

La Farce de Maistre Mimin estudiant

MONTSERRAT SERRANO MAÑES

UGR

Il n'est pas question ici, il me semble, de parler de l'origine du théâtre, ni des origines du théâtre comique. Il suffit de rappeler qu'il existe, parmi le foisonnement théâtral du Moyen-Age, un terrain d'étude que je considère privilégié: la farce¹. L'abondance des textes conservés met en évidence, sans doute, la faveur que le public a porté au *genre* pendant longtemps, et prouve l'acceptation et le succès de cette manifestation dramatique; pour nous, du point de vue dramaturgique, cette richesse est un indice de l'importance que le rire a eu de tous les temps sur les planches.

Les thèmes rapprochent la farce des fabliaux. Reflet peut-être de la misogynie qui caractérise l'époque, on privilégie surtout les rapports homme-femme dans le sein du couple. Les personnages, de deux à six, appartiennent au peuple et portent soit le nom de leur métier, soit un prénom significatif, ou un nom commun renseignant sur leurs relations familiales: le mari, la femme... Ils ne sont pas des caractères: sans consistance psychologique, très peu individualisés, ils incarnent leur fonction grâce à des détails symboliques la plupart du temps sommaires².

L'action, l'aspect le plus important puisqu'il s'agit de faire rire, est toujours simple et rapide; le comique verbal s'appuie sur des répliques vives, portées vers la scatologie; les malentendus, les sous-entendus grivois, la répétition, l'opposition, les quiproquos, sont invariablement accompagnés du geste et de la mimique, élément indispensable du jeu scénique des acteurs; en fait, bien que les didascalies soient peu abondantes, la parole permet la plupart du temps de suivre aisément les mouvements, les entrées et les sorties des personnages.

¹ Pour mémoire, il me semble intéressant de rappeler comment au xv^e siècle la théâtralisation des genres littéraires des siècles antérieurs donne lieu à une grande variété de formes (sotties, "sermons joyeux", moralités...), dont la farce est l'une des plus durables. Les origines de celle-ci remontent au xiii^e siècle, et à partir de l'essor théâtral du xv^e siècle, on continuera à les imprimer jusqu'à la fin du xvi^e siècle.

² La femme volage, tyrannique, rusée et infidèle, est un sujet inépuisable. Le mari berné, benêt ou jaloux et l'amant plus ou moins pédant et ingénu, complètent le plus souvent le simple schéma de la farce.

En ce qui concerne l'espace théâtral, il se caractérise par son exigüité et sa simplicité: un échafaud, peut-être quelques objets jouant un rôle symbolique, un rideau ou coulisse au fond utilisé comme *tremplin du jeu* (Rousse, 1981: 146, et surtout Koningson, 1976), suffisent pour que le public accepte l'illusion théâtrale. Cette absence de décor n'empêche donc pas l'acceptation de certaines conventions: la coexistence de plusieurs lieux et actions simultanés, les ruptures temporelles.

La *Farce de Maître Mimin étudiant* est une farce normande, datant de la fin du xv^e siècle³, qui présente quelques caractéristiques intéressantes: Nous y trouvons déjà un *type* théâtral; à défaut de savoir si ce Mimin est le premier, nous savons que, après lui, d'autres Mimins sont apparus dans d'autres farces, et que sans doute un joueur professionnel spécialisé dans les rôles de niais a adopté ce nom⁴. Etant donné que la comicité de cette farce s'appuie presque exclusivement sur le charabia latin de Mimin, nous pouvons supposer que l'auteur est un écolier, un clerc. On peut ainsi la rattacher à un possible cycle de farces d'écoliers⁵.

Il s'agit d'une farce non conjugale —les plus nombreuses—, avec un niais comme personnage central: Mimin écolier. Nous sommes, en plus, face à une farce avec un maximum de personnages⁶, bien que d'habitude le nombre varie de deux à six. Et autre détail curieux, parce que peu habituel: tous portent un nom propre sauf le maître et la fiancée. Ces noms, ces étiquettes, à valeur très souvent de surnom, fonctionnaient comme des renseignements sur leur aspect ou leur caractère (Hubert, 1988: 44). Nous pouvons supposer, et indiquer sous réserve, que le nom de *Lubine* est possiblement apparenté soit à l'adjectif *lovin*, *lovinet*, c'est-à-dire 'de loup', soit directement au substantif *loup*, et plus concrètement à son dérivé *lovier*; ce deuxième substantif nous apporte deux signifiés particulièrement intéressants: *Tanière de loup*, ce qui aurait à voir avec son rôle de mère dans la farce; mais *lovier* désigne aussi les *parties naturelles de la femme*, ce qui la placerait au rang des femmes des farces. Si nous laissons à ses côtés féroces *Raulet*, un tout petit Raoul, nous avons le duo conjugal typique de la plupart de ces pièces. Quant au fermier *Raoul Machue*, son nom a quelque chose à voir avec *mache*, c'est-à-dire avec 'massue', ou plus simplement avec 'meule'.

L'intrigue est très sommaire⁷: Les paysans Raulet et Lubine ont placé leur fils Mimin chez un maître d'école, qui doit lui enseigner le latin. Apprenant qu'il a

³ D'après A. Tissier (1984: 149), *On pense que l'édition [...] est sortie des presses parisiennes de Nicolas Chrestien entre 1547 et 1557. Mais le texte original pourrait remonter aux années 1480-1490.*

⁴ Ce personnage de Mimin apparaît dans plusieurs farces: *Maître Mimin qui va à la guerre*, *Maître Mimin le goutteux...* R. Lebègue (1972: 33) nous indique comment *Le personnage de Me. Mimin est sujet à des modifications: ici, il est étudiant et estropie le latin; là, il s'en va-t-en guerre; ailleurs, il est tenaillé par la goutte.*

⁵ Cf. sur la possible existence d'un cycle de farces d'écoliers, J.-Cl. Aubailly, 1975: 130.

⁶ La didascalie de présentation du texte offre en plus l'intérêt de signaler les rôles de chacun de ces personnages: *Farce joyeuse de MAISTRE MIMIN [ESTUDIANT] à six personnages; c'est assavoir: le maistre d'escolle, maistre Mimin étudiant, Raulet son pere, Lubine sa mere, Raoul Machue et la bru maistre Mimin.*

⁷ D'après la dénomination de Aubailly (1975: 120-121), on pourrait inclure *Maître Mimin étudiant* parmi les farces techniques.

oublié sa propre langue et qu'il ne parle plus que le latin, ils veulent le récupérer. Ils réussissent à lui faire redécouvrir le français, aidés par le magister lui-même, son futur beau-père Raoul Machue et la fille de celui-ci, fiancée de Mimin.

La pièce ne débute pas par des monologues, procédé très habituel dans les farces: C'est par un dialogue entre Lubine et son mari qu'on informe le public de la situation préexistante, de ce qui s'est passé, et de ce qu'ils pensent faire par la suite. La structure séquentielle compte sept séquences ou mouvements de longueur et complexité inégales. La première séquence, statique, est un dialogue expositif entre Lubine et Raulet. La deuxième compte plusieurs segments marqués par les différents groupements des personnages, et ponctués par les entrées et les sorties de la fiancée. La troisième séquence offre un dialogue saugrenu entre l'écolier et le magister. L'arrivée des autres quatre personnages déjà connus constitue la quatrième séquence, très brève, d'enchaînement. Dans la cinquième, nous retrouvons pour la première fois tous les personnages ensemble: Mimin parle en *latin*, le magister et les autres personnages s'expliquent et essayent de trouver une solution. La sixième, séquence d'enchaînement, est si on peut dire, itinérante: Ils se dirigent vers la ferme de Raoul Machue. La septième et dernière continue en fait la cinquième, dans un lieu différent: les personnages arrivent à la ferme, et mettent Mimin en cage.

Cette division séquentielle nous mène à parler de l'aménagement de l'espace. La scène se trouve sans doute divisée en trois espaces différents utilisés successivement. Le premier mouvement ne pose pas de problème: il se passe à l'intérieur de la maison du couple, car Lubine arrive du four, entre et parle avec son mari. Ils se déplacent après pour arriver chez Raoul Machue; nous avons alors un lieu extérieur de la ferme, puisque nous savons par les répliques des personnages que la jeune fille entre et sort:

RAULET: Que fait la fille?

RAOUL MACHUE: El boult du lait

LA FIANCÉE: J'ay fait, j'ay fait. (158)

RAOUL MACHUE: Mais d'où viens-tu? de flagoller! Menez la par la main, Lubine.

LA BRU: Je viens de querir ma poupline (162) (*vid.* A. Tissier, 1984).

Après un nouveau déplacement, nous sommes à l'extérieur puis à l'intérieur de la maison du magister; nouveau déplacement, et nous sommes chez Raoul Machue.

Le fait que l'espace le plus utilisé soit la ferme de Machue, indique qu'il occupe le centre de la scène, et le fait que c'est dans ce lieu que le mouvement de la farce atteint son climax, indique qu'on lui a accordé un espace matériel nettement supérieur aux deux autres. Nous pouvons supposer que, même en comptant sur une mise en scène sommaire, la maison du couple, occupant un coin très réduit des tréteaux, devait avoir les quelques objets symboliques qui la caractérisent d'habitude; l'espace de la ferme devait être délimité par quelques objets eux aussi caractéristiques; quant à la maison du maître d'école, elle était sans doute caractérisée par la présence d'une chaire, objet qui accompagnait normalement la présence des maîtres.

Les personnages ne se trouvent pas tous constamment sur scène: il leur suffit de se cacher ou de sortir de derrière le rideau. Cependant, il existe un cas de juxtaposition spatiale: les séquences trois et quatre coexistent sur scène, car pendant que quatre personnages se déplacent dans un lieu extérieur, arrivent et dialoguent, deux autres sont en train de parler entre eux dans un lieu fermé. Nous avons dans ce cas une occupation spatiale scénique double avec simultanéité de deux tableaux, ce qui souligne le cloisonnement scénique de convention: les deux groupes de personnages sont juxtaposés visuellement par rapport au public, mais ils sont censés ne pas se voir ni s'entendre, d'autant plus que les uns sont à l'intérieur, les autres à l'extérieur:

RAULET: Ça, nous y sommes.

LUBINE: Allez devant, entre vous hommes;
et nous vous suyverons, moy et elle (166).

Le traitement dramaturgique du temps est de toute évidence inséparable de celui de l'espace: à la simultanéité scénique de plusieurs lieux spatialement distants s'ajoute une rupture temporelle conventionnelle, et préalablement acceptée par le public. La distance supposée qui sépare les trois lieux exige un temps de déplacement relativement long. Celui-ci est signalé par le couple lors du premier déplacement, et sa fin marquée par des cris qui veulent souligner l'éloignement -*Nous y serons presentement/ Il n'y a que un petit jupet /Hou, hou! Cheminez bauldement;/Nous y serons presentement* (156). Forcément réduit par les conventions à quelques pas, il prend matériellement le temps de neuf vers en six répliques. Même bref, le temps scénique fictif ne se correspond pas avec le temps réel extérieur à la représentation.

La même utilisation de l'espace-temps se répète avec des variantes lors des deux autres déplacements, qui sont en fait un aller-retour. Lors du déplacement vers la maison du magister, le groupe de quatre personnages marche supposément en silence jusqu'à l'arrivée, signalée par la réplique *Ça nous y sommes* (166), pendant que le public, en même temps, voit et entend le dialogue entre le magister et Mimin. Matériellement, le temps réel que prennent 50 vers divisés en 7 longues répliques. Pour faire le chemin de retour, dont la fin est marquée par un *C'est assez, il nous fault parfaire* (176), le temps employé réellement est difficile à signaler, puisque nous n'avons que neuf répliques, de par leur forme sans doute chantées, mais le paratexte didascalique signale aussi l'existence d'une chanson (176).

Les personnages, selon le procédé habituel de la farce, sont typés. Leurs rôles sont indiqués par leurs noms, leurs étiquettes particulières. Ces rôles, d'ailleurs, sont répartis de façon assez équilibrée. Aucun des personnages, sauf peut-être Mimin et sa fiancée, n'est décrit ni physiquement ni moralement. Nous pouvons déceler uniquement quelques traits caractériels et physiques à travers les dialogues. La fiancée est belle, jeune et sage (154). Nous pourrions croire qu'il s'agit d'une exception, car les personnages féminins des farces ne sont jamais, ou presque, présentés d'une façon positive; si l'exception existe, elle est cependant niée deux

fois⁸: par la gestuelle du personnage lui-même, que nous sommes forcés d'imaginer —Lubine: *Faictes bien la sage, ma belle*. La bru: *Regardez: la fais-ge pas bien?* (166)—, et à la fin de la pièce, par la remarque ingénue de Mimin: *Mon pere, qu'elle a le cul mol!* (190).

Elle rejoint ainsi le rang des femmes de la farce. Car dans *Maître Mimin étudiant*, comme dans la plupart des textes conservés, les femmes sont plus ingénieuses et plus courageuses que les hommes. Non seulement c'est Lubine qui a l'idée de mettre Mimin en cage, en s'appuyant sur le défaut que l'on attribue aux femmes de trop parler —*Femmes ont tousjours le regnom de parler* (182), dit la fiancée—, mais quand le groupe arrive chez le magister, les deux hommes, dans un passage d'une comicité remarquable tant par sa gestuelle implicite que par l'enchaînement des répliques, cachent à peine leur peur:

RAULET: Vous yrez là devant.
 RAOUL MACHUE: Rien, rien:
 Tousjours le pere de l'enfant
 Va devant.
 RAULET: Venez.
 RAOUL MACHUE: Ennement!
 C'est à vous à aller.
 LA BRU: Sus, sus!
 Et que feroient les femmes plus?
 Comme vous faictes les retis! (166-168).

Quant à Mimin, les parents nous disent qu'il a un gros nez, signe d'intelligence (154); le magister, qu'il a *l'engin rude*, (170); son discours nous montre un niais pédant, mais assez enclin aux choses de la chair: Il voudrait bien *Facere un petit enfantchon* (172) à sa fiancée; finalement, Raoul Machue le décrit peut-être de façon ironique, peut-être même avec des mots à double sens: *Il est si grand, si espaullu./ Si formé et si potelu*, (178); cependant, ce ne sont là que des suppositions, le texte restant opaque pour un lecteur de nos jours.

Les ressorts du comique sont mis en place après la présentation de Lubine et Raoulet. Le comique de situation est peu exploité: les coups de théâtre, les cachettes, les entrées inattendues, si habituelles des farces, font défaut. Il s'appuie sur un comique des gestes que l'absence de didascalies nous oblige très souvent à imaginer. Les deux ont comme support verbal un comique du langage très riche, basé fondamentalement sur le jargon latin parlé par Mimin.

Quant à la gestuelle qui accompagne et renforce les procédés du comique verbal, elle occupe une place très importante dans cette farce, comme en général dans

⁸ R. Lebègue (1972: 31-32), en parlant du statut de la femme dans les farces, fait référence à la fiancée de la farce qui nous occupe, et la considère une exception: *Une seule -celle de Me Mimin étudiant- nous fait voir une gracieuse fiancée. La lecture attentive du texte me fait douter fort des intentions de l'auteur de Maître Mimin, et je penche surtout pour une ambigüité comique du personnage, où la réalité devait démentir les apparences.*

tous les textes qui nous sont parvenus⁹, et semble surtout s'appuyer sur des gags visuels. Les répliques nous permettent de suivre assez facilement, en général, quels étaient les gestes des personnages. Des expressions et des mots tels que *Ne craignez-vous point ceste main?* (152), *je m'en seigne* (154), *Menez-la par la main* (162); *Regardez: la fais-ge pas bien?*(166), *Levez-vous* (170) etc., guident le spectateur et le lecteur, outre le double jeu qui peut exister entre les mots des acteurs, reflet d'une action, et le double sens que le spectateur peut souvent leur accorder. Nous pouvons déceler un exemple de ce double jeu gestuel-verbal dans le premier mouvement, quand Lubine parle de son fils:

J'ay ouy dire à maistre Mengin
 Qu'il avoit le plus bel engin
 Que jamais enfant peult porter.
 Il ne s'en fault que rapporter
 A son nez: voyla qui l'enseigne (154).

Lubine parle de l'intelligence de Mimin, mais l'allusion sexuelle est claire¹⁰, et les mots devaient sans doute être accompagnés de gestes: la tête, le bas-ventre. L'allusion au nez vient lever tous les doutes possibles. Tissier (1984: 465) observe comment pendant longtemps la longueur du nez a été proportionnelle à la beauté et à l'intelligence. Mais n'oublions pas que cette longueur du nez était aussi une preuve de puissance sexuelle¹¹, et qu'il était facile d'établir des parallélismes entre cette *excroissance* bien visible et un autre appendice anatomique caché.

Le jeu de mots paraît se continuer pendant le dernier mouvement. La réplique de Mimin —*Mengerons-nous le grand oyson/ qui me becquet dessus le nez?* (188), ainsi que celle, postérieure, de la fiancée —*Car je suis bien travaillée* (190)—, laisse les portes de l'imagination toutes ouvertes, et permet de penser que le jeu scénique gestuel sur la cage à poussins apportée par la jeune fille était plus grivois qu'il ne paraît à la lecture actuelle:

RAOUL MACHUE: Et je croy qu'il n'y pourroit point:
 Il est si grand, si espaullu,
 Si formé et si potelu,
 Que à peine pourroit-il entrer.
 LA FIANCEE: Attendez, je la vois monstrier.
 Mais que sa teste soit dedans,
 Son nez, sa bouche avec ses dens,

⁹ Le texte de la farce est en général moins travaillé, mais c'est en revanche la gestuelle qui prend une place majeure: poursuites, cachettes, querelles, déguisements, coups, sans omettre les gags visuels que, malheureusement, des éditions à peu près dépourvues d'indications scéniques ne nous ont guère transmis (Jomaron, 1988: 66).

¹⁰ Le mot *engin* ayant le sens latin d'esprit, d'intelligence, mais aussi celui de membre viril.

¹¹ Cf. à ce propos Roelens, 1992: 315-336. Des exemples de cette utilisation comique, nous pouvons les trouver de nos jours dans le théâtre de Ionesco par exemple: ainsi du masque à trois nez de Roberte dans *Jacques ou la soumission*.

Laissez aller le cul arriere,
Il suffist (178).

La légèreté de la bru est confirmée par la réplique de Mimin —*Mon pere, qu'elle a le cul mol!*(190)—, qui peut-être ne fait qu'anticiper sur l'évolution morale postérieure de sa future femme, sauf si la réplique de Raoul Machue —*Si la vous plevis-ge pucelle* (190)— porte implicite en soi une complicité avec sa fille. La remarque sur le *cul mol* est sans aucun doute en rapport avec l'idée que les femmes galantes avaient les fesses molles, et que leur derrière les signalait comme telles¹².

Les mots grossiers et vulgaires, les jurons, si caractéristiques des farces, n'abondent aucunement pas. Plutôt le contraire, les personnages se reprenant dès qu'un mot peu convenable peut leur échapper —*Que les femmes si ont un dard/ Plus que... je ne vueil point pardire* (186)—, et quand les propos de l'un d'eux deviennent trop osés, on lui rappelle la prudence. Ainsi de Raoul Machue, quand il fait référence à sa jeunesse et à l'assouvissement de ses plaisirs charnels (174).

Il faut peut-être remarquer que Raoul Machue ne se retient pas pour parler devant sa fille, et qu'il ne se dirige pas à l'auditoire pour demander des excuses plus ou moins feintes, comme c'est le cas dans d'autres textes; Raulet, pour sa part, s'inquiète dans sa réplique de la pudeur de la fiancée: Il se peut que l'auteur donne ainsi des indices sur la fausse honnêteté de celle-ci, ou qu'il compte déjà d'avance sur la complicité de son public grâce à une gestuelle ou à des accoutrements que nous ne connaissons pas; l'auditoire, dans ce cas, en saurait plus que le futur beau-père, ce qui est une source de comique sûre.

L'utilisation de dialogues, de mots et de phrases à double sens est un procédé de comique verbal fréquent dans *Maistre Mimin*, comme nous l'avons déjà signalé plus haut. La première séquence nous en offre l'exemple: Raulet fait inconsciemment un jeu de mots, l'homophonie permettant un détournement du sens tout à fait incongru et inattendu des mots de Lubine:

LUBINE: Chascun n'est pas aussi sain
Que vous
RAULET: Vous en dictes de belles!
Comment! avez-vous mal au sain? (152).

J'ose croire que le dernier mouvement de la farce, où l'on met Mimin en cage, faisait reposer une grande partie de sa comicité dans le double sens verbal, appuyé par un jeu scénique assez grossier. Les propos sur le nez de Mimin, sa description physique déjà citée, les vers qui reviennent sur la mise en cage —*Qu'il est sage! Voicy merveille:/Comme il y entre doucement!* (180)— ont sans doute un double

¹² On trouve des expressions semblables dans d'autres farces, par exemple dans la *Farce du Povre Jouhan: le derriere gaste tout* (Cf. *Jeux et sapience du Moyen Age*, 1951: 356). Rabelais aussi joue sur cette même idée dans son *Pantagruel*, avec la contrepèterie de Panurge: *Une femme folle à la messe, une femme molle à la fesse*.

sens, perceptible notamment dans les allusions répétées à la cage elle-même, et dont la comicité est renforcée par l'énumération sans répit des noms d'oiseaux (186)¹³.

Notre auteur s'évertue aussi à renforcer la comicité de la farce dans la deuxième séquence, par le récit que fait Raulet à Raoul Machue sur l'état de Mimin. L'effet est assez recherché et moins rudimentaire, car il joue sur les différents niveaux de langue: le discours qui correspondrait à un paysan tel que Raulet, et les mots pédants qu'il débite pour étaler un savoir qu'il ne possède pas, mettent en évidence l'écart linguistique entre ces deux niveaux. Il ajoute encore à la comicité de ce récit un jeu sur des mots de la même famille qui ne pouvait que réjouir le public:

Voicy tout: nous avons cessé
De le tenir au pidagogue
Pour le faire un grand astrilogue
Et un maistre pratriicien,
Affin qu'il gardast miculx le sien
Qu'il peust susciter de nous deux.
Mais nous en sommes pou joyeux;
Car il a tant prins et comprins,
Aprins, reprins et entreprins,
Et un grand latin publié (160),

Cependant, le procédé comique verbal fondamental sur lequel repose la farce est le latin de cuisine parlé par Mimin. Cet emploi devait être une source de comique très effective: fréquent dans les soties et dans les farces, on l'utilise jusque dans la comédie classique. Le jargon latinisant est le noyau comique de la troisième séquence; nous y trouvons ici le maître et l'écolier en train d'étaler leur faux savoir: Mimin écorchant et déformant le latin —*Franchoyson jamais parler;/Car ego oublierunt.*(164)—, le maître pédant et ignorant qui l'applaudit. L'auteur a soin d'éclairer le sens des mots de Mimin à travers le magister, qui annonce à chaque fois le contenu de ce que son écolier va dire —*Or m'allez chercher la pseaulme:/ Pourquoi le monde et son honneur/ Ne pend qu'à un fil* (164)—, étant donné que dans la plupart des cas ces propos n'ont aucun sens. Cette espèce de parade verbale comique nous offre l'unique exemple de l'adresse directe au public: le magister prend les spectateurs comme témoins de l'érudition de l'écolier —*Voyla de granz motz!/M'aist Dieux! telz gens ne sont pas sotz,/Qui parlent ainsi haultement./D'un mot n'en ment pas seulement,/Et tout de luy, sans riens piller.*(164)—, et partant, de sa propre érudition. Ce faisant, il provoque un effet comique double sur l'auditoire: On en sait plus que lui, on rit donc et du jargon de Mimin, et de l'ignorance du maître, ignorance qu'il découvre sans s'en douter:

¹³ Dans une réplique de Mimin, où l'auteur —ou le copiste— nous indique que celui-ci se met à siffler, il joue aussi, paraît-il, sur les mots en parlant de la cage, peut-être inconsciemment: *Je vueil chanter à plaine voix;/ Les oiseaulx y chantent si bien en cage!* (184).

MAISTRE MIMIN *lyt.*
 In capitulo tertio:
 Pendaverunt esse paly
 Mondibus et honorandus
 A un petitum filetus.
 Vivabit soubz advantura
 Mantellus in couverturea
 Rempotaverunt bonorum.
 LE MAGISTER: Tenez, quel maistre Aliborum!
 Comme(nt) il fait ce latin trembler!
 Et pert qu'il ne sçauroit troubler
 L'eau, à le veoir. (166)

Ces mots prêtent sans doute beaucoup plus à rire si on pense qu'il en dit plus qu'il ne croit. D'abord, la référence au débit de Mimin, qui fonde son éloquence et son savoir dans la façon de dire: nous pouvons supposer qu'il crie plus qu'il ne parle ce latin qu'il fait trembler. Dès le début, le maître nous fait remarquer que Mimin parle *hautement* (164), et plus tard il rapporte à Lubine à peu près les mêmes propos sur ce disciple avantaagé: *Et parle aucunesfoys si haut/Que mon sens et le sien y fault./ J'affolle quand il m'en souvient.* (170). D'ailleurs, la référence à Aliboron est un trait comique qui n'échappait pas au public de l'époque, car tout le monde connaissait la réalité que couvrait ce nom¹⁴.

La cinquième séquence se construit autour de deux noyaux comiques. Dans un premier moment, la comicité tourne autour de l'accueil de Mimin; il répète bêtement par trois fois sa formule de salutation en «latin»: *Patrius, Merius, Raoul Machua,...* (170). Face aux parents, qui ne comprennent évidemment rien —*Nous n'entendons riens à cela* (168)—, et qui le somment de parler enfin français —*Parleras-tu françois jamais?/Au moins dy un mot, joletru.* (172)—, le magister qui est censé le traduire: *Et, il vous salue, mes amys* (168). Seulement, il n'est pas toujours un traducteur fidèle. C'est sur ce fait que se construit le deuxième noyau comique de la séquence. En faussant la traduction du jargon de Mimin, au contenu grossier et dont le sens est bien clair pour le public¹⁵, on redouble la comicité du passage par un comique de contraste stylistique. Les parents ignorants, qui demandent la traduction —*Le démon y ayt part ou laton!/Magister, que veult-il dire?* (172)—, en ont une version galante et conforme même aux normes religieuses, ce qui flatte le père —*Quel galand!* (174)—, mais provoque une réplique plaisante de Lubine, plus clairvoyante, qui reprend ainsi le vrai sens de ces mots soignés —*Il a le cuer à la cysine* (174):

¹⁴ A. Tissier (1984: 465) fait remarquer dans son édition du texte comment *Aliboron se prétendait savant universel; mais le public du Moyen Age savait que ce personnage n'était qu'un charlatan...* Le mot, qui était au xv^e siècle un surnom appliqué aux médecins et apothicaires, désigne déjà au xv^e siècle, souvent avec un sens péjoratif, un homme qui se prétend très habile.

¹⁵ *Couchaverunt a neuchias./ Maistre Miminus anuitus./ Sa fama tantost maritus./ Facere petit enfanchon* (172).

Qu'il voudroit bien coucher
 Avecq la fille, en un lit,
 Comme fait un homme la nuit
 Premiere, et estre, Dieu devant,
 Avecq sa femme (174).

Le travail du traducteur continue à être une source du comique lors de la septième séquence, quand les longs propos de Mimin, qui prennent six vers, sont reproduits par le magister en un vers et demi (180). Dans cette séquence, l'intervention du maître laisse transpercer une critique ironique des maîtres pédants et des mires charlatans commune à l'époque (178).

La répétition comme source de comique verbal est largement utilisée, et des répliques reviennent parfois en écho¹⁶. Dans la septième séquence, alors que Mimin est dans la cage, nous avons une utilisation particulière de ce type de jeu verbal: la mécanisation du langage et, partant, de Mimin, qui répète comme une litanie les mots et imite même les voix des autres personnages¹⁷; la fin de ce jeu verbal est marquée par la répétition empressée d'un seul mot, qui signale la volonté de l'écolier d'intégrer la réalité qu'il refusait jusqu'ici. Désormais, il ne sera plus un niais pédant qui parle uniquement son latin, mais tout simplement un niais:

LUBINE: Et non, non. Or dictez: Ma Joye.
Mimin respond comme une femme: Ma joye. (...)
 LA FIANCEE: Or dictez: M'amy, ma mignonne.
 MAISTRE MIMIN *respond si cler*: Or dictez: M'amy, ma mignonne. (...)
 LA BRU: Et à magister, du cueur fin...
 MAISTRE MIMIN: Nennin, magister c'est latin.
 Je n'ose parler que françoys
 Pour ma mere (184-186).

Un élément de ce segment est particulièrement intéressant, qui prouve à n'en pas douter l'importance comique que l'auteur a accordée au passage: l'abondance inouïe de didascalies, qui indiquent assez soigneusement l'intonation et le jeu de Mimin.

La farce est par définition amoral; cependant, toute farce exige une sentence finale en accord avec une morale banale et utilitaire¹⁸. Dans *Maistre Mimin étudiant* l'auteur nous fournit deux sentences moralisatrices, avec un sens tout proche; nous trouvons d'abord un proverbe que le maître répète deux fois: *Il n'est ouvrage que de femme* (188), et qu'il enchaîne avec une idée reçue sans doute plaisante pour

¹⁶ M. Lazard (1980: 73) indique comment les chants et la musique étaient très fréquents. Étroitement mêlés au texte, ils servaient à amuser le public, et avaient aussi une fonction dramaturgique: ils *servaient [...] à ponctuer certains jeux de scènes, à marquer l'entrée et la sortie d'un personnage, ou à meubler un vide.*

¹⁷ R. Garapon (1957: 205) signale comment le procédé de la répétition devient mécanique quand c'est une formule ou une phrase que les personnages répètent en entier.

¹⁸ Sur le rôle de la sentence, les proverbes et les expressions populaires dans les farces, cf. R. Lebègue, 1972: 35, et J.-Cl. Aubailly, 1975: 118.

le public de l'époque: *Mais pour parler ilz ont le bruit*(188). Ces mots, répétés avec des variantes par lui-même et par les autres personnages masculins de la pièce (190-192), renferment l'enseignement final de la pièce.

D'habitude, la musique et les chansons occupent dans les farces une place importante. Il en est ainsi dans *Maître Mimin étudiant*: nous trouvons des parties chantées, indiquées par les personnages eux-mêmes, qui remplissent un vide scénique, celui du déplacement d'un lieu à un autre: *Chantez, avant!* (*Ilz chantent quelque chanson à plaisir*) (176). On peut aussi repérer au long du texte des formes strophiques fixes, sans doute chantées, reconnaissables aux répétitions rythmées des vers¹⁹. Et elle se termine, comme il arrive souvent dans les textes conservés, par des danses et des chansons clairement marquées. D'abord, Lubine invite au départ —*Il s'en fault aller./ Faictes ce tour et payez pinte* (186)—; puis, Mimin —*Chantez maintenant: ré, fa, sol*. (190)— et Raulet —*Or chantons en allant, la belle*, (190)— indiquent le début des chansons du départ. Une dernière didascalie vient confirmer cette fin de fête chantée: *Ilz chantent. Et fin.*(192).

La *Farce de Maître Mimin étudiant* répond au schéma traditionnel du genre. Le comique demeure sa valeur essentielle, et dans ce cas réside fondamentalement dans les mots. L'auteur exhibe une grande aisance dans l'exploitation d'un procédé verbal que des personnages de la vie quotidienne, avec leurs tares et leurs défauts farcesques, enrobent de leurs actions et de leur comportement attendu. L'utilisation de ce procédé verbal, le jargon latin parodique, permet de mettre sur scène le type du badin, qui portera dans d'autres farces ce même nom de Mimin. D'autre part, nous sommes face à un texte qui présente des caractéristiques techniques remarquables du point de vue scénique et dramaturgique: il nous offre un exemple d'éclatement spatio-temporel scénique particulièrement intéressant dans sa résolution, et le langage dramatique utilisé, basé sur le jargon et les doubles sens, est sans doute d'une grande efficacité.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUBAILLY, J.-CL. (1975): *Le théâtre médiéval profane et comique*. Paris: Larousse.
 AUBERT, M.-CL. (1988): *Le Théâtre*. Paris: A. Colin.
 BERGSON, H. (1993): *Le rire*. Paris: Quadrige/PUF.
 GARAPON, R. (1957): *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français, du Moyen-Age à la fin du XVII^e siècle*. Paris: A. Colin.
 GUICHEMERRE, R. (1972): *La comédie avant Molière*. Paris: A. Colin.

¹⁹ RAULET: *Le magister n'en peult mais;/ Il a fait le mieulx qu'il a peu*. MAISTRE MYMIN: *Aprenatis, carismedes...* RAOUL MACHUE: *Le magister n'en peult mais*. LUBINE: *Parleras-tu françois jamais?/Au moins dy un mot, joletru*. LA FIANCÉE: *Le magister n'en peult mais;/ Il a fait le mieulx qu'il a peu*. (172). Nous avons d'autres exemples de vers rythmés à répétition dans la dernière séquence, pp. 180-182, 188. Ces vers nous font penser à première vue à un triolet, si ce n'est par la réplique de Mimin. Nous trouvons d'autres exemples de triolet, poème à forme fixe autrefois appelé rondel simple, aux pages 176, 188, et 190-192, où ils sont juxtaposés.

- JOMARON, J. de., (sous la dir. de). (1988): *Le Théâtre en France. Du Moyen-Age à 1789*. Paris: A. Colin.
- KONINGSON, E. (1976): *L'espace théâtral médiéval*. Paris: CNRS.
- LARTHOMAS, P. (1980): *Le langage dramatique*. Paris: PUF.
- LAZARD, M. (1980): *Le théâtre en France au XVI siècle*. Paris: PUF.
- LEBEGUE, R. (1972): *Le théâtre comique en France*. Paris: Hatier.
- PAUPHILET, A. (ed.) (1951): *Jeux et Sapience du Moyen-Age*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- ROELENS, N. (1992): «Nez à nez avec l'Humour», *Poétique*, 91, pp. 315-336.
- ROUSSE, M. (1981): *Le Théâtre au Moyen Age, Actes du deuxième Colloque de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval*, sous la dir. de G. R. Muller. Montréal, Québec: L'Aurore/Univers.
- SAREIL, J. (1984): *L'Écriture comique*. Paris: PUF.
- TISSIER, A. (1984): *Farces du Moyen-Age*. Paris: Flammarion.