

JEAN-CLAUDE AUBAILLY

# le théâtre médiéval

profane et comique

**Larousse**  
*université*



collection "thèmes et textes"

3 BA

# thèmes et textes

collection dirigée par Jacques Demougin

550  
Av. 47

16° Z  
14 804  
(31)

DE JEAN-PAUL SARTRE 1752571

parus dans la collection :

G. Durozoi

**ARTAUD**

l'aliénation et la folie

Jacques Dubois

**L'ASSOMMOIR**

société, discours, idéologie

P. Barbéris

**BALZAC**

une mythologie réaliste

Cl. G. Dubois

**LE BAROQUE**

profondeurs de l'apparence

A. Stegmann

**LES CARACTÈRES  
DE LA BRUYÈRE**

bible de l'honnête homme

R. Horville

**DOM JUAN DE MOLIÈRE**

une dramaturgie de rupture

A. Goulet

**LES CAVES DU VATICAN  
D'ANDRÉ GIDE**

étude méthodologique

J. Bessière

**FITZGERALD**

la vocation de l'échec

H. Béhar

**JARRY**

le monstre et la marionnette

H. Coulet et M. Gilot

**MARIVAUX**

un humanisme expérimental

G. Idt

**LE MUR  
DE JEAN-PAUL SARTRE**

techniques et contexte d'une provocation

Ph. Renard

**PAVESE**

prison de l'imaginaire, lieu de l'écriture

M. et M.-R. Le Guern

**LES PENSÉES  
DE PASCAL**

de l'anthropologie à la théologie

P. Barbéris

**LE PÈRE GORIOT  
DE BALZAC**

écriture, structures, significations

J.-M. Gardair

**PIRANDELLO**

fantasmes et logique du double

A. Niderst

**LA PRINCESSE  
DE CLÈVES**

le roman paradoxal

M. Butor et D. Hollier

**RABELAIS**

ou c'était pour rire

P. Barbéris

**RENÉ  
DE CHATEAUBRIAND**

un nouveau roman

G. Mouillaud

**LE ROUGE ET LE NOIR  
DE STENDHAL**

le roman possible

G. Durozoi et B. Lecherbonnier

**LE SURREALISME**

théories, thèmes, techniques

P. Demarolle

**VILLON**

un testament ambigu

NOMBREUX AUTRES TITRES EN PREPARATION

# le théâtre médiéval

**profane et comique**

***la naissance d'un art***

par

**JEAN-CLAUDE AUBAILLY**

*Docteur ès-lettres  
Maître de conférences  
au Centre Universitaire  
de Perpignan*

**Librairie Larousse**

17, rue du Montparnasse et 114, boulevard Raspail, Paris-VI<sup>e</sup>

# le théâtre médiéval

prologue et comique

de Jean-Claude Aubailly



JEAN-CLAUDE AUBAILLY

Directeur de collection

Éditions de la Librairie Larousse

de la Librairie Larousse

de la Librairie Larousse

© Librairie Larousse 1975.

Librairie Larousse (Canada) limitée, propriétaire pour le Canada des droits d'auteur et des marques de commerce Larousse. - Distributeur exclusif au Canada : les Éditions Françaises Inc., licencié quant aux droits d'auteur et usager inscrit des marques pour le Canada.

ISBN 2-03-035028-1

## Table des matières

Introduction . . . . .	9
1. Le théâtre profane avant la guerre de Cent Ans . . . . .	17
Les œuvres dramatiques . . . . .	17
Les premières œuvres arrageoises, p. 17 / le <i>Jeu de la Feuillée</i> , p. 34.	
Œuvres narratives et mime . . . . .	37
Une naissance difficile . . . . .	43
2. Les conditions d'un théâtre bourgeois et populaire. . . . .	45
La guerre de Cent Ans et le bouleversement des structures sociales . . . . .	45
La transformation des conditions matérielles du spectacle . . . . .	49
Le « milieu » théâtral avant et pendant la guerre de Cent Ans, p. 49 / Les nouvelles formes du spectacle à la fin de la guerre, p. 51 / La constitution des premières troupes : les associations joyeuses, p. 54.	
Les enseignements d'une géographie théâtrale au milieu du xv <sup>e</sup> siècle . . . . .	57
3. Les premières manifestations d'un théâtre populaire spontané . . . . .	59
Les parodies de la vie religieuse . . . . .	60
Fêtes familiales, p. 60 / La fête populaire, p. 62 / De la fête populaire au théâtre, p. 64.	
Parodies de la vie quotidienne . . . . .	68

La vie administrative et politique : les mandements, p. 68 / La vie juridique : les testaments, p. 70 / Les superstitions campagnardes : les pronostications, p. 73	
La caricature parodique : les types sociaux . . .	76
Les monologues d'hommes à tout faire, p. 77 / Les monologues de soldats fanfarons, p. 83 / Les monologues d'amoureux, p. 88.	
Parodie littéraire et théâtre de tradition . . . . .	92
Du « jeu » populaire aux pièces complexes . . . . .	98
4. Vers un théâtre organisé : farces et sotties . . . . .	101
5. La farce médiévale : évolution et structures . . . . .	111
Les simples parades . . . . .	112
Le bon tour, p. 112 / Les scènes de dispute, p. 115 / Les proverbes en action, p. 118 / Les parades érotiques, p. 119.	
Les farces techniques . . . . .	120
Fractionnements des monologues et pièces complexes, p. 121 / La mise en scène des débats, p. 124 / L'exploitation d'un procédé verbal, p. 126.	
Les farces d'intrigue . . . . .	129
Les parades améliorées, p. 130 / L'exploitation d'un procédé scénique : le déguisement, p. 134; la cachette, p. 139; les retours répétés du mari, p. 141 / Farces d'adaptation et complexité dramatique : utilisation extensive du fabliau et de la nouvelle, p. 142; épuration des trames narratives, p. 146; élaboration de trames complexes par juxtaposition de procédés, p. 148.	
Vers la comédie psychologique . . . . .	151
Le miroir du réel . . . . .	160
6. Les structures de la sottie . . . . .	163
Les formes primitives . . . . .	164
Les sotties-parades, p. 164 / Les sotties-jugements, p. 166 / Les sotties-actions, p. 171.	
Les formes bâtardes . . . . .	178
La sottie-farce, p. 178 / La sottie-rébus, p. 178	

7. Le message du théâtre populaire et bourgeois . . .	181
La morale de la farce : une éthique populaire utilitaire . . . . .	181
L'individu tel qu'en lui-même, p. 182 / L'individu et la société, p. 186.	
La sottise : satire sociale et politique . . . . .	189
Conclusion : une image de la société en mouvement .	199
Note bibliographique . . . . .	202
Index des pièces citées. . . . .	203





## Introduction

Vouloir présenter en quelques centaines de pages un panorama de la production théâtrale médiévale, en essayant de cerner sa genèse et de la saisir dans son devenir, peut paraître une gageure irréalisable, même si l'on se limite à l'étude de ses manifestations non religieuses. Songeons en effet que c'est sur près de cinq siècles, soit la moitié de notre histoire littéraire, que s'étend la période médiévale marquée par des textes écrits : de la *Vie de Saint Alexis* (vers 1040) et de la *Chanson de Roland* (vers 1100) au *Pantagruel* (1532) et *Gargantua* (1534) de Rabelais que l'on peut considérer comme le dernier grand auteur médiéval<sup>1</sup>. N'oublions pas que c'est en 1543 que meurt Copernic dont les travaux avaient brisé définitivement les cadres de la pensée médiévale. Dates plus intéressantes pour notre propos, c'est en 1548 que sont interdites les représentations des *Mystères*, et l'année suivante, en 1549, que, dans sa *Défense et illustration de la langue françoise*, Du Bellay prêche en faveur d'une restauration du théâtre des Anciens. Peut-on, dès lors, prétendre connaître la totalité d'une production étalée sur tant de siècle dont rien ne nous autorise à penser qu'ils ont été moins féconds que ceux qui les ont suivis?

D'autre part, ce n'est qu'en 1454 que parut à Mayence le premier ouvrage imprimé : une *Bible*. Dans les quatre siècles précédents, la transmission des œuvres s'était

---

1. Cf. M. Bakhtine : *l'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970.

effectuée oralement ou par manuscrits. Or, même si l'on admet que de nombreux manuscrits ont vraisemblablement été détruits ou perdus, peut-on penser qu'on ait utilisé un mode de conservation aussi coûteux — et que son caractère « confidentiel » rendait d'ailleurs souvent inopérant pour assurer la survie des textes — pour des œuvres bien souvent improvisées à la demande et qui devaient être considérées comme de simples bouffonneries destinées à amuser, voire pour la plupart des textes dramatiques profanes ?

A la difficulté de connaître une production très étalée dans le temps s'ajoute donc celle, plus prosaïque, de pouvoir en imaginer l'ampleur — et la nature — par les traces réduites qui sont parvenues jusqu'à nous. Possédons-nous un échantillonnage suffisant et représentatif pour pouvoir en parler sans risque d'erreur ? Nous en sommes bien souvent réduits à ne pouvoir formuler que des hypothèses.

Une dernière difficulté surgit enfin lorsque l'on cherche à isoler un théâtre « comique » du reste de la production dramatique médiévale, car en ses débuts, tout au moins, « le théâtre médiéval ne se caractérise nullement par une distinction nette entre le tragique et le comique. S'il faut établir une ligne de démarcation, elle passe entre le théâtre religieux issu de la liturgie et des représentations paraliturgiques [...] et le théâtre non religieux, autrement dit profane <sup>2</sup>. » Ajoutons à cela le fait que l'un et l'autre ne sont pas apparus simultanément mais successivement, les manifestations du premier précédant celles du second de plus d'un siècle <sup>3</sup> : on imagine alors les abîmes de perplexité dans lesquels se plonge l'im-

---

2. J. Frappier : *le Théâtre profane en France au Moyen Age. XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, C.D.U., Paris, p. 1. Tous les critiques, de Petit de Julleville (*les Comédiens en France au Moyen Age*) à J. Frappier (*op. cit.*) et Omer Jodogne (*Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France*), s'accordent à penser, comme l'écrit le dernier cité, que « le théâtre médiéval en Occident n'est pas un renouvellement du théâtre antique. C'est un nouveau théâtre dans toute la force du terme, une création ». Il est tout aussi unanimement admis que « le théâtre est né dans l'église grâce aux excroissances des textes liturgiques chantés qu'on a appelées des tropes » : il était donc à l'origine « un procédé d'enseignement auquel le clergé avait été amené à recourir par l'ignorance de la masse des fidèles et l'incapacité d'un grand nombre à en recevoir un autre » et qui, de ce fait, impliquait l'utilisation de la langue vulgaire.

3. On admet communément que les premières manifestations d'un théâtre religieux apparaissent au XI<sup>e</sup> siècle ; mais il faut attendre les premières années du XIII<sup>e</sup> siècle pour assister à l'apparition des premières pièces profanes, si toutefois on accepte de classer parmi celles-ci *le Jeu de Saint Nicolas*.

prudent qui tente d'élucider les mystères de l'origine et de la genèse du théâtre « comique »!

Il est néanmoins permis d'essayer de lever le voile en s'appuyant sur ce que le temps et l'histoire ont bien voulu préserver de cette antique production. Et dès l'abord, on est frappé par l'abondance et la diversité des textes de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle parvenus jusqu'à nous et qui semblent témoigner, au lendemain de la guerre de Cent Ans, d'une véritable floraison d'un théâtre comique, brutale et inorganisée à l'image de la composition de ces recueils constitués par des amateurs soigneux auxquels on doit ainsi la survie d'une partie de notre patrimoine littéraire. Seul parmi ceux-ci, le *Recueil La Vallière* nous est parvenu sous l'état manuscrit<sup>4</sup>. Il contient 74 pièces, *sermons joyeux, farces, sotties* et *moralités*. Les autres recueils sont imprimés : le *Recueil du British Museum*<sup>5</sup>, qui présente 64 pièces (en général des *farces*, quelques *sotties*, huit *moralités* et un *mystère*); le *Recueil Cohen*<sup>6</sup>, du nom de son savant éditeur, dont les 53 pièces sont presque toutes des *farces*; le *Recueil Trepperel*<sup>7</sup> qui comporte, parmi ses 35 pièces, seize *sotties* et cinq *farces*, et le *Recueil de Copenhague*<sup>8</sup> qui comprend 9 pièces réparties en *sermons, dialogues* et *farces*. Si l'on ajoute à ces recueils les pièces découvertes isolément, et publiées de même (par E. Picot, P. Lacroix, Ch. Samaran, P. Aebischer...), c'est d'un trésor de plus de deux cent cinquante pièces dont dispose le chercheur curieux et dont la seule lecture l'amène à constater que, pour cette période qui couvre approximativement les quatre-vingts dernières années du Moyen Age (1450-1530), la production théâtrale profane présente un caractère populaire marqué et franchement comique, et qu'elle se diversifie en un certain nombre de « genres » naissants, *sermon joyeux, monologue,*

---

4. B. N., Ms fr 24341. Édité par Le Roux de Lincy et Fr. Michel sous le titre *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux*, Paris, 1837, 4 vol.

5. Édité par Viollet-le-Duc : *Ancien Théâtre français*, Paris, 1854-1857, vol. I à III.

6. G. Cohen : *Recueil de farces inédites du XV<sup>e</sup> siècle*, Cambridge (Mass.), The Medieval Academy of America, 1949.

7. E. Droz : *le Recueil Trepperel*, t. I : *les Sotties*, Paris, 1935; t. II : *les Farces*, Genève, 1961.

8. E. Picot et Chr. Nyrop : *Nouveau recueil de farces françaises des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1880.

*dialogue, farce, sottie, moralité*, dont chacun tend vers une unité de ton et une structure spécifique.

Qu'en est-il maintenant lorsque notre curieux remonte le temps? S'il n'est pas trop surpris de constater que l'abondante production de l'après-guerre est précédée d'une longue période de silence qui correspond à la durée de la guerre de Cent Ans, son étonnement s'accroît devant la maigre moisson que lui offrent les siècles antérieurs : rien pour le début du xiv<sup>e</sup> siècle, si ce n'est la *Farce de Maître Trubert et Antroignart* d'Eustache Deschamps, que les trop nombreux vers narratifs qu'elle contient font considérer beaucoup plus comme un *fabliau* déclamé en utilisant le procédé du changement de voix que comme une œuvre théâtrale. Quant au xiii<sup>e</sup> siècle, les œuvres qu'il nous a laissées — si l'on excepte *le Jeu du garçon et de l'aveugle*, très court fragment de 265 vers qui n'est peut-être qu'un dialogue récité avec changement de voix par un seul jongleur, et *Courtois d'Arras* qui présente quelques vers narratifs — se réduisent à trois, dues à deux auteurs arrageois, Jehan Bodel et Adam de la Halle : ce sont *le Jeu de Robin et Marion* et *le Jeu de la Feuillée*, écrites par le second dans la deuxième moitié du siècle, et *le Jeu de Saint Nicolas* composé par le premier et joué à Arras au tout début du siècle. Mais, outre le fait que tous les critiques ne s'accordent pas pour classer cette dernière pièce parmi les œuvres profanes, on ne peut qu'être frappé par la différence de nature qui oppose le théâtre du xiii<sup>e</sup> siècle à celui de l'après-guerre et que d'ailleurs résumant les titres des pièces : *jeu* d'une part et *farce, sottie* ou *moralité* de l'autre. Les *jeux* sont en effet des pièces complexes caractérisées avant tout par le mélange des tons et la variété des sujets et des thèmes traités<sup>9</sup>, à tel point qu'il est difficile de voir en eux les ancêtres des pièces comiques de la fin du xv<sup>e</sup> siècle.

Aussi, compte tenu de cette constatation et du maigre résultat de sa moisson, le chercheur se sent-il contraint, pour alimenter son dossier, de faire une incursion dans la littérature para-théâtrale de ces siècles qui ont précédé la guerre,

---

9. Ils sont, nous le verrons, des mises en scène littéraires et non pas, comme la *farce* ou la *sottie* du xv<sup>e</sup> siècle, une re-crédation scénique de la réalité vécue ou pensée.

dans le genre comique et populaire du *fabliau*. Il est vrai que ce sont là des œuvres narratives, mais, comme l'a montré E. Faral dans sa thèse sur *les Jongleurs en France au Moyen Age*<sup>10</sup>, elles présentent pour la plupart un caractère mimique et dramatique accusé qu'elles doivent au mode oral de leur transmission. Or, déclare E. Faral, « le mime littéraire appartient au théâtre. Il se distingue du drame proprement dit moins par la nature de ses sujets que par la façon de les traiter et de les représenter. Son objet est l'imitation de la réalité par le geste et la voix, sans le recours aux procédés d'une mise en scène complète et régulière. » Fort de cette affirmation et de la parenté d'esprit et de matière qu'il constate entre le *fabliau* du XIII<sup>e</sup> siècle et la *farce* du XV<sup>e</sup>, le chercheur peut donc croire son dossier complet, son problème de filiation résolu et le pont établi par-dessus les années creuses de la guerre de Cent Ans. Or, c'est là qu'il lui faut redoubler de vigilance et faire preuve d'esprit critique car, comme le remarque O. Jodogne,

encore faut-il s'entendre sur ce qu'est le théâtre. Le drame évoque l'action et c'est avec raison qu'on l'a appelé *jeu, spiel, spel, funzione, auto*. Mais l'action ne suffit pas à distinguer le drame du roman, pas plus que le décor ou même des individus parlant et se mouvant sur des tréteaux ne convertissent le divertissement en théâtre. Le narré ne suffit pas et non plus la mimique. Ce qui est le caractère exclusif du drame, c'est la désincarnation des personnes dites acteurs, assumant le rôle d'individus autres qu'eux-mêmes. C'est ce que, par un mot commode, les Anglais désignent *impersonation* et que je me permettrai de transposer en « personnation ». A l'action, indispensable sans doute, la personnation confère cette fiction qui convertit en art ce qui risquerait d'être compris comme un événement réel. La personnation délimite le théâtre, nous dit en quoi il se distingue du spectacle, du pur dialogue, quoique le genre les comprenne tous les deux. Le décor même n'est pas indispensable; on l'a prouvé assez de nos jours.

---

10. Paris 1910; cf. aussi E. Faral : *Mimes français du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1910.

Ces quelques remarques très générales permettront au lecteur de mieux comprendre les divergences, voire les querelles, qui se sont élevées entre les critiques lorsqu'ils ont voulu éclaircir le mystère des origines et de la naissance du théâtre comique. L'un des premiers à prendre position sur ce problème fut Joseph Bédier qui, en 1890, dans un article de la *Revue des Deux-Mondes* intitulé *les Commencements du théâtre comique en France*, prétendait que le théâtre comique s'était détaché progressivement du théâtre religieux, les scènes comiques que ce dernier comportait se développant indépendamment pour vivre de leur vie propre. Et Bédier présentait Adam de la Halle comme l'auteur qui « le premier et le seul de son temps émancipa le théâtre de ses attaches liturgiques et trouva les premières comédies françaises », en précisant cependant — pour éviter toute contestation — que c'était dans le théâtre d'Arras « qui [n'avait] plus guère de religieux que le nom qu'il [fallait] chercher la source d'inspiration d'Adam de la Halle. » Mais cette première argumentation prêtait le flanc à la critique, car le développement des scènes comiques — fondées sur une observation réaliste du quotidien — est particulièrement sensible dans les *miracles* et surtout les *mystères*, c'est-à-dire au moment où existait déjà un véritable théâtre comique indépendant. C'est là ce qu'en 1910 E. Faral reprochait à Bédier. Pour Faral, une production comique intense a pu exister dès la première heure sans que rien en ait survécu et « il est plus vraisemblable [de penser] que l'esprit comique a agi du dehors sur le drame religieux et que des scènes plaisantes se sont glissées dans les *mystères* parce qu'elles vivaient ailleurs déjà de leur vie propre. » Par suite, Faral proposait de rechercher l'origine du théâtre profane comique dans la « tradition ininterrompue [qui] lie les comédiens du xv<sup>e</sup> aux jongleurs du xiii<sup>e</sup> siècle », lesquels ont perpétué en leur temps « l'esprit mimique » illustré par les mimes de la décadence romaine. Si séduisante qu'elle fût, cette nouvelle proposition ne rencontra pas l'agrément de Petit de Julleville qui objecta que non seulement la tradition du théâtre s'était interrompue depuis longtemps à l'époque carolingienne, mais que, de plus, la production des jongleurs ne présentait aucun morceau qui offrît nettement un caractère

dramatique, et que, s'il était possible d'admettre que les jongleurs étaient les ancêtres des comédiens, il était pour le moins curieux de constater que l'on ne trouvait aucun texte français de comédie avant le XIII<sup>e</sup> siècle. Ce sont sans doute ces objections qui ont poussé G. Cohen à rechercher l'origine du théâtre comique français dans la comédie latine du XII<sup>e</sup> siècle, dont il a retrouvé une quinzaine de pièces qui puisent leur inspiration chez Plaute et surtout Térence. Mais cette troisième hypothèse n'était pas plus solide que les deux précédentes car les quinze pièces sur lesquelles G. Cohen appuie son argumentation proviennent toutes du même foyer d'humanisme que fut au XII<sup>e</sup> siècle la région d'Orléans, Blois, Vendôme et Chartres; et la plupart sont des pièces licencieuses, écrites par des clercs cultivés et des gens d'église — sorte de « théâtre en liberté » à usage interne —, qui entremêlent récit et dialogue au point que l'on peut se demander si elles ont été effectivement jouées. Ce sont en fait, comme le fait remarquer J. Frappier, des « fabliaux latins » qui appartiennent au genre de la « comoedia », au sens que Jean de Garlande prête encore au terme dans sa *Poetria*, et la ressemblance de leurs thèmes avec ceux de la comédie en langue vulgaire est des plus minces.

Ainsi le débat n'était-il pas clos. Mais suffit-il pour ce faire d'adopter, avec J. Frappier, une solution de compromis qui consiste à admettre que le théâtre profane est né spontanément sous diverses influences dont celles qui ont été mises en lumière par J. Bédier, E. Faral et G. Cohen? Ce n'est là, pensons-nous, qu'une manière élégante de refuser de rompre quelques lances dans un combat que l'on juge hasardeux et, pour notre part, nous regrettons que J. Frappier n'ait pas plus approfondi le discret appel qu'il lançait à la critique sociologique lorsqu'il écrivait : « on pourrait soutenir que l'apparition du théâtre comique est liée au progrès d'une vie et d'une civilisation urbaines, alors que le théâtre religieux, dans sa forme embryonnaire, le drame liturgique, est un produit des couvents et des cloîtres. »

Est-ce à dire que cette modeste étude a la prétention de lever définitivement le voile du temps et de percer le mystère des origines du théâtre comique, de réussir là où des maîtres éminents ont échoué? En réalité, nous n'avons

pas d'autre ambition que d'ajouter quelques fils à cette toile de Pénélope que tisse inlassablement la critique littéraire et nous estimerons avoir pleinement atteint notre but si ces quelques pages réussissent à susciter chez certains l'envie de retourner aux sources et de découvrir ces textes qui, selon l'expression de Pierre Le Gentil, ont le mérite de prouver qu'en ces temps anciens « on savait parfois se réjouir franchement, sinon avec délicatesse, d'être en bonne santé ».

# Le théâtre profane avant la guerre de Cent Ans

## Les œuvres dramatiques

### Les premières œuvres arrageoises

*Le Jeu de Saint Nicolas* de Jehan Bodel, représenté à Arras dans les toutes premières années du XIII<sup>e</sup> siècle, est parmi les œuvres que nous connaissons, celle qui suit immédiatement *le Jeu d'Adam* qui marquait « l'installation d'un drame liturgique trop développé et devenu un peu profane, au porche de l'église ». Pourtant on ne peut trouver beaucoup de similitudes entre ces deux *jeux* : alors que le second est sans conteste un drame pieux par excellence, le premier continue à embarrasser la critique car, comme le déclare, après tant d'autres, I. Siciliano, « dans *le Jeu de Saint Nicolas* il est impossible de dire où finit le sacré et où commence le profane, il est impossible de distinguer la farce du drame pieux<sup>1</sup>. »

Qu'en est-il exactement? Et peut-on, après avoir lu la pièce, affirmer comme Petit de Julleville, que « toute espèce d'unité est inconnue à Jean Bodel »? Les différentes éditions nous présentent un texte fractionné arbitrairement en scènes ou tableaux (33 pour Pauphilet, 27 pour Jeanroy) ignorant ainsi superbement qu'au Moyen Age l'unité scénique est,

1. I. Siciliano : *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Age*, Paris, Nizet, 1967.

comme le rappelle A. Henry<sup>2</sup>, la *mansion*, qui correspond à un décor — le spectateur admettant que le déplacement d'une mansion à une autre traduit fictivement l'écoulement d'un temps compressible et extensible à volonté. Si l'on examine la pièce en fonction de cette unité scénique, on s'aperçoit qu'elle se déroule en trois grands temps d'importance à peu près égale (et que l'on pourrait appeler « actes »), centrés autour de deux mansions principales<sup>3</sup> — le palais du roi d'Afrique et une taverne — et que, d'un temps à l'autre, se produit une concentration de l'action marquée par la réduction des déplacements.

Le premier temps — ou « acte d'exposition » destiné à créer une atmosphère et une situation — est centré sur le palais du Roi (*mansion 1*) et dominé par l'épique et le merveilleux : un messager, Auberon, vient prévenir le roi que les chrétiens ont envahi ses terres; le souverain s'emporte alors contre le dieu Tervagan mais, suivant en cela les conseils de modération de son sénéchal, il s'excuse et sollicite un oracle dont l'ambiguïté, interprétée par le sénéchal, le ramène à sa fureur première; il envoie alors Auberon convoquer l'arrière-ban (*mansion 1*). Après une halte à la taverne (*mansion 2*), Auberon s'acquitte de sa mission (*mansion 3*) et revient au palais, bientôt suivi de quatre émirs chargés de présents qui se mettent au service du roi, lequel les exhorte à la guerre sainte (*mansion 1*) pour laquelle ils partent sur-le-champ. En voyant les païens se diriger vers leur camp (*mansion 4*), les chrétiens se recommandent à Dieu. Un ange leur apparaît alors pour leur annoncer leur fin prochaine et leur admission en paradis. De fait, tous sont exterminés sauf un vieux prud'homme qu'à leur étonnement les païens ont trouvé en train de prier, à genoux, devant une petite statuette. Et, pendant que l'ange apparaît une nouvelle fois sur le champ de bataille pour louer le sacrifice des chrétiens et reconforter le survivant, les païens décident de ramener au roi ce curieux prisonnier. Comme le roi s'étonne (*mansion 1*),

---

2. Albert Henry : *le Jeu de Saint Nicolas*, Presses Universitaires de Bruxelles, 1965.

3. On pourrait ainsi schématiser le décor fait de *mansions* juxtaposées : *mansion 4* : un champ de bataille; *mansion 1* : le palais du roi d'Afrique qui comprend : a) une geôle, b) une salle du trône avec la statue de Tervagan, c) une salle du trésor; *mansion 0* : une rue; *mansion 2* : une taverne; *mansion 3* : le pays des Emirs.

le prud'homme lui enseigne les miracles de ce saint qu'il priait — saint Nicolas — et dont la statuette a le pouvoir de préserver des voleurs tous les trésors confiés à sa garde. Le roi décide donc de mettre le saint à l'épreuve et, pendant que le prisonnier est conduit au cachot où l'ange viendra le rassurer sur son sort, il fait ouvrir les portes de la salle du trésor, renvoyer les gardes et annoncer par la ville que son trésor, placé sous la seule garde d'une statuette de saint Nicolas, est à la disposition de tous ceux qui désirent se l'approprier.

Après ce premier temps qui se caractérise par une extraordinaire contraction du temps réel<sup>4</sup>, l'action va se concentrer entre deux *mansions* — le palais et la taverne<sup>5</sup> — et se dérouler dans un intervalle de temps qui n'excède pas celui qui sépare le crépuscule de l'aube<sup>6</sup>. Le second « acte », qui se déroule presque entièrement dans la seconde *mansion*, est constitué de deux longues « scènes de taverne » symétriques que sépare la séquence du vol du trésor. Dans la première de ces deux scènes, nous assistons aux retrouvailles à la taverne de trois larrons, Pincédé, Cliquet et Rasoir, attirés par le *cri* que Raoulet a débité à la demande de son maître le tavernier. Les trois larrons, rendus joyeux par l'annonce que leur a faite Rasoir de l'abandon du trésor royal à la discrétion des voleurs, s'attablent et décident de jouer l'écot aux dés. Mais le jeu les conduit à la dispute et le tavernier doit les séparer avant de leur prêter un sac pour leur permettre d'effectuer le larcin auquel ils se sont déterminés. Après avoir vérifié que le roi est endormi (*mansion 1*), nos voleurs se précipitent dans la salle du trésor, remplissent leur sac et reviennent à la taverne (*mansion 2*) où de nouveau, rendus gais par le vin que le tavernier ne leur ménage pas, ils se livrent à une partie de dés enfiévrée qui dégénère en dispute comme la première. Le tavernier les sépare à nouveau et après qu'ils lui ont confié leur larcin, ils vont dormir en attendant le partage.

Le troisième et dernier « acte » qui ramène l'action dans

---

4. Et dont la technique s'apparente aux *ellipses* et aux *flash-back* du cinéma moderne — ce qui témoigne de la modernité de ce théâtre médiéval.

5. L'image et son double parodique.

6. Dès la première séquence dans la taverne, les voleurs se font apporter une chandelle; et tout se passe entre le coucher et le lever du roi.

la première *mansion*, le palais royal, obéit à une construction aussi nette en trois temps, dont le premier et le dernier, symétriques — et que sépare la restitution du trésor —, se résolvent par des dénouements inverses. En effet, le roi réveillé une première fois par son sénéchal, qu'un mauvais songe a amené à constater la disparition du trésor, envoie chercher le prud'homme pour lui signifier sa condamnation. Celui-ci ne réussit qu'à obtenir un répit jusqu'au matin et, de retour dans sa cellule, il invoque saint Nicolas. L'ange lui apparaît alors pour lui annoncer qu'il sera secouru. Et, de fait, dans la taverne (*mansion 2*) saint Nicolas apparaît aux voleurs endormis pour leur ordonner de restituer le trésor. Effrayés et expulsés par un tavernier en proie à la panique — mais qui n'oublie pourtant pas de garder les vêtements de nos larrons en paiement de leurs dettes — Pincédé, Rasoir et Cliquet rapportent le trésor et se séparent. Au palais (*mansion 1*) le roi, réveillé une nouvelle fois, mais par un songe heureux, apprend de son sénéchal que le trésor est revenu et semble avoir doublé. Le roi fait alors délivrer le prud'homme et c'est la conversion générale des païens, suivie de la destruction de la statue de Tervagan.

Telle se présente cette pièce dont, au moins pour les « actes » II et III, on ne peut nier l'unité dramatique profonde — au sens des unités classiques — et la construction rigoureuse. En fait, seul le premier « acte » confère à la pièce un caractère de disparate et donne de plus l'impression d'avoir été surajouté, car la préparation qui conduit à l'incarcération du prud'homme n'était pas dramatiquement utile. Pourquoi Bodel, dans ces conditions, a-t-il donné tant d'importance à ce premier temps et tant appuyé sur l'aspect épique — et merveilleux — de l'action? La réponse se trouve, selon nous, dans la genèse de la pièce et dans le contexte historique de sa représentation. Il est en effet vraisemblable de penser que la pièce a été commandée au poète par une confrérie pour célébrer la fête de son saint patron<sup>7</sup>, et, pour répondre à

---

7. Saint Nicolas était très populaire en Picardie et en Flandres où de nombreuses confréries de clercs l'avaient pris pour patron : il était le saint des voyageurs, des marins, des jeunes filles qui faisaient le « pèlerinage de mariage », des clercs et des écoliers. Dès le XII<sup>e</sup> siècle, on trouve de nombreux jeux de Saint Nicolas en latin joués par et pour des clercs. Jean Bodel s'intègre à une longue tradition.

une telle commande, Bodel a dû avoir recours à des sources dont, sans doute, *la Vie de Saint Nicolas* en français du Ms 307 de la bibliothèque d'Arras — ou celle de Wace. D'ailleurs, le *Prologue* du texte, qu'à juste titre A. Henry croit apocryphe, en témoigne : Bodel n'a fait que mettre en scène une légende connue (cf. v. 7-8; 61; 79). Mais Bodel n'en a pas moins fait subir des modifications à ses sources dont la plus significative est sans doute d'avoir situé l'action en pays sarrasin. Est-ce par souci de simplification scénique? En fait l'explication peut être donnée par la date de la composition — ou de la représentation : la pièce a été écrite dans l'élan de ferveur suscité par la préparation de la quatrième croisade<sup>8</sup>. Il est donc vraisemblable de penser qu'en consacrant le tiers de sa pièce à rappeler un désastre subi par les chrétiens ainsi que la mobilisation pour la guerre sainte pratiquée par les Sarrasins, Bodel voulait rendre un hommage aux chrétiens morts en Espagne, au Portugal ou en Palestine lors de la précédente croisade afin de montrer que leur sacrifice n'avait pas été vain, et de galvaniser le courage des nouveaux croisés. De là le caractère épique et merveilleux de ce *jeu* qui a pu faire croire à certains critiques, comme P. R. Vincent, qu'il n'était qu'une chanson de geste portée à la scène et à laquelle on aurait intégré la légende du saint pour répondre à la finalité première de la représentation.

Compte tenu de ces faits — sources de la pièce et contexte historique de la représentation —, il devient donc nécessaire, pour savoir si *le Jeu de Saint Nicolas* doit ou non être tenu pour la première pièce profane, de reconsidérer le problème du merveilleux — épique et chrétien — et, en quelque sorte, de déterminer si, dans ce *jeu*, les personnages surnaturels jouent un rôle analogue à celui de Satan ou de la Vierge dans les *miracles*, qui, eux, sont sans conteste des drames religieux<sup>9</sup>.

L'élément merveilleux se résume en fait ici à quelques séquences très courtes : quatre « apparitions » de l'ange, une de saint Nicolas, quatre vers prononcés par Tervagan, à

8. N'oublions pas que c'est justement dans le Nord, ainsi qu'en témoigne Villehardouin, que Foulques prêcha la croisade à la fin de 1199 et dans les premiers mois de 1200.

9. Cf. *le Miracle de Théophile* de Rutebeuf.

Les études littéraires sont aujourd'hui en relation étroite avec les disciplines scientifiques et singulièrement les sciences humaines. L'analyse, et même la simple lecture, d'une œuvre trouve dans les méthodes élaborées par la linguistique, la psychanalyse, la sociologie, l'histoire, voire les mathématiques, des directions neuves et des perspectives nouvelles. La collection "Thèmes et Textes" s'adresse aux élèves des classes terminales du secondaire, aux étudiants de l'enseignement supérieur français et étranger et à un public cultivé sans préoccupations scolaires, mais curieux des recherches actuelles concernant la littérature. Elle présente les diverses manifestations du phénomène littéraire, textes, thèmes privilégiés, écoles affirmées ou esthétiques diffuses, profils d'auteurs, selon les exigences de la pédagogie et de la critique modernes.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7502 00332516 6



ISBN 2-03-035028-1

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

