

S. Harmin LH



REVUE



FRANCO-BELGE

12^e ANNEE

NOUVELLE SERIE N^o 7.

Juillet 1932

SOMMAIRE :

UN SIÈCLE DE LITTÉRATURE EN HAINAUT	M. Wilmotte.
UNE SOURCE POSSIBLE DE MADAME BOVARY	Gérard-Gailly.
A PROPOS DE LA CONVENTION D'OUCHY.	L. Lobet.
L'ESPRIT COMIQUE DANS LA LITTÉRATURE DU MOYEN-AGE	M. Hélin.
LE MOIS A PARIS	Maurice Darin. Pierre Mèlèse.
LE MOIS A BRUXELLES.	Rigolet.
LES LIVRES.	M. W. - P. M. M M.

Ce numéro : France et Belgique, **5 fr.**

Abonnement : **50 fr.** franç.; **70 fr.** belges

AVENUE D'ORLÉANS, 28
 (Square Delormel, 4)
 PARIS, XIV^e
 Téléphone Ségur 76-23

12, PETIT SABLON, 12
 BRUXELLES
 Téléphone : 11.99.14

hommage très
cordial !
26. VII. 32 M. H. élin

L'esprit comique dans la littérature latine du Moyen Age ⁽¹⁾

Les plus récentes histoires de la littérature expliquent l'apparition des œuvres en langue vulgaire par des antécédents latins, puisque la théorie des origines populaires paraît à tous issue de l'imagination romantique : or, seule parmi les ouvrages d'ensemble, l'*Histoire de la Nation française*, publiée sous la direction de G. Hanotaux, consacre une étude à la littérature latine de France, exposé très incomplet d'ailleurs, bien qu'il commence par s'annexer Virgile, Gaulois de Cisalpine!... Du moins était-ce une innovation heureuse en ce qu'elle tendait à mettre fin à ce paradoxe d'un « tableau de la culture française où paraîtra, dit André Thérive, l'auteur de quelque fabliau, où manqueront Gerson et Raymond Lulle, Saint Bernard et Roger Bacon, bref les savants, les éducateurs et les philosophes. »

Mais, plus que d'historiens, une littérature, pour se faire connaître, a besoin d'éditeurs de textes : la France, en ce domaine, s'était laissé distancer par

(1) A propos de la « Comédie » latine en France au XII^e siècle, textes publiés sous la direction et avec une introduction de Gustave Cohen. (Collection latine du moyen âge publiée sous le patronage de l'Association Guilalume Budé), Paris, les Belles-Lettres, 1931.

l'Allemagne et les pays anglo-saxons, qui possèdent des anthologies souvent fort bien comprises ou de commodés éditions d'extraits, à l'usage des étudiants ou des lettrés que le prix et la technicité des collections savantes pourraient rebuter. Il convenait donc de ne pas passer sous silence la récente publication de deux volumes qui ouvrent une nouvelle série de textes latins du Moyen Age; elle est due à une maison dont les éditions de textes anciens sont bien connues du public lettré.

L'existence d'une comédie latine au XII^e siècle en France est quasi une révélation littéraire. Mais ces œuvres ne laissent pas d'être déconcertantes à plusieurs égards; il n'est pas inutile, croyons-nous, d'en avertir le lecteur.

Sur la couverture déjà, le titre de « comédie » s'inscrit entre guillemets. Il remonte cependant, en certains cas au moins, aux manuscrits : mais il convient de noter que, d'après les théoriciens du XII^e siècle, cette appellation s'applique simplement à des écrits traitant de sujets comiques et familiers, et dont les personnages ne sont pas de condition élevée.

Si M. Cohen — dont l'autorité est grande en matière de théâtre français du Moyen Age — a cru devoir user de ces « guillemets de prudence », c'est qu'il est à peu près seul à considérer que les pièces dont il offre le *corpus* ont dû faire l'objet de représentations. M. Wilmotte les qualifiait naguère de « récits dialogués » en spécifiant que cette appellation n'impliquait « aucune déclamation alternée » (1), et l'importante étude que M. Faral leur a consacrée (2) s'intitule le *Fabliau latin*.

(1) *Les origines françaises du roman courtois*, Mercure de France, 1922.

(2) *Romania*, 1924.

Les collaborateurs à qui M. Cohen a confié l'édition des « comédies » sont eux-mêmes d'avis très partagés : ils parlent d' « œuvres de caractère mal défini », de « monologue dramatique » ou de « jeu scolaire » ; plus souvent de « conte », de « narration », d' « exercice d'école ». Au seul *Babion*, on reconnaît un réel caractère dramatique ; la brièveté des *Clercs et du manant* et des *Trois compagnons* met ce sketch et ce monologue hors de discussion ; quant au *Pamphile*, théoriquement jouable, puisqu'aucun élément narratif n'y a été relevé, son éditeur le considère comme une œuvre didactique, « vivifiée par une forme alerte, tantôt celle du monologue, tantôt celle du dialogue ».

Nous ne reprendrons pas ici une argumentation qui n'a de valeur qu'appuyée sur un examen approfondi des textes et qu'il serait vain de vouloir ramener à des grandes lignes ; chaque fois, en effet, le problème se pose différemment. Les pièces sont d'étendue très variable (de 22 à 792 vers ; la plupart cependant en comptent de 300 à 550) ; la proportion du dialogue et des morceaux narratifs varie aussi ; d'autre part, parmi les manuscrits, les uns présentent l'indication de changements d'interlocuteurs, les autres non.

Il est donc impossible de considérer ces œuvres comme appartenant à un genre défini, comme soumises à des lois et à des convenances uniformes, ainsi que ce fut le cas du théâtre classique. S'il existe quelque parenté entre l'*Aululaire* et *Géta*, elle est loin d'apparaître avec la même évidence entre *Pamphile* et les *Clercs et le manant*. Ce serait néanmoins une erreur de croire le problème uniquement propre à intéresser les spécialistes de l'histoire littéraire. Le simple lecteur aurait tort d'estimer qu'il est indifférent, après tout, de baptiser nos pièces « comédies » ou « fabliaux », ce qui n'a rien

à voir, semble-t-il, avec le seul jugement qui lui importe, qui est un jugement de valeur.

Si peu d'illusions qu'on se fasse sur le sens historique du commun des lecteurs, on concédera cependant qu'ils n'abordent pas dans les mêmes dispositions d'esprit l'œuvre destinée à être simplement lue et celle qui ne se réalisera qu'avec le concours de la voix, du geste, des décors. Ils savent que l'indigence d'un scénario n'empêche nullement de prendre un vif plaisir, et parfois un plaisir de qualité, à la projection du film. Ils doivent savoir, en lisant telle de nos comédies latines, que les éditeurs n'ont pu lui restituer qu'un texte, que des mots : pauvres oripeaux qui ne devront leur prestige et leur éclat qu'aux lumières de la rampe.

* * *

« Dans le domaine de l'art dramatique, la rupture était complète avec l'antiquité classique », dit M. Haskins, et peut-être est-ce le seul domaine où l'on puisse parler de rupture. Le Térence christianisé de la nonne Hrotswitha était resté une tentative isolée; l'auteur de l'*Andrienne* est cependant cité assez fréquemment, mais ce n'est plus guère, pour les lecteurs d'alors, qu'un moraliste, qu'un auteur de maximes. Plaute semble n'avoir plus été qu'un nom, et il est peu probable que Vital de Blois, le premier en date de nos auteurs, ait connu directement son œuvre. Mais, influence directe ou indirecte, il faut noter que c'est une tradition antique qui contribua largement à réacclimater en France, et peut-être en Angleterre et en pays allemand, le dialogue comique, dès la seconde moitié du XII^e siècle. *Géla*, de Vital de Blois, n'est autre que l'*Amphitryon* classique; mais vraisemblablement l'auteur ne connaît son modèle que par l'intermé-

diaire d'une imitation de basse époque; c'est par l'intermédiaire aussi d'une *Aululaire* du V^e siècle, « comédie de salon », disait Louis Havet, que Vital se rattache à la vieille tradition. Quant à *Alda*, Guillaume de Blois affirme qu'il l'a tirée d'une adaptation latine de l'*Androgyne* de Ménandre. Il avait, en effet, séjourné en Sicile, terre qui fut, pendant tout le Moyen Age, une étape entre l'Orient et l'Occident; il a pu y recueillir des souvenirs ailleurs oubliés.

Nos autres pièces ne doivent à la comédie ancienne que leur titre — *Le Soldat vantard* — ou, plus fréquemment, les noms de leurs personnages: quant aux coups de théâtre et aux supercheries imitées de l'ancien répertoire, qui, dit M. A. Dain, « ne peuvent constituer une source proprement dite », nous y verrons du moins la marque d'une influence sans doute vague, lointaine, et une sorte de reconnaissance de vassalité.

Nous n'insisterons pas sur l'action, fort nette celle-là, d'Ovide: il n'a jamais cessé d'être lu et imité au Moyen Age, et c'est dans l'*Art d'aimer* que les auteurs ont appris à peindre la passion d'une façon minutieuse, mais conventionnelle, à décrire le manège des amoureux et les ruses des entremetteuses. *Le messager adroit*, *Baucis et Thrason*, *les Trois Pucelles* doivent infiniment plus à Ovide qu'à la comédie antique.

Une troisième veine est plus proche des contes et des fabliaux français. Le *Milon*, de Mathieu de Vendôme, est un apologue d'origine orientale. Le *Soldat vantard* est le récit des bonnes fortunes d'un chevalier de belle mine, qui trompe un bourgeois, son associé, et parvient à échapper aux pièges que lui tend le mari soupçonneux. Finalement, c'est le bourgeois qui est châtié et qui doit partir. Le sujet de la *Lydie* a été repris par Boccace et a fourni l'épi-

sode le plus scabreux de la *Gageure des trois comères* de La Fontaine. *Les clercs et le manant* et les *Trois compagnons* ne sont que de grosses farces. Quant au *Marchand*, c'est le conte maintes fois traité de *l'Enfant de neige*.

Exception faite pour le *Milon*, on voit immédiatement que les pièces de ce groupe, à l'encontre de celles où se manifeste surtout l'influence d'Ovide (dans lesquelles cet élément n'était qu'adventice) contiennent un réel esprit comique, abondent en situations amusantes; ce qui fait défaut ici, c'est le mouvement: ce comique est, si l'on peut s'exprimer ainsi, statique. Si la pièce est d'une certaine étendue de nouveaux épisodes se présentent, mais il y a succession plutôt qu'enchaînement ou progrès.

Le sens de l'action dramatique, il semble bien que nos auteurs le doivent à la tradition classique, ainsi qu'il apparaît dans *Géta*, dans *l'Aululaire* et aussi dans *l'Alda*. Que la leçon ait été comprise, c'est ce que montre l'étonnant *Babion* qui est, à maints égards, la pièce la plus réussie du recueil. Nous avons vu que c'est une des seules dont le dialogue n'est pas interrompu par de morceaux narratifs. Mais qu'il soit théoriquement possible de le représenter, cela nous intéresse bien moins que le don théâtral très réel que possédait son auteur. Faut-il accorder à celui-ci une véritable originalité? On n'a pas retrouvé jusqu'ici les sources qu'aurait pu utiliser cet inconnu, Anglais peut-être, mais qui a subi l'influence des foyers de culture française.

L'intrigue est double: le personnage central de *Babion*, barbon « couard et ladre, prétentieux et stupide » en fait l'unité. Nous le voyons d'abord jouant les *Arnolphe*, et supplanté dans le cœur de sa belle-fille par le jeune chevalier *Croceus*; quand il se résigne à rester fidèle à sa femme *Pétula*, il apprend qu'il est trompé par *Fodius*, son valet; il

veut châtier les coupables, mais est pris à sa propre ruse et, après deux piteux échecs, décide de se faire moine.

Un résumé est incapable de faire sentir le mouvement qui entraîne l'action, la vivacité du dialogue, et une intelligence constante des nécessités scéniques, qui dénoteraient une grande pratique du théâtre et constitueraient un argument excellent en faveur de l'existence d'une véritable comédie, si les défauts contraires, rencontrés en d'autres pièces, n'autorisaient des conclusions diamétralement opposées.

M. Cohen a noté la singulière fortune qu'ont eue trois jeux de scène : la feinte du changement de voix, l'arrosage de Babion, la maladie simulée par Fodius. On les retrouve dans diverses pièces du Moyen Age, notamment dans *Pathelin*, puis dans Scarron, et leur valeur comique est consacrée par Molière qui les utilise dans les *Fourberies de Scapin* et dans *l'Etourdi* : il y a bien là, semble-t-il, « une chaîne de continuité comique ». On trouverait sans doute encore d'autres survivances; dans le théâtre élizabéthain, c'est en feignant, tout comme Fodius, d'être à toute extrémité, que Volpone réussit à berner Corvino et Corbaccio : jeu de scène qui a dû être inventé par un homme possédant un vrai sens du théâtre; l'adaptation de la pièce de Ben Jonson l'a prouvé naguère encore aux spectateurs de l'Atelier.

On imagine d'ailleurs fort bien *Babion* repris par un metteur en scène curieux d'expériences théâtrales, et disposant d'acteurs capables de faire valoir une pièce où « s'ire le mot » n'a pas la prééminence. L'amphigouri de certaines tirades ne messie pas, si, délibérément, on se place sur le plan de la fantaisie. Ailleurs, le dialogue est vif et la figure de Babion se dessine en une suite de tableaux où

le texte appelle sans cesse le geste, la mimique, le mouvement. C'est ainsi que les apprêts du festin offert à Crocéus (une scène qui annonce déjà celle de l'*Avare*), révèlent la ladrerie de Babion, et l'enlèvement de Viola, sa couardise. D'autre part, une simple épithète vous dessine un personnage : Crocéus paraît, suivi de Bavo et du « ventripotens Gullius » : « Maître Fort-en-Gueule au ventre rebondi ». Cela fait déjà songer à l'entrée en scène de Maître Blazius, solennellement annoncé par le chœur.

Sans doute convient-il de ne faire de pareils rapprochements qu'avec prudence. La réputation de notre auteur risque de souffrir de la comparaison avec Molière ou Musset. Et pourtant, il faut prononcer ces grands noms si l'on veut exprimer la surprise admirative que l'on éprouve à trouver ici une vraie comédie.

Un Vital de Blois, dans son *Aululaire*, paraît, à certains moments, dépourvu de l'optique du théâtre. Telle partie de son récit pourrait être l'indication de jeux de scène dont le potentiel comique serait considérable; en tant que texte, leur intérêt est nul : « Voici la première porte ouverte; Sardana prononce une prière propitiatoire, invoque les dieux et dessine sur le sol des signes cabalistiques. Sur un geste de lui, Gnathon commande à tous de s'arrêter et de garder le silence... » Tout cela se prêterait à une amusante mimique.

Ailleurs, on sent que le comique est traité par des mains encore malhabiles; on songe au *Marchand*, où l'accent est mis sur le motif du trompeur trompé, ce qui fait une farce d'un sujet triste entre tous; c'est précisément celui de l'*Innocente*, de G. d'Annunzio, et, plus récemment, de la *Douloureuse enfance* de Mornard; rien de plus amer, de plus cruel que cette dureté dont use un mari trompé à l'égard de l'enfant dont il n'est pas le père. Nous ne ferons

pas grief à notre auteur d'en avoir ri; il était de son époque et n'a fait que reprendre un thème connu; au reste, la fiction de l'enfant de neige nous transporte dans le domaine de la fantaisie : reproche-t-on à un conte d'être immoral ou inhumain?

Le cas est tout autre pour *Alda*; la première partie est un long dialogue entre Ulfus et sa femme mourante : passons sur l'in vraisemblance de cette littérature en pareil moment. Cette scène larmoyante a un épilogue mi-joyeux : la situation est celle que Rabelais a traitée dans son *Pantagruel* : « du deuil que mena Gargantua de la mort de sa femme Badebec ». La maladresse n'est pas dans l'emploi du thème du *Gaudens dolet*, mais dans le manque d'à-propos qui fera succéder aux larmes le rire le plus grossier et la situation la plus scabreuse, sans que l'auteur ait rien tenté pour ramener cet antagonisme à un semblant d'unité.

A côté de ces fautes de goût — et l'on en trouve aussi bien dans les morceaux dramatiques que dans les passages narratifs — à côté des « occasions manquées » que nous relevions tout à l'heure, des éléments neutres, étrangers plutôt qu'opposés au comique, trahissent l'inexpérience de nos auteurs. Voici la description d'un jardin dans le *Soldat vantard*; c'est un morceau de vingt vers visiblement très travaillé, fort bon échantillon de la préciosité en vogue au XII^e siècle, mais qui interrompt la marche de l'action. Plus loin, le chevalier, s'apercevant qu'il est sur le point de se trahir, se tire d'affaire par un ingénieux faux-fuyant : mais, de l'intérêt dramatique de la péripétie, de l'à-propos du chevalier, que reste-t-il, lorsqu'il est annoncé par cette laborieuse explication : « Sa langue tourne court, il change de direction, et, ayant vu l'écueil, poursuit sa route sur une mer sans abîme. Il cargue les voiles toutes proches de Charybde,

modifie sa route et entre dans des eaux tranquilles. Avec astuce, à des propos qui n'étaient pas feints, il ajoute des paroles feintes. Il tente de couvrir la vérité d'un voile de fiction. » (v. 319-24.)

Faute grossière, mais significative : pourrait-on la commettre ailleurs que dans une œuvre destinée à la simple lecture ? Il apparaît bien que l'épreuve de la déclamation à haute voix aurait dû amener l'auteur à supprimer ces morceaux ou du moins à y faire de larges coupures.

Nous ne parlerons pas ici, naturellement, de celles de nos pièces où le comique — au moins le comique de situation — n'existe pas, tel le *Messager adroit* ou *Pamphile, Gliscère et Birria* ; ni de *Milon* où les lecteurs du Moyen Age trouvaient peut-être risible la donnée d'un conte où figure un mari trompé.

Nous avons vu quelques-unes des variétés de comique dont le *corpus* de M. Cohen offre des exemples. Situations plus ou moins plaisantes, plus ou moins bien amenées ; exceptionnellement, caractères ; gestes enfin, là où il y a pu avoir représentation.

Restent à considérer le comique de mots et le comique d'idées, en l'occurrence la parodie, variété à laquelle M. Félix GaiFFE (1) donne avec raison une place à part. Tous deux exigent que l'on considère les textes d'un peu plus près.

On sait quelles contorsions la rhétorique ancienne, tantôt bien, tantôt mal comprise, en tous cas ankylosée, et normative sans nuances, imposait à la pensée qui prétendait à la dignité poétique. Belle matière à parodie : rien de plus facile à caricaturer que le style tarabiscoté alors en vogue ; les « à la manière de... » ont existé à presque toutes les époques, et c'est une forme de critique qu'on au-

(1) *L'Evolution du comique sur la scène française*. Revue des Cours et Conférences, 32^e année, 1^{re} série, p. 121.

rait attendue alors que sévissait la préciosité la plus intempérante. La tirade de la mourante dans la scène de l'*Alda*, dont nous avons parlé, s'achève par des pointes entremêlées de sanglots : « Montre-toi, je t'en prie, un tendre père...ère (en latin *papatrem*). Que son père, je t'en prie, soit pour elle une mère... » Tant de mauvais goût doit être voulu : or, il n'y a là aucune parodie : Guillaume de Blois, pas plus que ses confrères, ne songe à se moquer de procédés littéraires dont il use avec conviction. Le portrait d'*Alda*, dans la même pièce, est établi selon tous les canons des *Arts poétiques*.

La parodie dont nous trouvons ici les exemples est moins littéraire que scolaire. Ce n'est point étonnant à une époque où le monde littéraire se confond avec celui des écoles, et dans un milieu où l'on faisait d'Amphitryon un clerc revenant d'un voyage d'étude en Grèce. La parodie, de tous temps, a été une sorte de revanche que prennent les écoliers sur l'aridité des matières qu'ils doivent ingérer. Mais nos clercs ne songent pas à critiquer l'enseignement littéraire qu'ils reçoivent; toute leur malice consiste à appliquer les règles à contre-temps. Les traités leur fournissaient des modèles de description de la beauté féminine; ils s'amusaient à détailler de la tête aux pieds, selon les mêmes procédés, la laideur de l'esclave Géta ou celle de Spurius : les traits repoussants y sont accumulés avec une telle outrance qu'on n'a plus le droit de parler de réalisme. La scène est excellemment traitée par Vital de Blois : un signalement aussi complet force Géta (le Sosie de Molière) à conclure que son interlocuteur (Archas-Mercure) est tout autant Géta que lui! Mais l'imitation de Guillaume de Blois ne fait qu'entraver la marche de l'action et n'est pas, au total, plus suggestive qu'une seule épithète judicieusement choisie.

Plus loin, Guillaume de Blois encore apportera irrévérencieusement, à la description d'un pâté ou d'un misérable grabat, les procédés requis pour celle d'une œuvre d'art ou d'un palais.

De la même façon, nos clercs trouvent matière à plaisanterie dans leurs cours de philosophie. Voici Babion qui se vante de bien connaître la logique et de prouver — en posant bien les prémisses — que Socrate est Socrate et qu'un homme est un homme. Pour s'égayer davantage, ils mettent ces raisonnements dans la bouche d'un prétentieux ignorant, comme Babion, ou de Géta (1) qui, à force d'avoir porté les livres de son maître, a l'esprit si encombré de notions mal digérées, que les syllogismes l'emportent chez lui sur les plus claires évidences. Son compagnon Birria, qui est resté à la cuisine, a du moins gardé son gros bon sens, ce bon sens que Molière opposera à un vain savoir.

Ce serait néanmoins une erreur de prendre la plaisanterie trop au sérieux, et d'y voir, comme on l'a voulu, une critique des abus de la logique scolastique. Nous ne sommes qu'au XII^e siècle; elle a encore de beaux jours devant elle! La dialectique médiévale n'était pas plus entamée par les railleries de nos clercs que le code Napoléon par l'usage qu'en fait un Courteline. Babion, s'étonnant de vivre privé de son principe vital, est-il plus subversif que La Brige, déclarant qu'il suffit à un honnête homme échoué dans les toiles d'araignées du code de se conduire comme un malfaiteur pour être immédiatement dans la légalité?

Chose étonnante quand on considère l'abondance des parodies de textes liturgiques dans la poésie latine contemporaine — *Carmina Burana, Apocalypse*

(1) Cf. les valets savants de Molière : *Les Fâcheux*, II, 3; *Le Dépit amoureux*, II, 4 et IV, 2 et *Don Juan*, passim.

de Goliath, etc. — on n'en trouve guère que dans *Pamphile*, *Gliscère et Birria* et elles sont fort peu appuyées.

Quant au comique de mots, il est difficile d'en traiter ici : c'est qu'il consiste avant tout en sous-entendus graveleux ; de plus, l'étude en devrait comporter, non seulement l'analyse des procédés employés, mais surtout celle des effets obtenus : la réaction du public d'alors n'était pas celle du lecteur d'aujourd'hui.

Pour nous, le jeu de mots est comique en soi ; il faut l'appeler jeu de sons pour réaliser qu'il ne l'ait pas toujours été et qu'il ait même servi d'ornement à la plus grave littérature.

Des allitérations du genre de *Didon dina, dit-on, du dos d'un dodu dindon*, qui appartiennent au fonds de formules bizarres que possède toute langue, ou les fantaisies d'un Max Jacob, lorsqu'il s'amuse à laisser les mots jouer en liberté, « donc, une auto s'arrêta devant l'hôtel à Chartres ; savoir qui était dans cet auto, devant cet hôtel, si c'était Toto, si c'était Totel, voilà ce que vous voudriez savoir... », la latinité archaïque nous en offre l'équivalent dans un texte d'épithaphe, et la latinité médiévale, dans le modèle de portrait d'un pape qui propose un *Art poétique* !

On conçoit dès lors que le jeu de mots ne devait pas posséder la valeur comique absolue que nous lui reconnaissons ; simplement il servait à mettre en valeur des équivoques généralement scabreuses ; les noms des personnages étaient choisis en conséquence : dans *Lydie*, où se trouve l'épisode du poirier enchanté, repris par La Fontaine (*Contes*, II, 7), le chevalier s'appelle Pirrus, et son nom, rapproché de *pirus*, le poirier, et *pira*, les poires, se prête à une foule de calembours.

Dans le monologue des *Trois Compagnons*, et ceci vaut infiniment mieux, l'allitération

« Ignem facturus flatu pro follibus utor »
souligne une mimique, celle de l'homme qui, pour faire du feu, se sert de son souffle en guise de soufflet.

Ce qui a surtout fait défaut à nos comiques, c'est un esprit critique qu'ils auraient su, à l'occasion, tourner contre eux-mêmes.

Un lettré comme Baudri de Bourgueil, de quelques lustres antérieur à nos auteurs, consacre 56 vers à un stylet brisé (1) et use, pour déplorer ce malheur, de réminiscences épiques. Ovide, dont il était féru, ne lui avait pas appris à sourire.

Et ce passage du *Soldat vantard* :

« Son visage dissimule avec peine le courroux de son âme sous un ris léger. L'ardeur qui l'anime a du mal à ne pas éclater au dehors. La colère se préparait à ouvrir le verrou de ses pensées avec la clef des mots; mais de son doigt, la ruse repousse le loquet qui retombe ».

s'il nous paraît dépasser en préciosité bouffonne les « commodités de la conversation » et le « conseiller des Grâces », ce n'a été assurément, ni l'intention de l'auteur, ni le sentiment des contemporains. Ils mettaient à écrire et à orner leurs écrits trop de sérieux et une application jamais relâchée; si de tels passages nous font rire, c'est que nous en opposons le ton compassé à la souplesse de la vie.

Nos auteurs ont-ils ignoré la vie? Non, sans doute. Seulement quand ils ont été naturels, ce fut avec une verve dont la grossièreté eût déjà suffi à entraver le développement d'un art théâtral. Entre une épaisse trivialité et une littérature surchargée d'artifices, il aurait fallu trouver un équilibre.

(1) Pièce CLIV de l'édition Phyllis Abrahams.

Il reste qu'une période d'une cinquantaine d'années nous a laissé, outre l'étonnant *Babion*, une série de contes et de fabliaux dont la postérité littéraire est loin d'être négligeable. Un Vital de Blois ne doit pas rester inconnu : son *Géta* mérite une place honorable dans la généalogie des *Amphitryons*, et il serait bien injuste de ne noter dans son *Aululaire* que les maladresses. On y trouve en germe des éléments qui appartiennent à la meilleure tradition française.

Déjà, il s'en prend aux médecins : « Voilà les résultats de la médecine : vous ne vous sentez pas très bien, vous allez chez le médecin : vous voilà tout de suite malade... »

L'optimisme naïf, d'après lequel « il n'y a point de place dans le monde pour le malheur » y est raillé au passage avec un esprit quasi voltairien.

Lorsqu'il s'agit de duper Querolus, l'esclave Sardana, prenant les allures d'un grand astrologue « prononce des mots obscurs mêlant la langue grecque à une langue inconnue ». Faites passer cela du récit à la scène, et vous avez, cinq siècles d'avance, le fameux « entendez-vous le latin? »... « Il arrive que ces vapeurs *ossabandus, nequeis, nequer, potarium, quippe milus*. Voilà justement ce qui fait que votre fille est muette. »

Dans ce milieu scolaire, voici déjà la fausse science démasquée; les complices de Sardana lui recommandent de bien soigner sa mise en scène : « Pour inspirer confiance, l'apparence du vrai vaut mieux que le vrai lui-même. » « De temps en temps, jette un coup d'œil oblique sur tes papiers pour qu'il croie que ce que tu dis est écrit dessus. Les écrits inspirent une confiance plus grande : une page écrite à l'appui de tes dires est une garantie. Si tu avances quelque chose sans une autorité, on ne te croira pas. »

Sganarelle, introduit chez Géronte, invoquera lui aussi une autorité : « Hippocrate dit... que nous nous couvrions tous deux » et donnera la référence, au fameux chapitre des chapeaux (1).

Voilà ce qu'on trouve dans une pièce manquée ! Ces œuvres inégales, hybrides, mais qui sont une étape dans l'histoire du génie comique, notre *corpus* permet enfin de les aborder facilement : la publication de ces deux volumes vaudra à M. Cohen et à ses collaborateurs la gratitude de tous ceux qui s'intéressent aux études médiévales.

Maurice HELIN.

(1) Le parallèle avec le *Médecin volant*, scène II, fin, s'impose davantage encore.