



TUOLD

La Chanson de Roland

page 22

Objectifs

- Étudier la poésie du Moyen Âge
- Analyser les caractéristiques du registre épique

Repères

Monument à la fois littéraire et national, *La Chanson de Roland* a été l'objet de discussions passionnées quant à son origine. Certains, partisans de la thèse de « l'individualisme », y voient la création personnelle d'un poète de génie (Tuold) ; d'autres, adeptes de la thèse du « traditionalisme », font du texte un état, à un moment donné, d'une transmission séculaire. Ce qui est certain, c'est que les chansons de geste connaissent une transmission orale, dont l'écrit marque une étape bénéficiant de la touche plus ou moins créatrice de leur rédacteur. On sait également que les événements décrits dans *La Chanson de Roland* renvoient à un épisode antérieur de trois siècles à la première version connue, dite version d'Oxford (vers 1100).

Les documents historiques sont peu bavards quant à l'épisode décrit dans le manuscrit d'Oxford. On sait qu'en 778, une expédition de Charlemagne a eu lieu en Espagne. Des sources assez tardives parlent d'une bataille dans les Pyrénées contre les Basques, au cours de laquelle un certain Roland apparaît parmi les victimes. Quant aux historiens arabes, ils font référence à une bataille contre les Sarrasins au col de Roncevaux, qui aurait été un échec assez important pour Charlemagne. Ainsi, *La Chanson de Roland* prend apparemment une grande liberté avec l'Histoire, magnifiant la bravoure des Francs et notamment celle d'un Roland dont on ne connaît rien. C'est ainsi que le poème nous raconte la vengeance victorieuse de Charlemagne après la mort des braves et surtout explique la défaite de Roncevaux par la présence déterminante d'un traître, Ganelon, qui disculpe Charlemagne et les Francs de toute responsabilité directe dans la déroute. L'épopée de *La Chanson de Roland* masque les zones d'ombre de l'Histoire pour donner un sens fort et assuré aux exploits des princes chrétiens.

Réponses aux questions

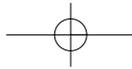
1. Le texte en ancien français présente évidemment de nombreux points communs avec le texte en langue moderne, puisque cette dernière en est issue. Un certain nombre de particularités frappe immédiatement, par exemple l'article défini « li » (« li quens », « li reis », etc.), qui vient du pronom latin *illum*. De même, des mots sont abandonnés dans leur emploi ancien, comme par exemple le verbe « oïr » (« Karles l'oït ») qu'on retrouve cependant dans le mot « ouïe ».

On peut reproduire l'évolution de certains mots depuis leur origine latine : *Carolus* donne « Karles », puis ensuite, avec la palatalisation, « Charles ». De même, *cerebellum*, diminutif de *cerebrum*, donne « cervel », puis « cerveau » (ou « cervelle »). Enfin, le mot « quens » ou « cuens » (comte) est le cas sujet issu du mot latin *comes*, dont le cas régime donnera le mot « comte ».

Il faut rappeler en effet que l'ancien français, comme le latin, est une langue à déclinaison, et que le plus souvent le français a gardé le cas régime (ou complément d'objet direct).

2. Tous les personnages présentent les caractérisations propres à l'univers du combat épique. On trouve ainsi le héros blessé et grandi par son sacrifice, le comte Roland, dont le tableau des vers 1 à 3 souligne le courage et la douleur. L'empereur Charlemagne prend le relais et donne





l'ordre du combat, après avoir fait enfermer le traître Ganelon. Autres figures, les conseillers fidèles du chef de guerre représentés par le duc Naimés, qui encourage à porter secours à Roland (v. 6 à 11), mais aussi celui qui, fourbe et trahissant les siens, a partie liée avec lui, comme le comte Ganelon (v. 32). Enfin, l'immense masse des soldats, l'armée valeureuse et puissamment équipée, qui forme elle aussi le héros collectif de l'épopée.

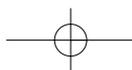
3. L'intervention du narrateur qui commente l'action peut nous rappeler les conditions dans lesquelles le texte était chanté au Moyen Âge dans la grande salle des châteaux. Le troubadour semble ainsi accompagner naturellement de ses considérations – regrets, réflexions, encouragements, admiration – le déroulement de la fresque épique. Il sert de relais avec l'auditoire (ou le lecteur), en exprimant tout haut ce que lui-même éprouve devant l'action racontée.

4. Le système des assonances réside dans la répétition à la fin de deux vers de la même voyelle accentuée. C'est ainsi par exemple que le mot « âme » peut assonner avec le mot « âge ». Ou encore, comme ici, « *sanglente* » avec le mot « *temples* », ou « *peine* » avec « *aleine* ». Le système des rimes qui s'imposera plus tard est plus complet et plus rigoureux, puisqu'il intègre la notion de syllabe complète, consonnes comprises.

—— **Notion : L'épopée et le registre épique**

L'épopée se caractérise par son thème fondamental, comme par sa forme particulière. Il s'agit en effet de chanter les exploits d'un héros individuel et collectif qui incarne les valeurs d'une société et constitue également un de ses mythes fondateurs. En célébrant la geste de Roland et de son oncle l'empereur Charlemagne, en exaltant les prouesses militaires et les qualités morales des chevaliers qui les entourent, *La Chanson de Roland* scelle l'unité du sentiment national. On retrouve dans cet épisode tout ce qui répond aux exigences de l'héroïsme : puissance guerrière, passion des armes, sens du sacrifice, courage et détermination.

La forme poétique convient au récit passionné des grands faits de bravoure : la chanson de geste est un long poème narratif qui recourt souvent aux procédés de l'énumération (v. 14 à 16, v. 25 à 27), qui renforce, par le rythme et l'effet d'accumulation, le sentiment de puissance des forces engagées. Le poème alterne également récit et dialogues, à travers lesquels les personnages révèlent leur valeur ou leur félonie. Les réseaux lexicaux participent de leur côté à cette exaltation des moments glorieux comme des difficultés rencontrées. Ainsi, le champ lexical des armes (v. 12 à 18), celui de la lumière (v. 23 à 27), comme celui de l'inquiétude (v. 29 à 31) contribuent à l'amplification épique du récit.





Objectif

Étudier la présence du registre lyrique dans une chanson médiévale

Repères

« Le comte de Poitiers fut un des plus courtois du monde et des plus grands tricheurs de dames. Bon chevalier d'armes et généreux dans les affaires d'amour, il sut bien trouver [*trobar*] et chanter. Et il alla longtemps par le monde pour tromper les dames. Et il eut un fils qui eut pour femme la duchesse de Normandie dont il eut une fille qui fut femme du roi d'Angleterre, mère du jeune roi et du seigneur Richard (Richard Cœur de Lion) et du comte Jaufré de Bretagne. » C'est ainsi que la « vida », la biographie placée sur certains des manuscrits des œuvres des troubadours, nous présente Guillaume IX, neuvième duc d'Aquitaine et septième comte de Poitiers, né en 1071 et mort en 1127. Ce premier troubadour connu (les œuvres de ses contemporains sont perdues) est assurément un grand seigneur. Héritier à la mort de son père de domaines plus étendus que ceux du roi de France, équivalant à un tiers de la France actuelle, il participe à deux croisades (l'une, catastrophique, en Terre sainte ; l'autre, victorieuse, en Espagne). Si sa réputation de « tricheur de dames » semble confirmée par plusieurs excommunications (certains ecclésiastiques disent qu'il « se vautre dans le bourbier des vices » ou qu'il « était un enragé amateur de femmes »), elle participe pour beaucoup d'une légende que les chroniqueurs se complaisent à rapporter.

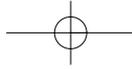
Onze chansons de Guillaume IX ont été conservées. Certaines possèdent des allusions libertines assez crues, mais l'auteur dévoile également une délicatesse et une tension lyrique qui en font un fondateur du *fin'amor*. Le service de l'amour, la fidélité à la passion provoquée par sa dame (la vicomtesse de Châtellerauld), la joie fervente sont autant de proclamations d'une érotique courtoise et aristocratique en train de naître.

Réponses aux questions

1. La première strophe, conformément à un thème cher à la poésie courtoise, chante le renouveau de la nature au printemps. Ce mouvement de la nature correspond aux désirs de l'amant. Dans la deuxième strophe, ce dernier attend ainsi un signe d'alliance, une confirmation de la part de la dame aimée : « messenger » ou « lettre ». La troisième strophe reprend la comparaison entre le monde de la nature et l'expression du sentiment amoureux, tandis que la strophe suivante revient sur l'alliance courtoise entre le chevalier et sa belle. Celle-ci est la suzeraine dont il est le vassal : le lien d'allégeance est marqué par le don de l'anneau et l'arrêt de la guerre. La dernière strophe de la chanson enfin revient sur le chant des oiseaux et livre une leçon de sagesse et de certitude de la part de l'amant qui connaît son bonheur et n'a pas besoin de clamer son amour, qu'il garde secret.

2. Dans la première strophe, le vers 6 : « Ce dont l'homme a le plus envie », peut désigner à la fois le plaisir d'aimer d'une manière générale, et une personne particulière, objet de l'amour. Dans la dernière strophe, la dame est désignée au vers 26 par la périphrase « Bon Voisin ». L'adjectif « bon » signifie que la dame possède honneur et bonté, qu'elle est digne d'estime et respectera ses engagements de fidélité. Il peut s'agir également de l'évocation de sa sensualité qui est annoncée au vers 24 « Mes mains sous son manteau ». La dame paraît dans la *canço* sans





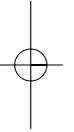
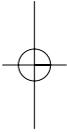
que son identité soit révélée. Le substantif « Voisin » peut désigner une personne proche géographiquement, mais aussi sentimentalement, partageant les valeurs de l'amant qui la vénère.

3. L'image développée dans la troisième strophe repose sur la comparaison « ainsi que » entre l'amour des deux amants et la branche de l'aubépine : l'un et l'autre connaissent des épreuves, jusqu'au moment de gloire et de rayonnement. « La nuit », « la pluie » et « le gel » correspondent aux inquiétudes, aux moments d'angoisse et de doute ; tandis que l'éclat du « soleil » au matin, développant le thème du printemps de la première strophe, est l'image d'un amour épanoui et rassuré.

4. Alors que la première strophe développe une réflexion universelle, le renouveau du désir amoureux au printemps, le reste du poème souligne la présence d'un « je » soucieux de se confier, de déclarer son amour : « mon bonheur », « je ne vois », « je me rappelle », etc. Le mot « cœur » lui-même, au vers 3, manifeste pleinement cette dimension du texte lyrique, qui expose le sentiment amoureux. Cependant, le poète marque également la communion avec la dame aimée à travers le pronom « nous » (v. 20), comme l'adjectif possessif « notre » (v. 13). Le dernier vers enfin souligne la communion des deux amants, indifférents au « jargon » du monde, partageant le même secret.

—— **Notion : La chanson courtoise**

Composée de cinq strophes d'octosyllabes, « À la douceur de la saison nouvelle » présente toutes les caractéristiques de la *canço* médiévale. On y retrouve la délicatesse des sentiments et la dimension amoureuse qui correspondent au *fin amor* de la courtoisie. Le poète dit sa fidélité à la dame à laquelle il doit obéissance, en utilisant les images de l'allégeance au suzerain. Il exprime ses angoisses et son bonheur ; il utilise la périphrase secrète (ici celle de « Bon Voisin ») pour désigner celle qu'il aime ; il laisse entendre un désir sensuel (v. 24) et l'expression d'une immense reconnaissance devant le don accordé par la dame (v. 21), qui correspond à l'attente du don d'elle-même.





Objectif

Étudier l'inscription du merveilleux dans le roman médiéval

Repères

Yvain ou le Chevalier au lion arrive en troisième position dans le cycle arthurien de Chrétien de Troyes, après *Erec et Enide* et *Cligès*, et en même temps que *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*. Dans ce roman, la thématique courtoise est très développée et organise le récit : l'engagement et le service d'amour structurent en effet les principaux moments de l'histoire.

Un chevalier du roi Arthur, Calogrenant, raconte qu'il lui est arrivé une étrange aventure : chevauchant dans la forêt de Brocéliande, il est arrivé devant une fontaine, qui, lorsqu'il a répandu un peu de son eau, a produit des phénomènes extraordinaires ; puis un chevalier, défenseur de la fontaine, a surgi et lui a fait subir une cuisante défaite. Yvain veut tenter l'aventure à son tour. Les mêmes phénomènes se produisent, mais il parvient à blesser mortellement le chevalier et à le poursuivre jusque dans son château. Aidé par une suivante de Laudine, la veuve du chevalier, il parvient à échapper à ses poursuivants et peut déclarer sa flamme à celle qui devient, désormais, son unique amour. Laudine accepte son amour et l'épouse. Elle l'autorise également à reprendre sa vie de chevalier aventureux pour une durée d'un an. Mais Yvain laisse passer le délai et apprend que Laudine le bannit. Il devient fou, puis guérit, avant de délivrer un lion aux prises avec un serpent. Reconnaisant, le lion l'accompagne dans de nombreuses aventures et Yvain se donne un nouveau nom : le chevalier au lion. Il accomplit de nombreux exploits, jusqu'au jour où il rencontre à nouveau Laudine, sans que celle-ci le reconnaisse. Il redeviendra finalement le parfait amant de celle qui est désormais tendrement aimée.

Réponses aux questions

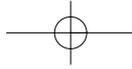
1. Le chevalier en quête d'aventure multiplie les rencontres. Certaines ne conduisent à aucune action glorieuse, d'autres au contraire sont déterminantes, désignant au héros ce qui sera sa prochaine épreuve. C'est ainsi que la rencontre d'Yvain avec le vilain qui garde son troupeau est essentielle pour la suite du récit : le « paysan » indique au chevalier l'existence de la fontaine merveilleuse qui sera pour lui l'occasion d'exercer sa valeur.

Dans la structure de l'épisode romanesque, la rencontre est bien l'événement déclencheur qui oriente la quête vers l'enchaînement des péripéties.

2. Dans un univers encore largement marqué par le sentiment du merveilleux et l'angoisse des terres inconnues, chaque rencontre est un moment capital. Le chevalier demande ainsi au vilain qui il est, l'ayant pris au début du dialogue pour un être étrange, mi-homme, mi-bête. De son côté, le paysan demande à son tour au chevalier de se présenter, de se définir, de dire sa place dans le monde. C'est ainsi que le paysan doit garder son troupeau tandis que le chevalier doit éprouver sa valeur et contribuer à dompter les forces naturelles et les puissances inquiétantes ou maléfiques. La place de chacun est bien marquée, le vilain connaît l'existence de la fontaine et en indique le chemin ; le chevalier court au-devant de l'action et affronte la tempête.

3. La fontaine présente toutes les caractéristiques d'un paysage merveilleux. Elle n'obéit pas à l'ordre naturel, puisqu'elle bouillonne comme de l'eau chaude bien qu'elle soit froide (l. 12 et 29), entourée d'un arbre qui ne subit jamais les rigueurs de l'hiver et d'un bloc de pierre





extraordinaire, indescriptible. La description faite par le vilain (l. 11 à 22) comme celle fournie par Yvain (l. 24 à 32) soulignent cette dimension merveilleuse à travers l'usage hyperbolique des comparatifs et des superlatifs :

- comparatifs : « plus froide que le marbre », ligne 12 ; « plus flamboyants et plus vermeils que n'est le matin », lignes 30-31 ;

- superlatifs : « du plus bel arbre que jamais Nature ait pu créer », lignes 12-13 ; « le plus beau pin qui jamais eût grandi sur terre » (l. 25) ; « de l'or le plus fin... » (l. 27).

Les images utilisent des comparatifs qui exaltent le caractère exceptionnel des éléments du paysage (le marbre, le soleil à l'orient...), de même que l'adverbe « jamais », plusieurs fois répété, ainsi que l'adjectif indéfini « nul » (« nul hiver »).

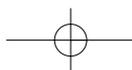
4. Dans le monde médiéval, le merveilleux correspond à tout ce qui peut susciter l'étonnement, l'admiration, qu'il corresponde à la manifestation de puissances bénéfiques ou inquiétantes. Le chevalier part ainsi à la rencontre des « merveilles » qui lui permettent d'éprouver sa valeur. Le paysan et Yvain expriment tous les deux leur admiration devant la richesse de la fontaine et tout ce qui fait du paysage qui l'entoure un cadre exceptionnel : beauté des éléments naturels et de la chapelle, luxe du bassin d'or, splendeur des pierres précieuses... De même, la tempête déclenchée par le chevalier est, elle aussi, extraordinaire. Cette fois, tous les éléments se déchaînent, dans la violence inégalée de la tempête.

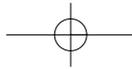
Qu'il s'agisse donc de la beauté fascinante du paysage ou du caractère terrifiant de la foudre qui le frappe, le caractère merveilleux de l'univers se manifeste au regard du chevalier qui doit revenir vainqueur pour rapporter à la cour ce dont il a été témoin et acteur.

—— **Notion : La quête du chevalier**

L'idée de quête apparaît comme l'un des thèmes les plus importants et les plus féconds de la littérature médiévale. Le terme de quête désigne la « recherche accomplie » par un des personnages. Elle n'a de sens que par rapport à un manque initial (objet, ami, amour...) qu'il s'agit de combler, d'où l'action qu'elle provoque. Dès lors, la quête peut apparaître comme une notion « fonctionnelle » centrale, qui structure le développement narratif. Autrement dit, tout récit peut se comprendre à partir de l'idée de quête, saisie comme le moteur même de la dynamique romanesque. Les romans médiévaux et, en premier lieu, ceux de Chrétien de Troyes mettent en avant cette quête du chevalier. Cette caractéristique « sociologique » situe immédiatement la quête dans un contexte du dépassement de soi et de la prouesse, idée qui influence pour longtemps l'imaginaire romanesque.

Dans l'échange dialogué avec le vilain (l. 2 à 9), Chrétien de Troyes souligne précisément ce qu'est la quête du chevalier, ce qu'est pour lui « l'aventure ». Il s'agit de faire preuve de patience dans l'attente de l'épreuve, et de courage au moment de l'affrontement. On peut dire que la rencontre du vilain elle-même participe à la formation du héros qui apprend à connaître les autres et à découvrir le monde. De même, la fontaine merveilleuse, la foudre terrifiante et le chevalier ennemi qui fera ensuite irruption sont autant d'occasions pour Yvain de se découvrir lui-même, à travers ses étonnements, sa témérité et sa fermeté dans l'épreuve. L'extrait du roman, qui laisse le héros victorieux à la fin de l'épisode (en attendant le combat des armes), correspond bien à cette dimension d'apprentissage et de maîtrise du monde, de formation de soi, qui caractérise la quête du chevalier dans la littérature médiévale.





PIERRE DE SAINT-CLOUD Le Roman de Renart

page 32

Objectifs

- Étudier la construction de l'apologue
- Identifier les procédés de la satire

Repères

Inspiré de textes latins (la parenté est évidente entre l'*Ysengrimus* de Nivard, un moine de Gand qui écrit vers 1150, et certains épisodes et noms du *Roman de Renart*), les histoires du goupil appartiennent également à une tradition universelle, celle des contes d'animaux, que l'on retrouve par exemple dans les civilisation indienne ou arabe. Les auteurs semblent s'amuser à mettre en scène des animaux vivant à l'image des hommes : chacun, roi ou simple paysan, est rarement présenté sous son meilleur jour. Il s'agit là d'un divertissement de clercs que l'on retrouve dans les fêtes des fous ou de l'âne, lorsque certains cherchent à parodier les rites de l'Église et les cérémonies religieuses.

Le personnage de Renart est un modèle d'ambiguïté. Figure de la fourberie, de la ruse la plus éhontée, symbole de la recherche frénétique des jouissances et des plaisirs, il peut également représenter la vivacité d'esprit et l'intelligence, ou renvoyer à l'image du révolté contre le pouvoir établi, du contestataire de l'ordre. Il faut cependant noter que le versant négatif du héros semble le plus souvent l'emporter au fur et à mesure que le thème est repris durant la période médiévale. C'est ainsi que Rutebeuf, vers 1260, utilise le personnage dans un poème intitulé *Renart le Bestourné*, satire politique d'une époque où le royaume du lion Noble est à la merci du goupil.

La branche la plus ancienne du *Roman de Renart* (la branche II) est celle écrite par Pierre de Saint-Cloud vers 1174-1177. Outre l'extrait proposé, elle contient également l'épisode qui met en scène Renart et Tiécelin le Corbeau, ancêtre de la célèbre fable de La Fontaine.

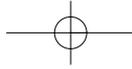
Réponses aux questions

1. Le début du récit met en place le cadre spatio-temporel de l'épisode. Il s'agit cette fois de l'hiver, d'un paysage gelé « peu avant Noël » (l. 1). En évoquant « l'époque où l'on sale les jambons », en rappelant que les paysans ont fait un trou dans l'étang gelé pour y mener leur bétail, le texte recrée en quelques mots un univers familier. Il indique déjà, à travers la référence aux « jambons », l'un des enjeux du *Roman de Renart*, l'un des objets de convoitise des animaux. Cependant, c'est la pêche des poissons qui mobilise ici Renart et Ysengrin.

2. L'apologue suppose que le récit vienne appuyer, illustrer une moralité, c'est-à-dire une leçon générale tirée de l'histoire racontée. C'est bien ce que l'on trouve ici :

- de la ligne 1 à la ligne 5, le texte expose la situation initiale de l'épisode, à travers le cadre spatio-temporel et la mise en place des circonstances générales de l'action ;
- de la ligne 5 à la ligne 6, la découverte du trou dans l'étang et du seau par les deux compères est l'élément déclencheur de l'action ;
- de la ligne 7 à la ligne 20, les péripéties s'enchaînent, le temps passe, jusqu'au moment où l'aube paraît ;
- de la ligne 21 à la ligne 23, l'élément équilibrant est l'invitation à partir que lance Renart ;
- de la ligne 24 à la fin de l'extrait, la situation finale de l'épisode (avant de nouveaux rebondissements) montre le loup pris dans la glace et Renart se moquant de lui.





La moralité qui fait de cet épisode un apologue est énoncée par Renart à travers une maxime générale qui tire la conclusion de l'aventure : « On perd tout à vouloir tout gagner. »

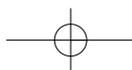
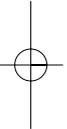
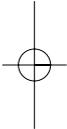
3. D'un bout à l'autre de l'épisode, Renart mène le jeu. Il prend l'initiative à tout moment : c'est lui qui court en tête jusqu'au seau (l. 5), c'est lui qui incite Ysengrin à s'approcher du trou (l. 7), c'est lui qui attache le seau à la queue du loup (l. 11), c'est lui qui le surveille, se moque de lui et tire la morale de l'histoire. Sujet de l'action, il est aussi généralement sujet des verbes, apparaissant en tête des paragraphes (à l'exception des lignes 15 à 19, où le malheureux Ysengrin est tourné en ridicule).

4. Le cadre spatio-temporel du récit permet de restituer l'atmosphère d'un paysage de campagne au Moyen Âge. Les expressions utilisées par le texte, comme « on aurait pu y danser la farandole » (l. 2) ou « se changer les idées » (l. 5) donnent une dimension pittoresque au récit. De même, la gourmandise avec laquelle Renart évoque « anguilles, barbeaux et autres beaux poissons » (l. 8) rappelle l'importance de la nourriture au cœur de la société médiévale. La nuit passée sur l'étang gelé, l'aube qui « blanchissait déjà l'horizon » (l. 20) inscrivent le récit dans une durée, dans un temps qui est celui de la vie quotidienne du monde rural.

—— **Notion : L'apologue, les animaux et les hommes**

Derrière Renart le goupil, c'est l'homme rusé que représente le texte, celui qui est habile à tromper, dont les belles paroles séduisent et bercent d'illusions ses interlocuteurs. Le personnage du trompeur est célèbre au Moyen Âge. Il vient des fables de l'Antiquité, mais s'inscrit profondément dans l'univers médiéval. On le retrouve ainsi des fabliaux jusqu'à Rabelais. *Le Roman de Renart* mêle habilement tout ce qui a trait à l'animal (« Renart courut jusque-là ventre à terre », l. 5 ; « le museau entre les pattes », l. 14, etc.) et tout ce qui, dans ses gestes, dans ses paroles, dans ses réflexions, montre en lui un humain déguisé (« On perd tout à vouloir tout gagner », l. 27).

À l'inverse, Ysengrin tient ici le rôle du sot, du niais, qu'on appelle souvent Guillaume, toujours trompé par un plus malin que lui. Ici encore, le texte associe les deux univers, celui du monde animal (cf. l'importance de la queue dans l'épisode) et celui des réactions humaines : « espoir », ligne 17, « Désesparé, inquiet », ligne 18.





BEROUL

Tristan et Yseut

page 34

Objectifs

- Découvrir le mythe de Tristan et Yseut
- Étudier l'inscription du registre pathétique dans le roman

Repères

Si l'histoire de Tristan et Yseut est un mythe très répandu dès le XII^e siècle, les premiers textes connus ont disparu et ceux que l'on possède de cette époque sont lacunaires. En effet, sont perdus le roman d'un certain La Chèvre et le poème de Chrétien de Troyes *Du Roi Marc et d'Yseut la blonde*, tandis que sont mutilées les versions de Béroul et de Thomas, ou encore sont réduits à la narration d'un seul épisode : *La Folie de Tristan* et le *Lai de Chèvrefeuille*. Il faut se tourner vers une adaptation allemande (fin du XII^e siècle ?) et vers une traduction en prose danoise du roman de Thomas (*La sage dite norroise*, 1226) pour posséder une version intégrale. Un peu plus avant dans le XIII^e siècle apparaît une longue version en prose française (*Le Roman de Tristan*), reprise de multiples fois (quatre versions pour environ quatre-vingts manuscrits). Le succès est immense.

Il est difficile de savoir qui de Béroul ou de Thomas est l'auteur le plus ancien. Si la version de Thomas est vraisemblablement écrite en 1173, la date proposée pour celle de Béroul varie entre 1150 et 1190. La critique actuelle semble cependant placer Béroul avant Thomas. Toujours est-il que les deux auteurs proposent une approche différente du mythe de Tristan et Yseut. Dans le texte de Béroul (la « version commune »), l'action du philtre d'amour ne dure qu'un temps, alors que pour Thomas (la « version courtoise »), elle se prolonge la vie entière, signe que la passion de l'amour est éternelle. Par ailleurs, le style de Béroul est assez simple et analyse peu les sentiments des personnages, alors que le thème de la passion est servi par de nombreux effets stylistiques chez Thomas.

Réponses aux questions

1. Les trois personnages en présence montrent des traits de caractère bien définis. Le texte fait particulièrement le portrait de l'ermite Ogrin. Appuyé sur un bâton, il présente l'attitude caractéristique du l'ermite solitaire, telle qu'on la trouve également dans la peinture. Son caractère est marqué par une double exigence : celle de la foi chrétienne dont il est le gardien (comme en témoignent son sermon et ses conseils de repentir, de la ligne 15 à la ligne 17), celle de l'humanité qui le rend sensible à la situation des deux amants. On le voit ainsi parler « avec bonté » (l. 7) ou « d'une voix émue » (l. 17). Les derniers mots lui reviennent à la fin de l'épisode dont il est le personnage central.

Tristan est ici en situation de s'expliquer devant l'ermite et, à travers lui, devant Dieu. Il plaide son amour et pense d'abord à défendre et justifier Yseut (l. 9 à 11). Amant absolu, il va jusqu'au bout de sa passion, à laquelle il sacrifie tout, richesse, honneur et gloire.

De même, Yseut, en écho à l'attitude de Tristan, commence par le défendre (l. 25), en invoquant le breuvage qu'ils ont bu. Elle est aussi prisonnière de son amour et ses sanglots suscitent la pitié et la sympathie du lecteur.

2. D'un bout à l'autre du passage, Béroul multiplie les références à la religion. Il s'agit en effet d'un ermite qui incarne et rappelle aux autres les devoirs du chrétien. Tout son discours appar-





tient ainsi au domaine religieux et invoque Dieu, l'Écriture, mais aussi le péché (l. 7, 13, 14, 26), l'obligation du repentir (l. 8, 13, 24) et la pénitence (l. 14).

Il s'agit bien d'une société chrétienne où le rôle de l'Église et de ses représentants est considérable. C'est elle qui fixe les valeurs morales des hommes et les règles auxquels les sentiments intimes et personnels comme l'amour doivent se plier.

3. Au moment où les deux amants rencontrent Ogrin, celui-ci leur rappelle que le roi et ses barons les poursuivent et ont juré de les retrouver. Tristan apparaît ainsi comme partagé entre deux devoirs, celui de la chevalerie qui veut qu'il obéisse à son roi, celui de l'amour, qui lui fait renoncer à tout pour suivre sa dame. Il fait donc le choix d'une obligation supérieure pour laquelle il faut montrer le même dévouement et le même courage qu'au combat. De la ligne 19 à la ligne 21, le chevalier devenu mendiant manifeste le même héroïsme, la même volonté qu'auparavant. L'errance, la rencontre avec l'ermite dans la forêt, l'évocation de la vie difficile des fugitifs appartiennent pleinement à l'univers du roman de chevalerie.

4. En répétant plusieurs fois son appel au repentir, l'ermite Ogrin développe une tension croissante dans le texte. Tristan et Yseut sont acculés, obligés de se justifier l'un après l'autre, d'expliquer leur amour. L'évocation des conditions de leur vie misérable (l. 21-22), suivie des sanglots d'Yseut et de l'appel à la pitié inscrivent progressivement le texte dans le registre pathétique. Comme dans une tragédie, il n'y a pas d'issue heureuse, le breuvage magique a scellé le destin des amants. L'ermite Ogrin lui-même en éprouve compassion et pitié.

—— **Notion : Le roman en vers**

Les vers qui composent *Tristan et Yseut* sont des octosyllabes comme le montre l'extrait du texte médiéval p. 34. On y trouve les rimes suivies « aventure/dure ; amor/dolor ; connut/fu ». Les rimes peuvent être pauvres (un seul son commun), il n'y a pas d'obligation de respecter l'alternance des rimes masculines et féminines. La mesure du vers (l'octosyllabe) permet de respecter le mouvement narratif du récit. Le narrateur n'hésite pas à prendre la parole et à intervenir directement pour solliciter la curiosité de son auditoire : « oiez comment », au dernier vers, manifeste cette prise de parole, qui est celle du troubadour, mais aussi du bonimenteur ou du colporteur interpellant les passants.





GUILLAUME DE LORRIS

Le Roman de la Rose

page 36

— Objectifs

- Étudier les caractéristiques de la littérature courtoise
- Analyser le fonctionnement de l'allégorie

— Repères

Le Roman de la Rose est le livre en langue d'oïl le plus lu durant la période médiévale : le nombre de manuscrits est considérable (deux cent cinquante, alors que la plupart des œuvres ne sont connues que par quelques manuscrits), et le succès de l'œuvre est attesté par le nombre d'auteurs médiévaux qui y font référence.

Chez Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose* reprend la thématique courtoise en l'adaptant à la structure romanesque. Romancier du « je », l'un des premiers, l'auteur trouve dans le désir l'argument qui organise et conduit l'élan du narrateur, à l'image du *fin'amor* des chansons des poètes. Pour cela, il utilise le procédé de l'allégorie qui apparaît comme un élément incontournable de la culture médiévale.

Il s'agit, on le sait, d'un mode d'expression consistant à représenter une idée abstraite ou une notion morale par une image ou un récit, où les éléments représentants correspondent presque systématiquement aux éléments de l'idée représentée. Loin d'être le signe d'un discours figé et convenu (qu'on oppose alors au symbole), l'allégorie médiévale est l'exploration du sens. La complexité du système de représentation allégorique, sa codification extrême renvoient à une mentalité qui trouve à travers la correspondance entre l'esprit et la matière une possibilité d'explication du monde. La source de l'allégorie médiévale est double : l'héritage de la rhétorique de l'Antiquité (chez Quintilien, l'allégorie est une manière de dévoiler quelque chose par l'utilisation d'une métaphore prolongée) et celui de l'exégèse biblique (où elle donne à voir symboliquement le sens caché derrière le sens littéral des Écritures).

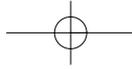
— Réponses aux questions

1. Dès la première ligne du texte, l'amour apparaît sous une forme allégorique : le sentiment est personnalisé ; son apparition au début du récit, l'usage de la majuscule et l'expression utilisée (« Amors prend le peage ») montrent qu'Amour conduira tout le roman. Non seulement *Le Roman de la Rose* exprime les sentiments amoureux du narrateur, mais le commanditaire du texte en est l'Amour lui-même, comme l'indique la ligne 6 : « c'est Amour qui m'en prie et me le commande ». L'allégorie consiste donc à représenter une notion abstraite ou un sentiment par une personne dotée d'attributs humains (cf. *Repères*).

2. Le projet du livre est exprimé directement de la ligne 6 à la ligne 11. Il s'agit de développer un « art d'aimer ». Cette intention s'inscrit pleinement dans le mouvement courtois (cf. pages 26-27), où dominent les thèmes de la belle dame et de son amant, ainsi que les lois du *fin'amor*. Reprenant l'héritage de l'Antiquité (cf. *L'Art d'aimer* d'Ovide), le roman courtois associe l'exigence du dévouement amoureux aux règles de la chevalerie. L'exaltation de l'amour, l'évocation du printemps et d'une nature triomphante, l'élégance et la gaieté du narrateur sont également les caractéristiques de l'univers courtois.

3. Le récit s'ouvre comme un beau rêve, participant immédiatement à la création d'une atmosphère propice à l'évocation de l'amour. Dans son rêve, le jeune homme, prédisposé à



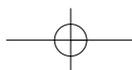
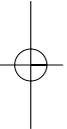
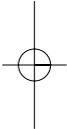


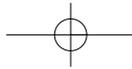
aimer par son âge (« vingt ans »), se voit appelé au-dehors, tiré hors de son sommeil par l'appel du printemps qui annonce celui de l'amour : « je voyais dans mon sommeil que la matinée était avancée. Aussitôt je me levai de mon lit... ». Dès lors les actions s'enchaînent et le narrateur est conduit, hors de la ville, « vers une rivière », où la rencontre de la Rose pourra bientôt avoir lieu.

4. Les deux sens présents dans le passage sont liés directement à l'évocation du printemps, comme si l'hiver avait mis entre parenthèses toutes les sensations. Dès lors, l'œil se réjouit au spectacle de la nature : « on ne voit buisson ou haie qui au mois de mai ne se veuille parer... » (l. 14). Le texte souligne la présence des couleurs vives et gaies (l. 19-20), des arbres et des fleurs. Mais surtout, c'est l'oreille qui est charmée par l'éveil de la nature : le chant des oiseaux revient ainsi tout au long du texte. Le rossignol, le perroquet, l'alouette, les petits oiseaux, tous « prenaient grand plaisir à chanter » (l. 35). Le mot « chant » lui-même et ses dérivés (« chanter », « tapage »...) sont omniprésents.

—— **Notion : Le thème poétique**

L'un des thèmes dominants de la littérature courtoise est l'éveil du printemps. C'est en effet le moment de l'amour par opposition à l'hiver considéré presque symboliquement comme un ennemi du sentiment amoureux (l'Hiver est ici « un vilain » sans délicatesse). Dans le poème de Charles d'Orléans comme dans *Le Roman de la Rose*, on retrouve la même célébration de la douceur de la saison nouvelle (qu'on retrouve encore dans le poème de Guillaume d'Aquitaine, pp. 24-25). Les deux textes multiplient les images du renouveau, par opposition aux rigueurs de l'hiver. D'un côté, vent, froidure, pluie, sécheresse, indigence ; de l'autre, éclat et beauté. La même métaphore filée se retrouve : celle de la belle « robe » que revêt la nature dans le roman, celle de la « livrée jolie » que revêtent rivière et ruisseau dans le poème : « Chacun s'habille de nouveau ». Ici et là, le sens de l'ouïe est particulièrement sollicité : Charles d'Orléans souligne qu'« il n'y a bête, ni oiseau/Qu'en son jargon ne chante ou crie » ; Guillaume de Lorris multiplie les références au « grand tapage » de la musique des oiseaux.





ANONYME Le Prudhomme qui sauva son compère page 38

— Objectif

Identifier les caractéristiques et les fonctions de l'apologue dans un fabliau du Moyen Âge

— Repères

Il reste environ cent cinquante fabliaux, rassemblés aujourd'hui en plusieurs recueils, de l'ensemble des productions de fabliaux au Moyen Âge. La plupart d'entre eux datent du XIII^e siècle et sont le plus souvent anonymes. Il s'agit de récits en vers (généralement l'octosyllabe à rimes plates) dont l'action et la langue appartiennent à la région picarde. Le mot « fabliau » est lui-même un mot picard. Les sujets des fabliaux sont souvent très libres, mettant en scène des situations où le désir sexuel joue un rôle important. On y trouve également de nombreux récits à vocation satirique qui prennent pour cible le clergé des campagnes profitant de la crédulité des paysans. Les prostituées, les maris trompés, les femmes infidèles, les coquins habiles et rusés, les naïfs facilement bernés sont les personnages les plus souvent représentés. Il s'agit dans les fabliaux de provoquer le rire en racontant des mésaventures comiques, qui s'appuient sur un cadre réaliste et des situations familières, dans un langage des plus libres. Le siècle d'or du fabliau est le XIII^e siècle. L'abandon du vers et la généralisation de la prose conduisent après 1350 à l'abandon de cette forme originale à laquelle succédera la nouvelle. L'influence des fabliaux du Moyen Âge est considérable dans notre littérature. On la voit s'exercer dans un certain nombre de farces de Molière ou dans les fables et les contes de La Fontaine.

— Réponses aux questions

1. De la ligne 1 à la ligne 5, le récit du sauvetage de l'homme menacé de se noyer, et finalement sauvé par le pêcheur, constitue la situation initiale du fabliau.

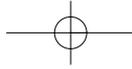
- De la ligne 6 à la ligne 9, l'événement déclencheur de l'histoire est la plainte déposée par le rescapé à l'encontre de son sauveur.
- De la ligne 10 à la ligne 20, les péripéties sont constituées par le débat des plaideurs devant les juges.
- À la ligne 20, l'événement équilibrant réside dans l'intervention du « bouffon » dont l'avis met fin à la perplexité des juges.
- De la ligne 24 à la ligne 27, la situation finale met en scène le plaignant débouté et blâmé par la foule.

Enfin, le dernier paragraphe tire la moralité de l'histoire qui devient ainsi un apologue.

2. Les personnages du fabliau prennent la parole avec véhémence, prenant l'auditoire à témoin de leurs mésaventures, amplifiant les propos et les gestes : « je suis lésé. Je veux qu'on m'en fasse justice » (l. 13) pour l'un ; « Je ne sais que vous dire encore ; mais, pour Dieu, faites-moi justice » (l. 19) pour l'autre. Cette prise de parole théâtrale, la présence du corps à travers les blessures physiques (l'œil crevé), l'évocation d'objets familiers (la pêche, le grappin), la situation même de la plaidoirie devant le tribunal (l'argent), l'intervention du bouffon constituent autant de points de rapprochement entre l'univers de la farce et celui du *Prudhomme qui sauva son compère*.

3. Dans le dernier paragraphe, le narrateur intervient pour tirer la moralité de l'histoire : « je vous le dis tout franc ». Il multiplie alors les formules qui sont autant de proverbes ou de maxi-





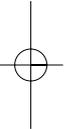
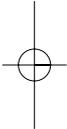
mes. Mise en valeur expressive de l'idée par la formulation (« rendre service... c'est là vraiment... »), usage systématique de l'adverbe jamais, universalisation moralisante par la catégorisation des personnages visés (un perfide, un larron, méchant) sont les procédés caractéristiques de cette extension d'un cas particulier vers une loi générale.

4. Le plaignant réclame réparation pour la blessure dont il s'estime victime : au terme de son aventure en mer, il lui reste un œil crevé dont le responsable est pour lui le pêcheur. L'accusé invoque les circonstances de la noyade : il admet avoir provoqué la blessure, un « moindre mal » nécessaire pour sauver le plaignant d'une mort certaine. Le jugement du bouffon s'inscrit dans la tradition des jugements bibliques (*cf.* le jugement de Salomon) qui reconstituent la situation initiale pour en modifier les conséquences.

La mauvaise foi du plaignant et l'appât du gain l'ont conduit à mener celui qui l'a sauvé devant le tribunal. Ce dernier au contraire est courageux et honnête, et se retrouve pris au piège de son dévouement et de sa gentillesse. Le bouffon quant à lui incarne les valeurs de la justice et de l'équité qui ne se laissent pas enfermer dans les méandres du débat judiciaire.

—— **Notion : L'apologue et la moralité**

L'apologue se retrouve sous des formes très diverses dans l'histoire de la littérature. Le fabliau est lui aussi l'occasion de tirer une moralité, une leçon universelle à partir d'un récit. C'est le cas du *Prudhomme qui sauva son compère*. La structure générale du texte est constituée par un récit (l. 1 à 27) qui met en place des personnages caractérisés à travers une situation de conflit. Le dernier paragraphe revient sur l'aventure par la voix d'un narrateur qui s'adresse directement au lecteur pour l'inviter à réfléchir (« Je vous le dis tout franc... ») et en tirer une leçon de sagesse.



Objectifs

- Étudier les fonctions et les caractéristiques du théâtre religieux au Moyen Âge
- Analyser l'inscription du registre tragique dans une pièce de théâtre

Repères

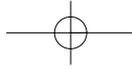
L'œuvre de Rutebeuf est composée essentiellement de *dits* (par opposition aux *chants* courtois), poèmes à la fois lyriques et narratifs, qui permettent de représenter, de dramatiser un moi intime (ils sont à l'origine de la « poésie personnelle ») et la satire de la société. C'est ainsi que *La Complainte Rutebeuf* expose en un long poème (165 vers) l'infortune du pauvre jongleur qui voit s'accumuler sur lui tous les malheurs : un mariage malheureux, les maladies, la pauvreté et, pour finir, la perte des amis qui s'éloignent... Mais le chef-d'œuvre de Rutebeuf est constitué par une œuvre dramatique, *Le Miracle de Théophile*, composé de six cent soixante-trois vers de mètres variés, qui met en scène les mésaventures d'un clerc vertueux, injustement privé de ses richesses et des honneurs auxquels il avait droit, et qui signe un pacte avec le diable en échange d'une prospérité retrouvée. Seule une intervention de la Vierge Marie permettra au clerc repentant de rompre ce pacte et de retrouver le chemin de la vertu.

L'histoire de Théophile constitue ainsi une préfiguration médiévale de la légende de Faust. Elle trouve ses origines dans l'œuvre d'Eutychianus (VI^e siècle) et connut au Moyen Âge de nombreuses versions en prose ou en vers, notamment celle du moine bénédictin et trouvère Gautier de Coinci (1177-1237), dont Rutebeuf semble s'être inspiré, y ajoutant toutes les interrogations de sa propre existence, tous les grands thèmes de sa poésie. Le Théophile de Rutebeuf, en refusant de se soumettre à un Dieu injuste, puis à un Satan qui l'horrifie, retrouve son libre arbitre et sa véritable grandeur : Rutebeuf investit ainsi Théophile de ses propres tourments, pour mieux les exorciser.

Réponses aux questions

1. Le diable renverse les obligations du chrétien pour imposer à Théophile ses propres « commandements ». Il évoque rapidement les multiples situations dans lesquelles son nouveau vassal doit désormais refuser de pratiquer « douceur, humilité, pitié et charité et amitié, la pratique du jeûne, la pénitence » (l. 23). Le diable y ajoute encore le refus de l'aumône, l'interdiction de la chasteté et de la compassion, le refus de la justice. On mesure ainsi que les valeurs fondamentales de la religion chrétienne sont bafouées par le démon et qu'il les ressent comme autant d'injures personnelles.

2. Le diable apparaît d'abord comme un personnage tout-puissant qui inspire une profonde terreur. Sa représentation s'inscrit dans l'imaginaire médiéval : il est en effet le suzerain à qui Théophile doit rendre hommage (l. 9 à 12), soucieux de sceller avec lui un contrat par lettre explicite. Trompé plusieurs fois déjà, le diable est désormais prudent. Enfin, le long commandement qu'il développe de la ligne 19 à la ligne 30 montre en lui une véritable « haine » à l'égard de ceux qui exercent la charité chrétienne : « J'ai l'impression qu'un serpent, qu'une vipère me dévore le cœur au ventre » (l. 25-26). C'est une profonde souffrance qu'il éprouve alors (renversant parfaitement l'amour de Dieu, des anges et des saints qui souffrent devant le Mal) : « Qui fait le bien me met à la torture » (l. 27-28).

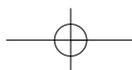


3. Le suzerain échange avec son vassal un rapport de soutien et d'obéissance. Le suzerain, un grand seigneur puissant, reçoit ainsi l'« hommage » d'un seigneur qui se soumet à lui. En échange, il lui apporte sa protection. Ici, le diable restitue la cérémonie de l'hommage médiéval : il demande à son nouveau vassal de joindre les mains (l. 9), de prêter serment et de sceller son engagement à travers une lettre qui aura valeur de contrat passé entre eux (l. 14 à 16). En récompense, le suzerain aidera de toutes ses forces celui qui s'est soumis à lui (l. 9). Les mots employés par Rutebeuf sont conformes à la cérémonie de l'hommage médiéval : « je vous prête hommage » (l. 11). Désormais, le contrat est passé entre le diable et Théophile, entre le suzerain et son vassal : « je te promets en retour de te faire plus grand seigneur que jamais on ne te vit. » (l. 13-14).

4. Théophile, blessé par l'attitude du chancelier à son égard, se jette pour ainsi dire dans les bras du diable, sans mesurer les conséquences de son geste. Il vise en effet des satisfactions immédiates (honneur, richesse, puissance), sans se rendre compte qu'il s'est à jamais soumis au malin. En entendant les commandements du diable, le spectateur (ou le lecteur) mesure le prix à payer : Théophile devra oublier toutes les vertus chrétiennes, exercer le mal tout au long de sa vie, rendre son âme au diable après sa mort. Comment pourra-t-il échapper à ce pacte infernal ? Comment cet homme bon pourra-t-il se livrer au mal ? Autant de questions qui inscrivent la pièce de Rutebeuf, aux yeux des spectateurs du Moyen Âge, dans le registre tragique.

—— **Notion : Les fonctions du théâtre médiéval**

Le Miracle de Théophile présente un double intérêt. Il met en scène un personnage que les circonstances ont entraîné à s'engager, de manière irréversible, dans une voie qui ne peut le mener qu'au malheur. Pactisant avec des puissances infernales, il renie toutes ses convictions sans mesurer le piège qui lui est tendu. Quel est le prix à payer pour acquérir richesse et pouvoir ? Cette dynamique d'une intrigue personnelle, d'un destin individuel, s'inscrit dans le contexte du théâtre religieux cher au Moyen Âge. En effet, la puissance avec laquelle Théophile cherche à se lier est celle du démon, du prince des ténèbres, le diable. Toute la pièce est ainsi l'occasion d'exalter les valeurs du chrétien, au moment même où le futur damné s'engage à y renoncer. Dans cet extrait, les commandements du diable représentent l'exact renversement des commandements de Dieu. Ces derniers sont donc évoqués avec force, pour donner au spectateur le désir de les mettre en application et de lutter contre la tentation de basculer du côté du Mal. Le théâtre religieux contribue à inspirer la crainte de l'enfer à travers le destin tragique de Théophile que l'intervention de la Vierge seule, suivie d'une confession publique de ses péchés, pourra sauver.





CHARLES D'ORLÉANS Rondeaux et autres poésies

page 42

Objectif

Identifier les caractéristiques du mouvement courtois à travers l'étude d'un poème

Repères

Charles d'Orléans écrit une poésie qui se situe à la fois dans la droite ligne du chant courtois et dans celle de l'image allégorique. Il s'inscrit donc dans une tradition littéraire médiévale bien établie. Cela s'explique par le fait que le milieu dans lequel baigne le jeune Charles est un monde de mécènes où les manuscrits circulent et s'accumulent dans l'impressionnante bibliothèque de Blois (même en exil, le duc possède une bibliothèque importante). Parmi les lectures de Charles d'Orléans, on trouve des recueils de ballades des principaux poètes de l'époque, ainsi que *Le Roman de la Rose*. Louis d'Orléans, son père, n'hésitait d'ailleurs pas lui-même à prendre parfois la plume pour écrire une ballade.

Pourtant, l'œuvre de Charles d'Orléans est originale, surtout à mesure que l'on avance dans le temps. Ainsi, si un certain nombre de poèmes, comme « En regardant vers le pays de France », se rapportent à l'expérience de l'exil, si les ballades déploient toutes les ressources de la thématique courtoise (le poète chante une dame, qui est d'ailleurs difficile à identifier), on assiste progressivement à une utilisation très personnelle du langage poétique et de l'allégorie. Ainsi, certaines ballades semblent évoluer vers un léger cynisme, alors que les rondeaux marquent l'irruption d'un moi qui jette un regard désabusé sur sa propre existence. Le détachement du monde devient un thème central, servi par des allégories qui prennent leurs distances avec celles du *Roman de la Rose*, devenant plus l'expression d'une tristesse du sentiment (Nonchaloir, Mélancolie, Désir, Souci) qu'une construction intellectuelle (les moyens et les obstacles de la conquête de la rose). Ce regard de l'intériorité entretient un rapport fréquent avec le thème du temps qui passe, qu'illustre à sa manière enjouée le rondeau « Le temps a laissé son manteau ».

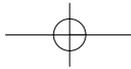
Réponses aux questions

1. La métaphore filée développée tout au long du rondeau de Charles d'Orléans est celle du vêtement, de la parure. D'un côté, le « manteau » de vent et de pluie de l'hiver (*cf.* l'image traditionnelle du manteau de neige) ; de l'autre, l'habit de « broderie » du soleil au printemps. Le refrain insiste ainsi sur ce changement de « vêtement », essentiel au Moyen Âge, où la portée symbolique de la parure est capitale. La troisième strophe développe encore la même image, à travers la « livrée jolie » et les « gouttes d'argent d'orfèvrerie » qu'exhibent « rivière, fontaine et ruisseau ». La conclusion du poème y revient une dernière fois, valant pour la nature mais aussi pour les hommes, pour l'apparence extérieure mais aussi pour le renouveau du sentiment : « Chacun s'habille de nouveau. »

2. La ballade du prisonnier exilé, éloigné de son pays natal, exprime avant tout l'amour de la France et le plaisir de la contempler : « En regardant vers le pays de France » (v. 1). Ce bonheur donne tout son sens au refrain final de chaque strophe : « De voir la France que mon cœur doit aimer » (v. 7, 14, 21 et 25).

Cependant, la mélancolie, le souci et l'inquiétude sont également manifestes d'un bout à l'autre du poème : au « doux plaisir » (v. 3) et au « réconfort » (v. 12) s'opposent ainsi les « soupirs » d'un cœur inquiet (v. 6, 9, 12) et la « haine » de la guerre (v. 23).





Enfin, le poète multiplie les souhaits, les vœux pour la prospérité de la France : « espérance », « souhait », « priant », « recommander », « paix », etc.

3. Le rondeau, plus court, resserré sur un seul thème, s'inscrit directement dans le mouvement courtois, en illustrant l'un de ses thèmes favoris : le renouveau du printemps (cf. la poésie de Guillaume d'Aquitaine, page 24, ou *Le Roman de la Rose*, page 36). Les images sont élégantes et précieuses, recréant en quelques vers un paysage cher à l'imaginaire médiéval.

À l'inverse, la ballade permet à Charles d'Orléans d'exprimer des sentiments intimes, nés d'une situation personnelle : l'expérience de l'exil. Il s'agit ici d'un lyrisme authentique qui manifeste la mélancolie du prisonnier et les vœux qu'il forme pour le bonheur du pays dont il est séparé. Dans l'un et l'autre cas, le refrain joue un rôle important dans le poème, concentrant en lui tout son sens, et exprimant à travers le rythme de la répétition l'émotion qui guide le troubadour épris de musique.

4. Au vers 15, Charles d'Orléans met en scène l'Espérance sous une forme allégorique, caractéristique de l'univers courtois (cf. *Le Roman de la Rose*, page 36). L'Espérance est ainsi représentée comme une divinité, une puissance personnalisée, dont le navire – « Sur la nef d'Espérance » – doit se charger des souhaits du poète. De même, aux vers 22 et 23, la « Paix » et la « Guerre » sont deux entités opposées, l'une qu'il faut protéger et aimer, l'autre qui ne mérite pas « l'estime » (v. 23) du chevalier.

La France elle-même n'est pas simplement un pays, mais un objet d'amour, en tous points semblable à la belle dame à qui le chevalier courtois dévoue sa vie et son cœur.

—— **Notion : Le poème de forme fixe : la ballade et le rondeau**

On peut rappeler que Charles d'Orléans a contribué à fixer les règles du rondeau et de la ballade, cette dernière supplantant progressivement la *canço* (chant royal) des premiers trouvères et troubadours. Le rondeau de Charles d'Orléans est composé de deux quatrains et d'un quintil écrits en vers de huit syllabes. Les deux premiers vers du poème reviennent à la fin de la deuxième strophe, constituant le refrain du rondeau. Réduit à un seul vers – « Le temps a laissé son manteau » – il constitue aussi la chute du poème. Le système des rimes respecte l'alternance des rimes masculines et féminines, dans la disposition suivante : ABBA/ABAB/ABBA.

La ballade « En regardant vers le pays de France » présente quatre strophes : trois strophes de sept décasyllabes, suivies d'un quatrain qui sert d'envoi au poème. Le refrain revient au dernier vers de chaque strophe, exprimant ainsi sa portée essentielle, et s'inscrivant dans la mémoire du lecteur. Le texte en français moderne ne permet pas d'identifier le système des rimes (les trois premières strophes sont cependant généralement bâties sur le modèle de la première : ABABBCC).





ANONYME

La Farce de Maître Pathelin

page 44

Objectifs

- Étudier les formes du comique dans la farce médiévale
- Identifier la présence de l'intertexte dans une œuvre littéraire

Repères

Ruse, tromperie, coups de bâton... la farce est à l'origine du théâtre comique. Issue des festivités carnavalesques, à l'origine simple intermède à l'intérieur d'une cérémonie plus sérieuse, elle devient un spectacle autonome et très populaire aux XV^e et XVI^e siècles. Œuvre anonyme de la seconde moitié du XV^e siècle, *La Farce de Maître Pathelin* symbolise souvent le théâtre comique du Moyen Âge. En fait, cette pièce est relativement originale par sa longueur et par sa construction. Elle atteint les 1600 vers alors que la moyenne se situe aux alentours des 400 vers. De plus, l'intrigue est relativement complexe :

- première intrigue : grâce à son bagou, l'avocat Pathelin achète de la marchandise au drapier Guillaume en lui promettant de le payer lorsqu'il viendra faire bonne chère chez lui. Aidé de sa femme Guillemette, il trompe de nouveau le drapier lorsque celui-ci se présente, en simulant la maladie et la folie. Guillaume ressort de chez Pathelin en ne sachant plus s'il a réellement vendu du drap ;
- deuxième intrigue : Guillaume poursuit son berger Thibault en justice pour un vol de moutons. Le berger vient demander de l'aide à Pathelin. L'avocat invente une ruse qui consiste à faire passer le berger pour un simple d'esprit totalement inoffensif ; il ne dira que « bée » à l'audience ;
- tableau final : lors du procès, Pathelin a découvert que le maître de Thibault est en fait le drapier. Celui-ci, voyant Pathelin, s'embrouille devant le juge entre l'affaire du drap et le vol des moutons ; Thibault joue son rôle de simplet, le juge excédé déboute le drapier ;
- épilogue : lorsque Pathelin demande à Thibault de le payer pour son action, ce dernier continue à jouer au simplet. Le trompeur est trompé.

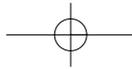
Réponses aux questions

1. Tout au long de la scène, Maître Pathelin prend plaisir à raconter à sa femme la ruse qui lui a permis de tromper Guillaume, le marchand d'étoffes. L'avocat est maître du jeu, ses répliques sont les plus longues, c'est lui qui commande et passe du récit de son forfait au nouveau piège qu'il faut tendre. Sa dernière réplique est sans appel : « Il faut faire ce que je dis. »

Les questions posées par Guillemette mettent en évidence la malice et la rouerie de celui qui a réussi, par ses belles paroles, à emporter la marchandise sans la payer. Elles relancent ainsi le dialogue et révèlent au spectateur, complètement éclairé, le caractère de son mari, ses mobiles et ses intentions. Cependant, son intervention de la ligne 21 à la ligne 28, en rappelant la fable du corbeau et du renard, dévoile en Guillemette un personnage plus averti qu'il n'y paraît, à la fois heureuse d'être complice d'une ruse habile et peut-être même inspiratrice de son mari.

2. Le comique de la scène repose essentiellement sur la situation qu'elle développe. Il s'agit d'un « bon tour » et le spectateur rit de la rouerie de Maître Pathelin qui, ayant réussi à tromper un marchand qu'il connaît bien, se vante de son forfait. La première partie de ses interventions consiste ainsi dans le récit des circonstances de son escroquerie, la seconde prépare la suite qu'il faut lui donner au moment où Guillaume doit « venir manger de l'oie ». Le beau parleur devient alors metteur en scène et dicte à son épouse le rôle qu'il lui faudra tenir.





Cependant, le comique de la farce est aussi un comique verbal. L'opposition entre le rôle hypocrite tenu par Pathelin et la réalité de ses sentiments est soulignée par l'antithèse entre les langages qu'il utilise : d'un côté, le langage valorisant de la flatterie (« mon ami », « de bonne famille », « de la famille la plus honorable », etc.), de l'autre, celui de l'injure et de la colère (« la plus intraitable engeance », « la plus fieffée race de coquins », « les dents du vieux sapajou », « son macaque de fils », etc.). Ici et là, dans l'hypocrisie comme dans l'injure, la présence du discours religieux (« Je prends Dieu à témoin », « Dieu sait ce que j'ai imaginé », « sainte Marie ! ») contraste avec la fourberie des sentiments et des intentions. Cette dimension comique du langage utilisé par Maître Pathelin se retrouve également à la fin du texte, à travers les mots « brailler » ou « dégoiser ».

Enfin, le comique de geste repose sur la didascalie de la ligne 16 et plus généralement sur le jeu scénique entre le mari et son épouse, tous deux complices du même tour joué aux dépens d'un tiers.

3. La présence du champ lexical de la parole s'explique d'abord par la situation de la scène : Pathelin raconte à sa femme ce qu'il a dit à Guillaume le marchand : « Je lui disais » (l. 6), « lui dis-je » (l. 7), « dis-je » (l. 7, 9, etc.). Il lui dicte ensuite, metteur en scène et auteur de la farce, les répliques qu'elle devra tenir : « quand il viendra vous direz... » (l. 31-32), « s'il vous dit » (l. 33).

Cependant, la flatterie est elle aussi affaire de paroles, paroles caressantes qui cherchent à endormir l'attention de Guillaume pour mieux le tromper : « j'y glissais quelques mots » (l. 11), « une parole aimable » (l. 17), « je l'ai tant pressé de paroles » (l. 18), « vous l'avez attrapé à force de belles paroles » (l. 27).

Enfin, le beau parleur qu'est Maître Pathelin oppose à son art subtil du langage le ton grossier et violent de Guillaume : « il va venir brailler » (l. 30), « vous le laisserez dégoiser » (l. 35).

Si le lexique de la parole est si important, c'est que la farce met en scène un avocat qui maîtrise l'art du discours, et se fait lui-même auteur et metteur en scène du tour qu'il veut jouer.

4. La fable du corbeau et du renard, traduite du fabuliste latin Phèdre, est fort célèbre au Moyen Âge. Elle permet ici d'illustrer et de faire comprendre au spectateur la nature de la ruse imaginée par Pathelin. Il est le renard, beau parleur et impatient de cueillir sa proie, tandis que Guillaume est le corbeau qui s'abandonne au plaisir d'être flatté sans comprendre qu'il en est dupe. Guillemette tire ainsi la morale de la situation à l'aide de la fable : les caractères et les circonstances correspondent parfaitement, la moralité est présente dans la farce et avertit les spectateurs que « tout flatteur vit aux dépens de celui qui l'écoute ».

—— **Notion : Le personnage-type au théâtre**

La consistance du personnage de Maître Pathelin tient à la conjonction de plusieurs éléments significatifs dans la dramaturgie médiévale. Socialement et professionnellement, il est l'avocat dans un univers où les plaidoiries sont nombreuses, où l'on porte volontiers son affaire au tribunal, des fabliaux jusqu'à Rabelais. Dans la sphère intime de la vie privée, il est le mari qui impose sa loi à son épouse, admirative et complice. Enfin, il mène l'action en incarnant le fourbe, le flatteur, le rusé qui, par ses belles paroles, joue de bons tours à autrui. Le fait qu'il soit avocat, c'est-à-dire professionnel de la parole, ajoute évidemment à la dimension satirique du personnage. L'ensemble de ces caractéristiques en fait un personnage-type de la farce médiévale, au point que son nom est passé dans le langage courant sous forme d'adjectif pour désigner un personnage ou un langage enjôleur, insinuant et trompeur.





VILLON

Le Testament

page 46

— Objectifs

- Découvrir l'œuvre de François Villon
- Identifier et étudier les caractéristiques de la ballade

— Repères

Le Testament est composé de 186 huitains, dans lesquels sont intégrées quinze ballades, une double ballade et trois rondeaux. Le poème possède au total 2023 vers. Si *Le Testament* semble reprendre la forme du *Lais*, il s'en distingue par le fait que ce dernier établit des legs au moment d'un départ (il s'apparente au genre littéraire du *congé*), alors qu'il s'agit ici de régler la situation du poète au moment de la mort. Villon précise d'ailleurs au huitain 85 que *Le Lais* ne peut être appelé *Testament*, contrairement à ce qu'ont fait certaines personnes « sans son consentement ». D'autre part, la longueur du poème, le nombre et la précision des legs (environ soixante), la description de son état créent une vision beaucoup plus amère et tragique, renouvelant la tradition du genre testamentaire fictif et parodique.

Le poème débute par une attaque violente contre Thibault d'Aussigny, l'évêque d'Orléans, qui a fait jeter Villon en prison en 1461. L'attaque est suivie de l'éloge de Louis XI, qui a fait délivrer le poète. *Le Testament* se poursuit par une confession autobiographique qui va de l'enfance (« Je fuyais l'école/Comme fait le mauvais enfant »), à la déchéance et l'évocation macabre de la mort. C'est alors que Villon introduit les célèbres ballades sur le temps jadis, dont celle proposée en extrait. Il donnera ensuite la parole à une vieille femme (« la belle heaumière ») qui invite les filles de joie à profiter de la vie sans épargner les hommes. Villon souligne alors les dangers de l'amour dans une double ballade, dangers qu'il n'a su éviter (« Ainsi m'ont Amours abusé ») ; mais le temps est désormais au reniement : le poème se prolonge par une longue liste des legs à ceux qu'il aime ou déteste, entrecoupée de ballades rendant hommage aux différents légataires. Enfin, *Le Testament* s'achève par deux ballades en forme de conclusion (« finit du pauvre Villon »).

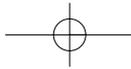
— Réponses aux questions

1. Comme toutes les ballades, *Le Testament* de Villon présente trois strophes, dans lesquelles le nombre des vers correspond à la mesure du vers utilisé (huit octosyllabes), suivies d'un quatrain qui constitue l'envoi du poème. Le dernier vers de chaque strophe est le refrain : sous la forme resserrée d'une formule, qui peut passer pour un proverbe ou une maxime, il condense le sens général du poème.

Cependant le poème de Villon se développe à travers la reprise anaphorique d'une question (« Où est ? », « Où sont-elles ? »), qui rappelle le souvenir de quelques figures féminines célèbres. Ces personnages féminins appartiennent à des univers de référence différents : Rome et l'Antiquité, où se mêlent personnages véridiques (Flora, Thaïs) et figures mythologiques (Echo) ; reines et princesses du Moyen Âge, célèbres pour leur beauté ou leurs amours (Marguerite de Bourgogne désignée par une périphrase, la reine Blanche, Berthe, etc.) ; Héloïse, présente dans toutes les mémoires à cause de son amour tragique pour Abélard, à laquelle s'oppose Jeanne d'Arc, la bonne Lorraine chaste et pure brûlée vive à Rouen...

La ballade rappelle avec intensité le souvenir de ces femmes dont l'énumération rythme le texte. Elle garde ainsi, sous le signe mélancolique de la mort, la mémoire des femmes les plus célèbres





pour leur beauté, pour leur puissance, et surtout, pour leurs amours chastes ou cruelles, sensuelles ou tragiques.

2. C'est bien sous le signe de la mort que Villon écrit ce *Testament*. Le poème évoque en effet celles que ni leur beauté ni leur pouvoir n'ont pu protéger de la mort. La question « naïve » qui constitue le refrain est celle d'un poète mélancolique, qui, comme un enfant entêté et suppliant, s'interroge sans cesse sans obtenir de réponse. Car rien ne pourra faire revivre le passé. Et l'alternance du présent (le temps de l'interrogation actuelle du poète) et du passé (au moment où ces belles disparues brillaient de tout leur éclat) souligne cruellement ce passage du temps.

De même, le refrain joue sur l'opposition entre aujourd'hui et « antan ». Il exprime ainsi avec une insistance lyrique (soulignée par le jeu des phrases exclamatives et interrogatives) l'angoisse du poète. Habité par un idéal de pureté et de beauté abolies (symbolisé par « les neiges »), profondément nostalgique du passé, celui-ci médite sur la fuite du temps et craint le moment où il disparaîtra à son tour.

—— **Notion : l'envoi**

La dernière strophe de la ballade est constituée par un envoi. Le poète s'adresse alors au « Prince » ou à Dieu (comme à la Vierge Marie ou à Jésus), à qui le texte est ainsi dédié. Cependant *Le Testament* met en place un système énonciatif complexe, puisqu'il commence, dès le premier vers, par une interpellation, par une question : « Dites-moi ? »

La question est-elle adressée au lecteur, pris à témoin, sollicitée par l'angoisse et la mélancolie du poète ? Est-elle adressée à la Vierge Marie, qui apparaît au vers 23, à travers la périphrase « Vierge souveraine » ? S'adresse-t-elle au « Prince » lui-même, qui surgit dans l'envoi. Villon permet ainsi au lecteur de s'identifier à ces multiples destinataires.

Au tour interrogatif mis en place par la ballade répond ainsi, dans l'envoi, la phrase impérative (« n'enquerez ») et déclarative (« (je) vous ramène »). Il ne s'agit cependant qu'une pirouette, puisque l'on revient, sans cesse et toujours au refrain, développé comme la plainte lancinante d'un « je » lyrique et tourmenté : « Mais où sont les neiges d'antan ? »



VILLON

La Ballade des pendus

page 48

Objectif

Étudier l'inscription du registre pathétique dans *La Ballade des pendus*

Repères

La Ballade des pendus est également connue sous le nom d'*Épitaphe Villon*, qui est l'abrégé du titre donné par Clément Marot dans son édition de 1553 : *L'Épitaphe en forme de ballade que fit Villon pour lui et pour ses compagnons, s'attendant à être pendu avec eux*. Cela semblerait indiquer que le poème a été écrit dans la prison du Châtelet en décembre 1462 ou en janvier 1463, alors que François Villon vient d'être condamné à mort pour avoir participé à une bagarre où a été blessé le notaire pontifical qui s'était occupé de l'affaire du collège de Navarre. On sait par le témoignage de l'un des accusés que, dans cette affaire, Villon aurait été spectateur plutôt qu'acteur. Le poète fait appel et, le 5 janvier 1563, le jugement est cassé par le Parlement de Paris. Sa peine est commuée en un bannissement de dix ans.

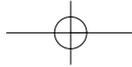
Si *La Ballade des pendus* témoigne effectivement de l'acuité du regard que le poète porte sur le gibet, il n'est pas certain que cette vision ait été transcrite en une ballade lors de l'attente de l'exécution. Les corps se balançant au gibet sont un spectacle que chacun peut contempler au Moyen Âge. À Paris, le plus important gibet est celui de Montfaucon, sur la route de Pantin, où les pendus se comptent parfois par dizaines. Mais on en trouve également aux sorties des quatre portes principales de la capitale. L'exposition du supplicié devant la communauté est en quelque sorte constitutive de la peine. De plus, Villon a vu certains de ses compagnons de la bande des Coquillards connaître la rigueur de la justice (pendaison de Régnier de Montigny en 1457 et de Colin de Cayeux vers 1460). Il n'est donc nul besoin s'attendre la mort par pendaison pour méditer sur celle-ci. D'une certaine manière, le poème dépasse la simple description pour témoigner de l'universelle condition de mortel de tous les « frères humains ».

Réponses aux questions

1. Dès le premier vers, Villon interpelle ses lecteurs à travers l'expression « frères humains ». En associant dans une même expression le thème de la fraternité et celui de l'humanité, le poète affirme la présence d'une seule communauté dans laquelle tous partagent la condition de mortel. Dans la deuxième strophe, le destinataire est rappelé sous le nom de « frères » (v. 11). Il devient ainsi l'intercesseur de Villon et de ses compagnons (« nous ») auprès de Dieu. C'est ainsi qu'à la fin du poème, l'envoi s'adresse à « prince Jésus », le dédicataire final de la ballade. Ceux qui ont été exécutés demandent à la fois la pitié et le pardon, et avertissent leurs « frères humains » de ne pas s'engager dans la même voie qu'eux : « Ne soyez donc de notre confrérie ;/Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre ! » (v. 29-30).

2. Le corps est omniprésent tout au long du poème, apparaissant d'abord sous le terme général de « la chair » au vers 6, puis précisé à travers la prise de parole des « os » au vers 8. L'image qu'en donne Villon est celle d'une dégradation continue à travers le lexique du démembrement et de la décomposition :

– le démembrement, par opposition avec l'état antérieur de la chair bien « nourrie » : la chair « dévorée » (v. 7), les yeux « creusés » (v. 23), « arraché » la barbe et les sourcils (v. 24), « becquetés » (v. 28) ;



– l'altération et la décomposition : la chair « pourrie » (v. 7), les os devenus « cendre et poudre » (v. 8), « lessivés et lavés » (v. 21), « desséchés et noircis » (v. 22).

Tous les éléments du corps évoqués sont systématiquement marqués par la dégradation propre aux cadavres que Villon fait parler. Ceux-ci font le constat du processus de décomposition auquel ils sont soumis, suscitant l'émotion et la pitié du lecteur.

3. Le poème est partagé entre une inspiration d'origine chrétienne et la dimension universelle du texte. La présence du contexte chrétien se manifeste à travers la prière à Dieu, qui revient comme un refrain au dernier vers de chaque strophe. On trouve ainsi « le fils de la Vierge Marie » au vers 16 et « le prince Jésus » au vers 31. Villon en appelle ainsi au pardon et à la pitié, valeurs profondément chrétiennes. Mais c'est aussi la crainte de l'enfer qui inspire les condamnés à implorer le pardon : « l'inférieure foudre » est évoquée au vers 18, la crainte des tourments de l'âme au vers 19, l'imploration contre les souffrances de l'enfer revient au vers 32 (« Garde qu'Enfer n'ait sur nous seigneurie »). Ceux qui craignent d'être damnés invoquent une dernière fois le nom de Dieu au moment du repentir.

4. Conformément aux principes de composition de la ballade, le poème de Villon comprend trois strophes isométriques, formées de dix décasyllabes, suivies d'un envoi qui est ici un quintil. Chaque strophe est terminée par un vers identique qui constitue le refrain de la ballade dont il condense le sens principal. L'envoi commence par la mention du dédicataire du poème (ici, « prince Jésus »). Le système des rimes est le suivant : ABABBCCDCD pour les trois dizains ; CCDCD pour l'envoi.

—— **Notion : le registre pathétique**

Il faut rappeler qu'au Moyen Âge, l'exposition des condamnés avant comme après leur exécution est très fréquente. Villon redonne du sens à une vision « familière », banalisée par l'usage. L'intensité pathétique du poème tient donc à la fois de la situation et des thèmes développés, comme du langage utilisé, mêlant réalisme de la décomposition et sentiment d'humanité.

C'est en faisant parler les cadavres des condamnés tout au long du poème que Villon suscite immédiatement une intense émotion chez le lecteur. Le système énonciatif profondément original (jusqu'à donner la parole aux « os ») rappelle à tous les hommes qu'ils sont mortels et que la mort réunit les larrons comme les honnêtes gens. La vision réaliste des cadavres que le vent balance à son gré, que les oiseaux dévorent, que la décomposition ronge, interpelle la conscience des hommes. Les sentiments chrétiens, la compassion, le pardon, mais aussi la crainte de l'enfer ajoutent également une dimension pathétique au repentir de ceux qui, condamnés par les hommes, espèrent échapper à la damnation éternelle, à de nouveaux supplices.



Écriture

1. Alors que les didascalies initiales de l'auteur, placées en début de texte, donnent des indications sur le décor et sur le lieu de l'action, les didascalies placées à l'intérieur des dialogues indiquent au metteur en scène les jeux de scène, les mimiques et les gestes, les déplacements et les changements de ton des personnages. C'est le cas dans la pièce de Molière, *Les Fourberies de Scapin* où les didascalies sont très nombreuses, puisque Scapin tient à la fois son propre rôle et contrefait un spadassin, changeant alors complètement sa voix. De même, Molière souligne l'importance des coups de bâton et de la sortie de la tête de Géronte hors du sac dans lequel il s'est caché. C'est aussi le cas de *Cyrano de Bergerac* où Edmond Rostand multiplie les indications concernant les gestes et les poses des personnages, mais aussi leur ton de voix : « grave-ment », « riant », « imperturbable ».

2. Dans le premier extrait, c'est avant tout la situation qui crée le rire : les trois envoyés de Lucifer ont été incapables d'amener des damnés au « prince des ténèbres », et ce dernier les réprimande vigoureusement. Cependant, le langage est lui aussi source de rire, à travers les injures de Lucifer (« ces baladins... ») et les justifications en langage familier des démons (« c'est facile à dire »). La comédie de Molière est moins une comédie de caractère qu'une farce burlesque. Le comique repose sur la situation de Géronte, naïvement caché dans un sac pour échapper à des poursuivants imaginaires, et les gestes de Scapin qui lui distribue des coups de bâton bien réels. Le comique est aussi un comique de mots, à travers le langage patoisant utilisé par Scapin. Enfin, Edmond Rostand développe surtout un comique verbal, à travers la longue tirade de Cyrano qui multiplie les jeux de mots pour « moucher » un vicomte prétentieux et sans répartie.

Sujet I : Commentaire (plan détaillé)**Introduction**

Inspirée des comédies de l'Antiquité, des farces du Moyen Âge et des comédies italiennes données sur les places publiques, *Les Fourberies de Scapin* multiplie les situations burlesques qui engendrent le rire. Il ne s'agit pas encore des grandes comédies de caractère qui assureront au théâtre le triomphe de Molière. Cependant, le dramaturge, tout en retrouvant l'esprit naïf et caricatural de la farce où dominent coups de bâton, travestissements et rebondissements burlesques, sait créer une tension psychologique entre ses personnages et renouveler le rapport du maître et du valet.

I. Une situation burlesque qui déclenche le rire**1. Le comique de situation**

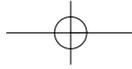
Le sac dans lequel Géronte est caché par Scapin.

Le dédoublement de Scapin lui-même, à la fois valet de Géronte et spadassin gascon.

2. Le comique de mot et le comique de gestes amplifient la situation comique initiale

Le spadassin s'exprime en langage gascon, multipliant les jurons qui font rire et les injures qui s'adressent à Géronte.

Les coups de bâton donnés par le valet à son maître.



II. Un règlement de comptes entre maître et valet

1. L'inversion des rôles : le maître humilié

Géronte se voit adresser des reproches par son valet, à travers les injures du supposé Gascon. Géronte se voit obligé de se cacher, la tête enfoncée dans un sac et frappé de coups de bâton.

2. L'inversion des rôles : le triomphe du valet

Scapin est meneur de jeu, metteur en scène de la situation, et acteur de plusieurs rôles.

Scapin dans le débat qui l'oppose à Géronte domine son maître et lui fait croire ce qu'il veut.

Conclusion

Dans *Les Fourberies de Scapin*, Molière se montre donc fidèle à lui-même et à l'ancienne tradition comique dont il s'inspire. La comédie antique, la farce médiévale, le théâtre de la foire, la comédie italienne se retrouvent, admirablement fondus dans une intrigue qui multiplie les inventions bouffonnes et burlesques. On a souvent reproché à Molière d'avoir manqué dans *Les Fourberies de Scapin* de la finesse psychologique qui caractérise ses grandes comédies en cinq actes. Mais la pièce connaît toujours un grand succès car elle mêle habilement les coups de bâton de la farce avec la dénonciation des ridicules. Elle fait de Scapin, acteur et metteur en scène de lui-même, le porte-parole de Molière, le premier de tous les valets de comédie, ingénieux, habile, truculent, qui annonce les héros picaresques et les valets rivaux de leurs maîtres du théâtre classique.

— Sujet II : Dissertation (plan détaillé)

Introduction

Dès l'Antiquité, Aristote associe le rire à la « laideur ». En effet, les masques portés par les acteurs de la comédie à Athènes comme à Rome sont des masques grotesques qui déclenchent immédiatement le rire du spectateur. La comédie serait ainsi la « mise en forme théâtrale d'un défaut ou d'une laideur, aussi bien physique que morale, dont la représentation suscite chez le spectateur un sentiment de supériorité ». Il est vrai que la plupart des pièces de théâtre, comme les extraits proposés par le corpus, mettent en scène des personnages pris pour cible, aux dépens desquels va naître le rire. Cependant, cette définition convient-elle à toutes les époques ? Ne doit-elle pas être nuancée à travers la diversité des moyens que se donne l'auteur pour créer et renouveler le comique ?

I. Le rire naît de la laideur ou d'un défaut pris pour cibles

1. Dans *Le Mystère de la Passion* ou *Les Fourberies de Scapin*, les démons, Géronte sont pris pour cible et suscitent le rire à leurs dépens. Cruauté, égoïsme, avarice, autoritarisme sont ainsi tournés en ridicule à travers la représentation qu'en donne la pièce.

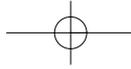
2. À travers les situations représentées par les deux pièces (textes A et B), le spectateur peut aussi se libérer de ses frustrations et de ses angoisses : peur de l'enfer, obligation d'obéir à un maître sont renversées et permettent au spectateur de se sentir pour une fois « supérieurs ».

II. Le rire naît du langage, qui renverse les situations

1. Comme dans *Le Mystère de la Passion* ou *Les Fourberies de Scapin*, Cyrano tourne en dérision ses adversaires nobles, égoïstes et vaniteux. Grâce au langage, le héros les ridiculise.

2. Cependant, la laideur a changé de forme. En effet, c'est Cyrano qui, physiquement, est « laid », rendu difforme par son long nez. S'opposent ainsi laideur physique (mais beauté morale) et apparence élégante (mais laideur morale).





Conclusion

Les trois textes du corpus illustrent bien la définition proposée du comique théâtral. Il s'agit dans tous les cas d'une « laideur » qui est au centre de la pièce et du rire qu'elle suscite. Cependant, il faut aussi souligner que le rire n'est plus le même, que ses procédés ont changé. La farce médiévale, qui survit encore dans les comédies de Molière, avec ses effets burlesques et ses amplifications bouffonnes, ne convient plus au spectateur du XIX^e siècle. Edmond Rostand l'a bien compris et, à la suite des écrivains romantiques qui ont su réhabiliter les qualités de l'âme derrière un masque bouffon (*Notre-Dame de Paris*), renouvelle la comédie avec le personnage de Cyrano de Bergerac dans une pièce qu'il intitule « tragi-comédie ».

— Sujet III : Écriture d'invention

Liste des personnages :

Lucifer, roi des démons

Les trois envoyés de Lucifer : Astaroth, Satan, le troisième qui les accompagne

Cerbère, le chien gardien des enfers

LE MYSTÈRE DE LA PASSION

La scène représente les enfers. Le décor est constitué par une grotte sombre, au milieu de laquelle se trouve un trône ; à gauche, des flammes chauffent une cuve d'eau bouillante ; à droite, le chien Cerbère, obéissant et soumis à son maître Lucifer.

Lucifer, assis sur un trône, une couronne sur la tête, drapé dans une cape rouge. – Qui est là ? (D'une voix méprisante) D'où nous viennent ces baladins ?

Astaroth, humble et craintif. – C'est nous, vos trois envoyés ; nous nous dépêchons de rentrer.

Lucifer. – Avec quel résultat ?

Satan, d'une voix encore plus craintive que celle d'Astaroth. – Roi Lucifer, ne vous fâchez pas, par ma patte. Ce n'est pas de notre faute. (Il se met à genoux.) Personne n'y aurait mis plus du sien.

Lucifer, d'une voix terrible. – Comment ? avec toutes vos courses par monts et par vaux, vous n'êtes arrivés à rien ?

Satan, plus bas que terre, s'allonge sur le sol. – Je n'ai rien à vous cacher, c'est comme je vous le dis...

Lucifer, debout sur son trône. – Et toi, l'ennemi invétéré du genre humain...

Satan, soupirant avec un geste d'indifférence et de désillusion. – C'est facile à dire !...

Lucifer, hurlant, trépignant sur son trône, se tirant la barbe de rage. – C'est le diable qui vous a ramenés ici !...

Cerbère, avec tous signes de la plus grande soumission, se léchant les babines. – À vos ordres, domine !

Lucifer, hors de lui, désignant la marmite. – Prends-moi ces trois fichus brigands...

Cerbère pousse vers la marmite les trois démons qui trébuchent en roulant de grands yeux terrifiés.

