Garçon et l'Aveugle, Jehannet bat l'aveugle à cause des propos obscènes de celui-ci. Dans le Jeu de la Feuillée, Dame Douche frappe Rainnelet parce que celui-ci a aidé à révéler qu'elle est enceinte. Et dans le Jeu de Robin et Marion, le chevalier gifle Robin qui vient de tuer son faucon. Dans ces scènes, on rit de la déconvenue de la victime, non par un sens de la justice, mais par le fait qu'un équilibre a été établi.¹ Dans Le Garçon et l'Aveugle, c'est d'abord l'aveugle qui a l'avantage: le garçon est son valet, et il a de l'argent amassé chez lui; ensuite, c'est le garçon qui triomphe en battant son maître. La punition des propos

¹Barbara C. Bowen, Les Caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620, Illinois Studies in Language and Literature, No. 53, (Urbana: University of Illinois Press, 1964), pp. 37-38.

obscènes permet donc l'établissement de cet équilibre. Dans le Jeu de la Feuillée, Rainnelet a innocemment embarrassé Dame Douche par la révélation qui s'est fait au moyen de lui; Dame Douche se venge en frappant le pauvre garçon. Et dans le Jeu de Robin et Marion, c'est Robin qui triomphe d'abord, en tuant le faucon du chevalier, et le chevalier rétablit l'équilibre par ses gifles. Le caractère humain est tel qu'on veut toujours se venger si l'on se sent à un désavantage, mais le contraste qui se manifeste dans ces scènes demande une préparation du point de vue de la situation et du point de vue des caractères pour que la scène soit vraisemblable.

Des exemples verbaux de ce genre de comique se voient dans les affirmations qui restent au-dessous de la vérité ou de la réalité. Il y a par exemple les menaces voilées par des termes agréables dans le Jeu de saint Nicolas. Le tavernier dit à un de ses clients:

Tu iés mout estrains en te cape [manteau],
 J'ai paour qu'ele ne t'escape,
 Ains que tu isses de l'ostel. (v.181-21)

Ou encore, Durant, le geôlier dit au preudom, au lieu de "Je vais vous pendre", "Je vous ferai ja un capel [coiffure] / D'une corde plaine de neus" (v.1254-55). Dans ces deux cas, le contraste entre ce qui est dit et ce qui est entendu déclenche le rire, mais il y a aussi un élément d'agressivité venu du fait que le spectateur s'identifie avec l'agresseur.

Dans les exemples précédents, les contrastes dépendent du caractère de l'agresseur et de la victime en

quelque degré, mais ce ne sont que des moyens de causer la déconvenue de la victime et ainsi de provoquer un rire légèrement agressif. D'autres exemples comportent un contraste qui cause la déconvenue de la victime, mais en même temps révèle un contraste ou une contradiction dans son caractère ou dans son comportement. Par exemple, dans le Jeu de la Feuillée, Adam dit qu'il part pour Paris parce qu'il s'est lassé de son mariage avec Maroie, ce qui n'était probablement pas vrai. Rikier dit d'un ton taquin: "Maistre, se vous le me laissies/ Elle me venroit bien a goust" (v.175-76), et Adam proteste tout de suite qu'il ne veut pas de tels problèmes. Ainsi Rikier, par son offre taquin, démasque la vraie inquiétude d'Adam sur le bien-être de sa femme pendant son absence, et la fausseté de ce qu'Adam vient de dire. Un autre exemple se trouve aux vers 286-291. Dame Douche vient d'accuser Rikier d'avoir engendré son enfant, et il ne le nie pas. Alors Gillot lui demande: "Ch'est trop boin a dire vo femme,/ Rikier; li volés plus mander [faire savoir]?" (v.286-87). Rikier lui dit de se taire, car sa femme "est de si mal despoise/ K'ele croit chou ke point n'avient" (v.290-91). Il y a donc dans ces deux exemples un double contraste: d'abord il y a le menace ou l'offre qui contraste avec le manque de sérieux de ceux-ci, indiqué par le ton taquin; ensuite il y a le contraste révélé dans le comportement du personnage contre lequel le rire se dirige.

Dans Le Garçon et l'Aveugle, la ruse sert à révéler un contraste risible dans le caractère de l'aveugle. Dès le

début, celui-ci prête les meilleures intentions au garçon, et cette naïveté non seulement contraste avec, mais aussi facilite la ruse du garçon. Par exemple, quand l'aveugle admet qu'il a de l'argent chez lui, Jehannet dit:

Mout maisement me resamblés,
 sire, que se deniers avoie,
 moi et vous en aaiseroie;
 ne tant k'il porroient durer
 ne vous converroit pain rouver,
 ains seroit vos sans contredit. (v.107-112)

L'aveugle le croit et fait la promesse:

Hanet, pour tant que tu as dit
 partiras a trestout le mien
 d'or en avant, je te di bien: (v.113-15)

Le contraste ici entre ce que Jehannet dit et ses vraies intentions révèle la crédulité de l'aveugle, et cette crédulité se trouve nettement en contraste avec la ruse ou la tromperie de l'aveugle qui lui a permis d'amasser son argent.

Dans le comique de caractère et de moeurs, le but du contraste est donc la déconvenue d'un personnage de qui on rit. Parfois cette déconvenue est gratuite, un moyen de faire rire d'une manière légèrement agressive, mais il y a d'autres exemples où cette déconvenue ressort d'une contradiction dans le caractère ou dans le comportement des personnages. Ce dévoilement est à son tour une source du comique.

2. Le Type agressif-satirique

Ce double contraste se trouve parfois dans le comique satirique-agressif aussi, mais le second contraste est plus compliqué. Le premier ressort soit du caractère, soit des actions, soit d'un jeu verbal, et, comme dans le cas du comique légèrement agressif, révèle un trait de caractère. Mais dans le second contraste, ce trait ne se trouve pas en contraste avec un autre trait, mais avec un système très complexe de valeurs sociales et morales qui existent en dehors de la pièce. C'est ce jugement moral qui fait que ce genre de comique est plus subtil et plus compliqué que ceux qui précèdent.

Nous avons vu dans l'introduction que les conceptions éthiques du moyen âge, compatibles avec et même comprenant la morale de l'Eglise, étaient fondées sur deux idéaux: le chevalier idéal, et le clerc idéal--c'est-à-dire, leurs qualités idéales: la générosité, le courage, la droiture, le bon goût, l'intelligence, la piété, et l'élévation d'âme. Il y a d'abord un groupe d'exemples où le contraste est entre ces valeurs et la conduite ou le caractère d'un personnage en tant qu'individu, c'est-à-dire, son comportement personnel, sans aucun rapport avec un contexte social ou professionnel.

L'avarice, qui contraste avec la générosité du chevalier idéal, est un premier défaut de caractère. En général, on ne ridiculise pas uniquement l'avarice, car ce défaut engendre d'autres défauts secondaires comme l'orgueil et le mensonge. (A cette époque, le profit individuel

impliquait généralement quelque tromperie de la part de l'individu.) La critique de ce défaut est assez répandue pendant cette période, et elle est surtout dirigée contre la bourgeoisie, ce qui est sans doute un reflet des changements sociaux mentionnés plus haut.

Par exemple, dans le Jeu de saint Nicolas, le poète ridiculise le roi d'Afrique à cause de son amour de l'argent. Il est riche, et il ouvre ses coffres dans l'espoir de perdre son trésor pour prouver la futilité de la foi du 'preudom'. Mais il se met en colère quand il trouve qu'on l'a volé, et ce contraste dans sa conduite révèle son avarice. Pour le convaincre de la supériorité de la foi chrétienne, il lui faut un miracle de multiplication, qui le rend content de son profit comme un banquier qui a prêté contre l'intérêt.

Dans le Jeu de la Feuillée, nous rions de l'avarice de maître Henri, le père d'Adam le Bossu. Maître Henri veut absolument que son fils continue ses études à Paris, mais quand celui-ci lui demande de l'argent, maître Henri dit qu'il n'en a pas pour lui donner. Il s'excuse, disant: "Je sui uns vieus hom plains de tous,/ Enfers [malade] et plains de rume et fades [languissant]" (v.198-99). Mais le physicien intervient:

Bien sai de coi estes malades.

Foi ke doi vous, maistre Henri,

Bien voi vo maladie chi;

Ch'est uns maus c'on claime avarisse.

(v.200-203)

Ce n'est pas donc, comme le clame maître Henri, la maladie physique qui l'empêche de donner de l'argent à son fils, mais une maladie morale--l'avarice.

Pendant la discussion de l'affaire des clercs bigames, maître Henri se déclare absolument contre la décrétale qui enlève les privilèges aux clercs dits bigames. Mais quand on lui demande s'il participe au mouvement qui va faire appel contre la décrétale, il dit non, d'abord parce qu'il devrait y contribuer de l'argent, et aussi parce qu'il n'est pas riche et donc ne va rien perdre par la décrétale. Il ajoute:

J'ai servi lonc tans eskievins,
 Si ne voeil point estre contre aus.
 Je perderoie anchois chent saus
 Ke j'ississe de leur acort.

(v.506-509)

Il est contre la décrétale en principe, mais il ne participe pas au mouvement d'opposition par avarice. Gillot le voit, et le dit très bien:

Toudis vous tenés au plus fort:
 Chou wardes vous, maistre Henri.
 Par foi, encore est che bien chi
 Une des trais de vielle danse [l'habileté].

(v.510-13)

Un autre défaut de caractère, plus subtil peut-être que l'avarice, est la grossièreté: tout ce qui est contre la bienséance. Ce défaut peut prendre plusieurs formes. Dans le Jeu de la Feuilléé, il s'agit de la gourmandise,

qui va de pair, semble-t-il, avec l'avarice de maître Henri. Quand son fils lui demande de l'argent pour vivre à Paris, maître Henri dit: "J'ai tout mis en canebustin" (v.192). Le canebustin est le nom d'un récipient, mais ici il désigne l'estomac de maître Henri. Plus tard, pendant la discussion de l'affaire des clercs bigames, on conteste sa déclaration qu'il n'est pas riche. Il répond: "tout emporte li vins" (v.505). Le physicien dit que sa maladie est "le mas saint Liënart" (v.234), l'obésité, et il nomme d'autres dans la ville qui souffrent de la même maladie.

Cascuns est malades de chiaus
 Par trop plain emplir leur bouchiaus;
 Et pour ch'as le ventre enflé si.

(v.243-45)

Les 'bouchiaus' sont des outres, des barils, ou des ventres, ce qui fait un jeu de mots.

De même, dans Le Garçon et l'Aveugle, le poète satirise la gourmandise et la concupiscence de l'aveugle. Le garçon est en train de partir avec l'argent et les vêtements de l'aveugle, sans aucune intention de revenir. L'aveugle lui dit:

mais emploie bien ton argent
 en vin, en pain et en fourment,
 et s'acate boune viande,
 Jehanet, je le te comande,
 s'amaine m'amie en ta voie.

(v.224-28)

Le contraste entre l'attente avide de l'aveugle et les vraies intentions du garçon rendent la gourmandise et la concupiscence de celui-là risibles.

La grossièreté s'étend aussi à la moralité d'un individu, comme, par exemple, dans le cas de Dame Douche dans le Jeu de la Feuillée, qui dit au physicien:

Biaus maistre, consilliés m'aussi,
 Et si prendés de men argent,
 Car li ventres aussi me tent
 Si fort ke je ne puis aler. (v.246-49)

Le physicien fait le diagnostic: "Chis maus vient de gesir souvine [sur le dos]" (v.252). Le contraste entre ce que le physicien dit et ce qu'il entend rend risible la conduite immorale de Dame Douche.

L'avarice, la gourmandise, et la concupiscence sont des défauts de caractère qui se manifestent dans la vie privée. Mais il y a d'autres qui ressortent de la vie professionnelle. Dans ces pièces, il y a trois professions qui sont atteintes: celle des taverniers (dans le Jeu de la Feuillée et le Jeu de saint Nicolas), celle des physiciens et celle des moines (ces deux dernières dans le Jeu de la Feuillée).

Les taverniers appartiennent à la bourgeoisie, bien entendu, et leur premier défaut serait donc l'amour de l'argent. Mais ce défaut s'étend à la fraude dans les affaires, soit sur la qualité, soit sur la quantité, soit sur les comptes. Par exemple, dans le Jeu de saint Nicolas, les comptes sont très compliqués, ce qui devait faire rire les spectateurs, et

quelques critiques disent même que les comptes sont irréguliers, au profit, naturellement, du tavernier.

Le tavernier du Jeu de saint Nicolas veut bien prendre sa part du trésor que ses trois clients ont volé, et il les traite d'une manière patiente et polie après leur retour. Quand les trois voleurs commencent à puiser dans le sac pour les jeux de dés, le tavernier demande: "Seigneur, or doi jou apongner?/ Mais mout bien nous en convenra!" (v.1067-68). Mais les trois voleurs refusent, disant: "Ostes, quant au partir venra,/ Bien i sera vos drois gardés" (v.1069-70). Par contraste, lors de la visite de saint Nicolas à la taverne où il ordonne aux voleurs de rapporter le trésor, le tavernier prétend une ignorance complète à l'égard du trésor, et refuse toute responsabilité:

Segneur, je n'en trai nient a mi,
Se vous avés fait desraison.
Mais widiés me tost me maison
Car je n'ai cure de tel gaaing.

(v.1307-10)

Le contraste ici est entre l'anxiété du tavernier, son désir de prendre sa part du trésor, et le blâme qu'il remet ensuite sur les voleurs. Avant la visite de saint Nicolas, il est poli avec les voleurs dans l'espoir de s'enrichir; mais après, il dit aux voleurs qu'ils ont fait tort, et qu'il ne les veut pas dans sa taverne. Ce contraste montre à la fois son avarice et son habitude de mentir et de tourner tout à son propre profit.

Dans tous ces exemples, le contraste révélé est entre un trait de caractère et le morale. Les objets du ridicule sont l'avarice dans la vie privée aussi bien que sa manifestation dans la vie professionnelle avec le défaut secondaire de la malhonnêteté, la gourmandise et la concupiscence. On attribue ces vices surtout à la bourgeoisie. Le bas-clergé et les physiciens n'appartiennent pas à la bourgeoisie, et la satire de ces professions est légèrement différente. Les termes du contraste sont leur comportement et l'idéal du comportement des membres de ces professions selon les conventions sociales ou les conceptions des rôles généralement acceptées.

Dans le Jeu de la Feuillée, le physicien charlatan entre en scène et fait le diagnostic sur le champ, ayant peut-être jeté un coup d'oeil sur "l'orine", mais sans jamais examiner son client. Il ne fait rien pour guérir les malades; la guérison semble consister en l'énumération des autres habitants de la ville qui souffrent de la même maladie. Dans la scène finale à la taverne, le physicien entre en disant:

Chertes, seigneur, vous vous tués.

Vous serés tout paraletique,

Ou je tieng à fausse fisique,

Quant a chest eure estes chaiens.

(v.1003-6)

Gillot répond:

Maistre, bien caiés de vo sens,

Car je ne le pris une nois.

Sées vous jus.

(v. 1007-9)

Et le physicien accepte: "Cha, une fois/ Me donnés, s'il vous plaist, a boire" (v.1009-10). Ce changement brusque d'attitude en soi fait rire le spectateur, mais même plus, puisque le physicien admet implicitement qu'il "tient à fausse physique".

Le moine, représentant du bas-clergé, n'est pas charlatan comme le physicien, mais sa conduite ne se conforme pas à celle qu'on attend du clergé. Marius Sepet écrit: "Ce moine errant et colporteur de reliques représente, croyons-nous, avec plus ou moins d'exactitude, un des traits du relâchement des moeurs ecclésiastiques et monastiques constaté à la fin du XII^e siècle et persistant au delà, mais auquel étaient venus s'opposer, dans la première moitié du XIII^e, le zèle et la pauvreté apostoliques des ordres nouveaux de Saint-Dominique et de Saint-François."¹

Le moine dit que ses reliques de saint Acaire peuvent guérir la folie. Mais quand un vrai fou, le dervé, arrive, la guérison ne se produit pas, et l'on sent que la présence du dervé gêne beaucoup le moine, qui essaie à plusieurs reprises de s'en débarrasser. Il dit au père du dervé: "Biaus preudom, par l'ame te mere/ Fai bien: maine l'ent en maison" (v.544-45). Cette réaction, très humaine d'ailleurs, contraste avec l'idéal

¹Marius Sepet, "Observations sur le 'Jeu de la Feuillée' d'Adam de la Halle," Etudes romanes dédiées à Gaston Paris le 29 décembre 1890 (Paris: E. Bouillon, 1891), p. 70.

de la patience et de la charité chez le clergé. Les membres du clergé sont aussi censés être divorcés des soucis matériels, mais le moine ne montre pas cette tendance. Il veut avant tout que l'on fasse des offrandes, et il demande même au père du dervé d'en faire avant de partir (v.546-47). Le moine s'endort pendant la visite des fées et encore à la taverne où il a rejoint les autres convives pour boire et manger.

Le comique satirique est dirigé non seulement contre des défauts de caractère d'ordre moral et d'ordre professionnel, mais aussi dans le contexte social. Il s'agit ici de l'ambition sociale de la haute bourgeoisie.

Dans le Jeu de la Feuilléé, Robert Sommeillons, le nouveau prince du puy d'Arras est la victime de cette sorte de satire. On se moque d'abord du titre de 'prince', quand le dervé dit: "Je sui mieus prinches k'il ne soit" (v.407). Le contraste est entre les qualités de noblesse qui accompagnent normalement le titre de prince et le fait que Robert Sommeillons n'appartient pas à la noblesse. Mais il a des ambitions: il essaie d'adopter les moeurs des chevaliers. A Arras on raconte une histoire dont tout le monde rit: il est allé jouter, et avant d'avoir atteint l'autre chevalier, il est tombé de son cheval, chute dont il portera longtemps les blessures. La fée Morgue se déclare amoureuse d'

Un demoisel de chest vile,

Ki est plus preus ke tel chent mile,

Ou pour noient nous travaillons.

(v.717-19)

Quand Croquesot, le messager de Hellequin lui demande le nom de ce chevalier, elle répond:

Robers Sommeillons.

Qui set d'armes et de keval,
 Pour mi joustes amont et aval
 Par le pais a tavle ronde.
 Il n'a si preu en tout le monde
 Ne ki s'en sache mieus aidier.
 Bien i parut a Mondidier
 S'il josta le mieus ou le pis.
 Encore s'en deut il ou pis
 Es espauls et ens ses bras. (v.720-29)

Cette description qui contraste si nettement avec l'anecdote mentionné devait bien provoquer le rire des spectateurs, surtout puisque cette description correspond aux prétentions de Sommeillons, et l'anecdote révèle la vérité: il veut adopter les manières des chevaliers, mais il ne peut pas se tenir sur son cheval.

Le comique satirique se dirige donc contre un personnage qui est reconnu comme typique ou représentatif d'une classe sociale (la bourgeoisie ou la haute bourgeoisie), ou d'un groupe professionnel. La satire contre la bourgeoisie et les professions bourgeoises est surtout morale tandis que la satire des autres professions est de l'ordre de la convention sociale ou de la conception des rôles de la société. Ce

comique satirique est plus complexe que le comique légèrement agressif en tant que des concepts compliqués qui ressortent de la culture nationale sont un des termes du contraste, aussi bien que par le fait qu'il y a dans la plupart des cas un double contraste: l'un qui sert à révéler le trait de caractère, et l'autre qui implique un jugement de la part du spectateur. De plus, le comique satirique est plus raffiné et plus difficile parce qu'il s'agit d'un défaut de caractère qui doit être compatible avec les autres traits de caractère, et se manifester plus d'une fois dans la conduite du personnage.

3. Le type sympathique

Le troisième genre de comique de caractère est sympathique. Ce comique est semblable au comique satirique en tant que dans les deux il y a un contraste entre le comportement du personnage et quelque concept. Mais dans cette sorte il y a un jugement supplémentaire de la part du spectateur: il décide que ce défaut peut être compris ou toléré. Cette décision efface l'agression dans le rire, et ne laisse que la tension nerveuse créée par le contraste, et dans ce sens, le rire sympathique ressemble au rire qui se dégage du comique simple.

Les propos et les actions des fous et des sots fournissent des exemples du comique sympathique. Barbara C. Bowen dit: "Il existait apparemment au moyen âge une sorte d'attrait pour la bêtise et pour la folie; c'est pourquoi les personnages de badins ... sont esquissés avec sympathie

et force."¹ Chez n'importe quel autre personnage on condamnerait par un rire uniquement agressif une telle absurdité dans les propos et dans les actions, mais la folie ou la sottise explique tout, et le rire est sympathique.

Par exemple, dans le Jeu de la Feuillée, on demande à Walet, le sot, ce qu'il donnerait pour être un aussi bon ménestrel que son père. Walet répond:

Biaus niés, aussi boins vieleres

Vaurroie ore estre comme il fu

Et on m'eüst ore pendu

Ou on m'eüst caupé le teste. (v.354-57)

Le contraste qui révèle la sottise est entre le fait que Walet voudrait bien être un aussi bon ménestrel que son père, et le fait que le prix qu'il est prêt à payer est sa vie. Dans cette citation, nous voyons que Walet s'adresse à tout le monde en les appelant "biaus niés" (v.347, 354, 362), et le manque d'à propos de cette expression selon l'usage général est souligné par le moine qui à son tour appelle Walet "biaus niés" (v.363). Le comique ressort de ce contraste, mais l'erreur est toléré parce que Walet s'est qualifié lui-même comme "sot" (v.344).

De même, le dervé du Jeu de la Feuillée est un personnage comique. Comme son nom indique, il est uniquement et complètement fou, et sa folie est sans cesse une source du comique. Il y a du comique verbal où il ne comprend pas

¹Barbara C. Bowen, op.cit., p. 27.

ce qu'on vient de dire. Par exemple, le moine dit au père du dervé: "Aussi ne fait il fors rabaches" (v.551), et le dervé demande à son père: "Dit chieus moines ke tu me baches?" (v.552). Evidemment, le dervé n'a entendu ou n'a compris que le dernier mot "rabaches" qui signifie "rebâchages". Mais il a compris le verbe "rebattre" au subjonctif, et demande si le moine a suggéré au père qu'il batte son fils. A une autre occasion, Gillot dit à maître Henri: "encore est che bien chi/ Uns des trais de vielle danse." Et le dervé dit: "A! hai! Chis a dit c'on me manse [étraigne] / Le gueule" (v.512-15). La ressemblance est faible, mais quand Gillot a dit "danse", le dervé a compris "manse", étreigne. Les propos sans suite que nous avons déjà discutés comme un exemple de la fantaisie verbale et du comique simple révèlent sans doute la folie du dervé, mais le contraste n'est pas aussi net que dans les deux exemples précédents, et comme nous avons indiqué, l'effet comique principal ressort de la gratuité du langage, non du caractère du dervé.

La folie du dervé se révèle aussi par ses gestes et ses actions. Il n'y a pas d'indications dans le texte sur les gestes, et sans doute l'acteur ajoutait de son crû. Pourtant, le père du dervé nous en donne une idée: "Eswardés k'il hoche le kief:/ Ses cors n'est onques a repos" (v.532-33).

Le comique de caractère sympathique se trouve aussi dans le Jeu de Robin et Marion, mais il est d'une plus grande complexité que celui dans le Jeu de la Feuillée. Il s'agit

du caractère de Robin et les contrastes dans sa conduite qui révèlent sa lâcheté, qui à son tour contraste avec le courage du chevalier idéal. Par exemple, quand Marion lui raconte son aventure avec le chevalier, Robin dit: "Mais se j'i fusse a tans venus,/ ... Ja n'en fust partis sans bataille" (v.133-37). Mais quand Robin rencontre le chevalier et celui-ci le gifle, Robin commence à crier, et dit à Marion: "Chertes, douche amie, il m'a mort" (v.341). Puis le chevalier enlève Marion de force, et Robin ne fait rien pour l'empêcher; il reste en place et se lamente de sa perte:

Ha! Las! Or ai jou tout perdu!

A tart i venront mi cousin!

Je pert Marot, s'ai un tatin [gifle]

Et deskiré cote et sercot! (v.354-57)

Le contraste comique ici est entre ce que Robin a dit à Marion au début, et ce qu'il fait quand il se trouve devant la réalité des choses. Ensuite, les cousins de Robin arrivent et ils veulent aller au secours de Marion, mais Robin dit:

Taisiés, il nous courroit ja seure,

S'il en i avoit quatre chens.

Ch'est uns chevaliers hors du sens.

Si a une si grant espee!

Or ma donna tel colee [coup sur le cou]

Que je le sentirai grant tans. (v.364-69)

Ici, Robin exagère pour expliquer honorablement son désir d'éviter une confrontation avec le chevalier. Marion réussit

à se sauver toute seule, et rejoint ses amis. Hors de danger, le courage de Robin revient: "Dieus! con je seroie ja preus,/ Se li chevaliers revenoit" (v.416-17).

III. Conclusion

En conclusion, dans ce chapitre nous avons d'abord établi les points de repère, les détails pertinents en ce qui concerne la race, le moment et le milieu qui tendent à déterminer la nature du comique au XIII^e siècle. Ensuite, au cours de l'analyse des éléments comiques dans les quatre pièces, nous avons découvert trois sortes de comique, qui sont progressivement plus compliquées et plus subtiles. Dans la première, le comique simple, il y a un contraste de courte durée qui ne demande presque aucune préparation. Cette sorte de comique est pour la plupart verbale, et ne contient aucun élément humain, à part le langage. La deuxième sorte, le comique intermédiaire, ou ce que nous avons appelé le comique de situation, contient des éléments humains, mais le contraste essentiel reste dans la situation, ou entre le contenu et le style de la pièce et ce que le spectateur attend d'après le genre littéraire qui est d'abord suggéré. Comme le comique simple, le seul but du comique de situation est de faire rire. Mais le rire ici est plus fort, parce qu'il faut d'abord créer une situation, et parce qu'une situation, par définition, a une certaine durée. Cette sorte de comique est plus subtil aussi, car le contraste dure plus longtemps que le contraste simple. La troisième sorte, le comique de

caractère et de moeurs est la plus compliquée et ainsi la plus haute forme du comique, parce qu'elle est basée sur une analyse plus ou moins complexe du caractère du personnage. Dans le comique de caractère légèrement agressif, le contraste vise la déconvenue psychologique ou physique du personnage dont on rit, ou il révèle quelque contradiction dans la conduite du personnage. Le comique de caractère satirique est plus compliqué parce que souvent il y a un double contraste: le premier révèle quelque trait du caractère du personnage, qui à son tour se trouve en contraste avec un concept moral ou social. Finalement, nous avons vu le comique sympathique. Le rire qui se dégage de ce genre de comique de caractère, au lieu d'être agressif comme les deux autres, ne contient que les tensions nerveuses causées par le contraste même, l'agression qui s'y trouverait normalement ayant été effacée par le jugement indulgent du défaut.

Nous pouvons maintenant passer aux conclusions qui s'imposent de cette analyse.

CONCLUSION

Ce que nous pouvons conclure sur la nature du comique dans ces pièces indique le degré de raffinement intellectuel non seulement chez l'auteur mais aussi chez les spectateurs, et la nature du rire, c'est-à-dire, sa qualité émotive va indiquer, si nous suivons la théorie évolutionnaire de Gregory, le degré du développement de la civilisation.

Il faut se garder pourtant de faire des généralisations trop larges à l'égard de ces quatre pièces, car leur ton général ou leur esprit dominant est différent de l'une à l'autre, et il en suit que leurs buts sont différents aussi. Le Jeu de la Feuillée est satirique, ce qui ne veut pas dire, bien entendu, que tout le comique dans cette pièce est satirique (ni, non plus, que toute la satire utilise les techniques comiques). Le Jeu de Robin et Marion est charmant, divertissant. Le Garçon et l'Aveugle est la plus ancienne des farces françaises que nous possédons, et le Jeu de saint Nicolas est un miracle dont les scènes comiques ou profanes débordent de gaieté et de bonne humeur.

Une observation importante et révélatrice concerne la proportion des trois sortes de comique discutées dans le chapitre précédent. Sur cent exemples tirés des quatre pièces, la moitié relèvent du comique de caractère et de mœurs, et le reste se divise également entre le comique simple et le comique de situation. Dans chaque pièce, selon

son esprit dominant, les proportions sont légèrement différentes. Dans le Jeu de saint Nicolas, les exemples sont également repartis dans les trois catégories. Le comique de caractère se trouve dans la moitié des exemples tirés du Garçon et l'Aveugle, avec une proportion égale dans les deux autres. Dans le Jeu de la Feuillée, la comédie de caractère prédomine dans plus que la moitié des exemples, les deux tiers de ceux qui restent entrant dans le comique simple. Le comique simple dans le Jeu de Robin et Marion est négligeable, et les exemples se trouvent également repartis entre le comique de situation et le comique de caractère.

Cette prédominance du comique de caractère, avec quelques exemples du comique de situation, révèlent d'abord l'habileté de l'auteur en tant qu'il crée et parfois prolonge une situation de contraste, ou qu'il peint un caractère d'une manière logique où le trait risible est compatible avec les autres et se manifeste plus d'une fois. Chez le spectateur, cette sorte de comique demande beaucoup plus d'effort aussi, surtout quand un des termes du contraste comique existe en dehors de la pièce, comme, par exemple, les conceptions morales ou sociales généralement acceptées par la société dans le comique satirique, ou la connaissance d'un autre genre littéraire.

Le comique physique ou de geste comme, par exemple, les coups, est minime dans ces pièces. Par rapport au

comique de caractère agressif, ceci indique une certaine confiance en le pouvoir des mots qui remplace la force physique.

En ce qui concerne la qualité affective du rire, nous voyons que l'agression est absent dans à peu près la moitié des exemples, c'est-à-dire, le comique simple et le comique de situation. Il y a quelques exemples où l'obscénité ou des allusions scatologiques entrent en jeu, mais ils sont peu nombreux. Une telle modération de la part des auteurs est surprenante si l'on considère d'autres genres littéraires de l'époque, en particulier, les fabliaux. La comédie de caractère est pour la plupart agressive, mais il ne faut pas négliger la présence du rire sympathique, surtout dans les deux pièces d'Adam de la Halle, ce qui indique un certain progrès dans la civilisation de l'homme.

Les sujets, la technique et le charge émotif du comique peuvent révéler un autre aspect important du comique, dans ces pièces: son rôle.

Le comique satirique aidait évidemment à dissiper les tensions sociales. C. Lenient fait cette observation: "La satire du moyen âge est la revanche et le contrepoids des inégalités sociales; par elle, la médisance console la faiblesse, le rire tempère les abus de la force, parodiant à la fois les splendeurs de la vie féodale et les trivialités de la vie populaire."¹

¹La Satire en France ou la littérature militante au XV^e siècle, t.] , p. 6, cité par Jean V. Alter, p. 146.

La satire dans ces pièces est conservatrice. Elle juge les personnages qui ne se conforment pas aux valeurs sociales ou morales généralement acceptées. Elle est en plus individuelles: elle ne s'attaque pas aux institutions ou à tout un groupe social ou professionnel, mais plutôt à un individu de ce groupe pour ses défauts personnels, ses abus dans l'exercice de sa profession, ou ses prétentions sociales. Il n'y a que trois personnages qui sont attaqués, semble-t-il, en tant qu'un type représentant tout un groupe: le moine (dans le Jeu de la Feuillée), le tavernier (dans le Jeu de saint Nicolas et dans le Jeu de la Feuillée) et le physicien (dans le Jeu de la Feuillée).

Micheline Herz attribue à ce comique agressif un rôle plutôt dans le domaine personnel. Pour elle, ce genre d'humour, l'esprit gaulois d'après Taine, est une sorte de protection qui facilite pour l'individu la possibilité du bonheur. "It defeats myths and submits them to value-judgements."¹ Il réduit l'exceptionnel, le surnaturel, l'autorité au normal, à l'humain. Le moine dans le Jeu de la Feuillée nous en fournit un exemple. Il n'est pas un être surnaturel, mais un être humain avec toutes les petites faiblesses humaines qui sont risibles. Dans la même pièce, ceux qui détiennent l'autorité et le pouvoir sont réduits à l'humain aussi, comme par exemple, Robert Sommeillons et les autres membres de la haute bourgeoisie dans la ville. Le comique

¹Micheline Herz, "Gallic Wit in Triumphant Decline," Yale French Studies, 23 (1959), 56.

empêche aussi une certaine sentimentalité, comme dans le cas de l'aveugle dans Le Garçon et l'Aveugle. On voyait sans doute beaucoup de mendiants dans les rues des villes à cette époque, parmi ceux-ci, un certain nombre dont l'infirmité était factice comme à la cour des miracles. La cécité de l'aveugle dans la pièce n'est pas factice, mais sa pauvreté l'est. Il est non seulement trompeur, mais aussi gourmand, avare, cynique, et paillard; il ne méritait pas donc la sympathie des spectateurs. De nos jours on serait peut-être porté plutôt à la pitié, mais "ce fut sans doute le rôle de la science moderne, de nous faire prendre en pitié ces déshérités."¹ Micheline Herz conclut: "Thus Gallic wit is an attempt by means of comedy to rationalize the world, and the man who displayed Gallic wit had faith in himself as a reasonable individual inclined to tolerance. This solid optimism can be militant . . . but it does not necessarily imply action, for it contains its self-assuagement. It is this easily obtained relief which discredits Gallic wit today." (p. 62).

Dans les cas où le rire est légèrement agressif, le comique est simplement une détente. "Il faut bien que l'homme se détende et permette aux forces qu'il prétend dompter de s'emousser de temps à autre dans une activité de jeu."² Dans

¹Gustave Cohen, Etudes d'histoire du théâtre en France au Moyen-Age et à la Renaissance, p. 150.

²Pierre le Gentil, La Littérature française au moyen âge, Collection U2 (Paris: A. Colin, 1968), p. 122.

cette atmosphère de gaieté, les tensions sociales, morales et sexuelles du spectateur disparaissent, et il peut mieux supporter les peines et les soucis de la vie quotidienne.

Finalement, le comique verbal satisfait l'esprit de jeu, le désir de la nouveauté du spectateur. Le plaisir intellectuel s'y mêle, mais aussi une évasion de but normal du langage, qui est d'exprimer une idée clairement, d'une manière logique. La fantaisie verbale va même plus loin, au delà du but d'exprimer une idée que ce soit clairement ou vaguement, jusqu'à la gratuité même. C'est le rire d'euphorie, où il y a quand même "une admiration implicite pour tant d'habileté gratuite."¹ La fantaisie verbale est "un des moyens les plus simples qui soient de mettre le public en belle humeur."²

En conclusion, cette analyse du comique révèle que le comique au théâtre du XIII^e siècle est d'une complexité peut-être surprenante pour le lecteur moderne. Du point de vue de la technique, le comique physique et l'obscénité y figurent près peu, tandis que le comique verbal et la comédie de situation prédominent. En ce qui concerne les sujets, la plus grande partie des exemples se trouvent dans la catégorie de la comédie de caractère, la plus haute forme du comique. L'agression figure dans une grande partie

¹Robert Garapon, op.cit., p. 49.

²Ibid., p. 49.

des exemples, mais du point de vue du développement de la civilisation, il y a une présence importante du rire sympathique et du comique "pur" d'où l'agression est absente. Le théâtre comique au XIII^e siècle était donc d'abord un divertissement dont le but était de faire rire sans amertume et sans arrière-pensée. Il était parfois un moyen d'exprimer les opinions sur l'actualité, mais la satire ne domine pas, et on devine que la plupart du temps, le comique légèrement agressif, et parfois même le comique satirique ne contiennent pas beaucoup de malice, et que l'auteur les a introduits parce qu'il savait que c'était un bon moyen de faire rire.

On ne saurait pas prétendre que ces comédies sont de haute valeur littéraire. Elles sont parfois, assez rarement pourtant, primitives ou grossières, mais en même temps, elles peuvent être élevées. Ceux qui n'y cherchent que la grossièreté et la crudité seront surpris par la variété des effets et des sujets comiques et par l'habileté de leur traitement aussi bien que par leur raffinement intellectuelle. Les difficultés du langage forment un obstacle, bien entendu, à la pleine appréciation du comique, mais le travail et les recherches révèlent une comédie d'une qualité inattendue, un résultat qui vaut bien tout effort s'il peut engendrer une meilleure estimation du théâtre comique à sa naissance en France au XIII^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

EDITIONS DES TEXTES DU XIII^e SIÈCLE

Bodel, Jehan. Le Jeu de saint Nicolas, 2^e édition. Editeur Albert Henry. Université Libre de Bruxelles, Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres, Tome XXI. Bruxelles: Presses Universitaires de Bruxelles, 1965.

Bodel, Jean. Le Jeu de saint Nicolas. Editeur Alfred Jeanroy. Les Classiques français du moyen âge, no. 48. Paris: Honoré Champion, 1967.

Bodel, Jean. Le Jeu de Saint Nicolas. Ed. F.J. Warne. Oxford: Basil Blackwell, 1951; 4th impression, 1968.

Le Garçon et l'Aveugle, 2^e édition. Editeur Mario Roques. Les Classiques français du moyen âge. Paris: Honoré Champion, 1969.

Adam le Bossu. Le Jeu de la Feuillée, 2^e édition. Editeur Ernest Langlois. Les Classiques français du moyen âge. Paris: Honoré Champion, 1968.

Adam le Bossu. Le Jeu de Robin et de Marion, suivi du Jeu du Pèlerin. Editeur Ernest Langlois. Les Classiques français du moyen âge. Paris: Honoré Champion, 1968.

Adam de la Halle. Le Jeu de Robin et de Marion précédé du Jeu du Pèlerin. Edité par Kenneth Varty. Toronto: George G. Harrap & Co. Ltd., 1960.

OUVRAGES CRITIQUES ET GÉNÉRAUX

Adler, Alfred. "Le Jeu de Saint Nicolas, édifiant mais dans quel sens?". Romania, 81 (1960), 112-120.

Sens et composition du "Jeu de la Feuillée".
Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press, 1957.

Alter, Jean V. Les origines de la satire anti-bourgeoise en France: Moyen Age - XVe siècle. Travaux d'humanisme et de Renaissance, 83. Genève: Droz; Paris: Minard, 1966.

Bowen, Barbara C. Les Caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620. Illinois Studies in Language and Literature, 1953. Urbana: University of Illinois Press, 1964.

Cohen, Gustave. Etudes d'histoire du théâtre en France au Moyen-Age à la Renaissance. Paris: Gallimard, 1956.

La Grande Clarté du Moyen-Age. New York: Editions de la Maison Française, 1943.

La Vie littéraire en France au moyen âge. Paris: Editions Jules Tallandier, 1949.

Foulet, L. et C. Foulon. "Les Scènes de Taverne et les comptes du Tavernier dans le 'Jeu de Saint-Nicolas' de Jean Bodel." Romania, 67 (1944-45), 422.

Frank, Grace. "The Beginnings of Comedy in France." Modern Language Review, 31 (1936), 377-384.

The Medieval French Drama. Oxford: Clarendon Press, 1954.

- Garapon, Robert. La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du moyen âge à la fin du XVII^e siècle. Paris: Colin, 1957.
- Guesnon, A. "La Satire à Arras au XIII^e siècle." Moyen Age, 13 (1900), 101-168.
- Guy, Henry. Essai sur la vie et les oeuvres littéraires du trouvère Adan de le Hale. Paris, 1898; rpt. Genève: Slatkine Reprints, 1970.
- Herz, Micheline. "Gallic Wit in Triumph and Decline." Yale French Studies, 23 (1959), 54-62.
- Holmes, Urban Tigner, Jr. A History of Old French Literature. New York: F.S. Crofts & Co., 1937.
- Jackson, W.T.H. "The Medieval Pastourelle as a Satirical Genre." Philological Quarterly, 31 (1952), 156-170.
- Le Gentil, Pierre. La Littérature Française du Moyen Age. Collection U2. Paris: Armand Colin, 1968.
- Noomen, W. "Comique et humour chez Jean Bodel." Levende Talen, 1960, 47-64.
- Paris, Gaston. La Littérature française au moyen âge, 5^e édition. Paris: Hachette, 1914.
- Petit de Julleville. La Comédie et les Moeurs en France au moyen âge. Paris: Cerf, 1886; rpt. Genève: Slatkine Reprints, 1968.
- Petit de Julleville. Les Comédiens en France au moyen âge. Paris: Cerf, 1885; rpt. Genève: Slatkine Reprints, 1968.

- Robertson, Howard S. "Structure and Comedy in Le Jeu de Saint Nicolas." Studies in Philology, 64 (1967), 551-63.
- Saulnier, V.-L. La Littérature Française du Moyen Age. Que sais-je, No. 145. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- Sepet, Marius. "Observations sur le Jeu de la Feuillée d'Adam de la Halle." Etudes romanes dédiés à Gaston Paris, 1891, 68-81.
- Taine, H. La Fontaine et ses Fables: Première Partie, Chapitre I, "L'Esprit Gaulois." Paris: Hachette, 1952, 1-18.
- Vincent, Patrick R. "The 'Jeu de Saint Nicolas' of Jean Bodel of Arras: A Literary Analysis." Johns Hopkins Studies in Romance Literature and Languages, 49 (1954).
- Walpole, Ronald N. "Humor and People in Twelfth-Century France." Romance Philology, 11 (1958), 210-225.

OUVRAGES SUR LE COMIQUE ET LE RIRE

- Feinberg, Leonard. Introduction to Satire. Ames: Iowa State U.P., 1967.
- Gregory, J.C. The Nature of Laughter. London: K. Paul, 1924.
- Gutwirth, Marcel. "Réflexions sur le comique." La Revue d'Esthétique, 17 (1964), 7-39.

- Hertzler, Joyce O. Laughter: A Socio-Scientific Analysis.
New York: Exposition Press, 1970.
- Hutchens, Eleanor N. "The Identification of Irony." Journal
of English Literary History, 27 (1960), 352-363.
- Koestler, Arthur. The Act of Creation. New York: MacMillan,
1964.
- Lalo, Charles. Esthétique du rire. Paris: Flammarion, 1949.
- Le Poulain, Jean. "Le rire au théâtre." Les Annales
Conferencia, 242 (déc. 1970), 33-45.
- Maurois, André. "Deux différentes formes de comique: esprit
et humour." Les Annales-Conferencia, 89 (mars 1958),
5-19.
- Munro, D.H. Argument of Laughter. Carlton, Australia:
Melbourne University Press, 1951.
- Pagnol, Marcel. Notes sur le rire. Paris: Editions Nagel,
1947.