

LE BOUFFON ET LE CARNAVALESQUE DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS,  
D'ADAM DE LA HALLE À SAMUEL BECKETT

By

DANIÈLE J. BUCHLER

A DISSERTATION PRESENTED TO THE GRADUATE SCHOOL  
OF THE UNIVERSITY OF FLORIDA IN PARTIAL FULFILLMENT  
OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF  
DOCTOR OF PHILOSOPHY

UNIVERSITY OF FLORIDA

2003

Copyright 2003

by

Danièle J. Buchler

This dissertation is dedicated to Robert, Nicolas, Norbou and Yasha, who, each in his own way, provided love, support, and inspiration.

## ACKNOWLEDGEMENTS

I extend my sincere thanks to Dr. William C. Calin, who chaired my committee and who provided guidance, professional expertise, good humor, and constant encouragement throughout the writing of this demanding dissertation. I am grateful to the entire committee, Dr. Carol Murphy, Dr. Susan Read Baker, and Dr. Ralf Remshardt, for their endless suggestions, ideas, and insights, which contributed to the completion of this project.

Finally, I want to express my gratitude to all the professors of French in the Department of Romance Languages and Literatures for furthering my intellectual development over the years through a continuing, stimulating, and challenging scholarly dialogue.

Last, I must pay tribute to my best reader, my husband J. Robert Buchler, who has enjoyed arguing many points and has read with great interest the successive versions of the chapters. I also thank him for his technical help with the idiosyncrasies of Latex in which this document was written.

## TABLE OF CONTENTS

	<u>page</u>
ACKNOWLEDGEMENTS . . . . .	iv
ABSTRACT . . . . .	vii
CHAPTER	
1 LE CARNAVALESQUE, LE DIALOGISME, LA MÉNIPPÉE . . . . .	1
2 LE DERVÉ MÉDIÉVAL ET LE SOT DE LA RENAISSANCE . . . . .	20
2.1 Le Dervé du <i>Jeu de la feuillée</i> . . . . .	21
2.1.1 Fragmentation du jeu et “les tessons du pot” . . . . .	29
2.1.2 La Prolifération des doubles . . . . .	35
2.1.3 Satire, parodie et carnavalesque . . . . .	40
2.1.4 Le Dervé, messenger profane ou sacré? . . . . .	44
2.2 Le Sot dans la <i>Sottie contre le Pape Jules II</i> . . . . .	54
2.2.1 Folie et sagesse du morosophe . . . . .	58
2.2.2 Mère Sotte, folle sage ou masque comique? . . . . .	64
2.2.3 La Bouffonne . . . . .	67
2.3 Observations sur le dervé, le sot et Mère Sotte . . . . .	69
2.4 Application des éléments ménippéens aux textes . . . . .	72
3 LE BOUFFON SOUS L’ANCIEN RÉGIME . . . . .	77
3.1 Le Valet-bouffon dans <i>Amphitryon</i> de Molière . . . . .	83
3.1.1 Le monde dialogique créé par Jupiter . . . . .	84
3.1.2 Effets baroques de dédoublement . . . . .	89
3.1.3 Mercure et Sosie, les deux <i>Zanni</i> . . . . .	94
3.1.4 Le Délire de Sosie comme parodie du <i>cogito</i> . . . . .	100
3.2 Diderot et <i>Le Neveu de Rameau</i> . . . . .	107
3.2.1 Dialogisme, satire, carnavalesque . . . . .	109
3.2.2 Le Philosophe et le fou . . . . .	114
3.2.3 La Folie dans le texte . . . . .	117
3.2.4 Le Bouffon ironique . . . . .	118
3.3 Observations sur le bouffon classique . . . . .	127
3.4 Application des éléments ménippéens aux textes . . . . .	129
4 LE GROTESQUE, L’UBUESQUE ET LE CLOWNESQUE . . . . .	137
4.1 Le Grotesque, Hugo et Bakhtine . . . . .	140
4.2 Le Bouffon sauvage au pouvoir . . . . .	144
4.2.1 Tissage de voix . . . . .	145

4.2.2	Axe carnavalesque . . . . .	146
4.2.3	Axe dialogique . . . . .	150
4.2.4	Le Père sauvage . . . . .	156
4.3	Didi et Gogo : Les nouveaux <i>Zanni</i> du 20e siècle . . . . .	158
4.3.1	Le Carnavalesque et le clownesque . . . . .	159
4.3.2	Symétrie, inversions et mise en abyme . . . . .	166
4.3.3	Texte ménippéen . . . . .	171
4.3.4	Le Corps grotesque et usé . . . . .	175
4.4	Application des éléments ménippéens aux textes . . . . .	179
5	TENTATIVE DE DÉFINITION . . . . .	187
5.1	Le Seuil : Espace de transition et de transgression . . . . .	188
5.2	Le Bouffon, personnage dialogique par excellence . . . . .	194
5.3	Le Conflit des générations : Entre deux esthétiques . . . . .	199
	REFERENCE LIST . . . . .	206
	BIOGRAPHICAL SKETCH . . . . .	210

Abstract of Dissertation Presented to the Graduate School  
of the University of Florida in Partial Fulfillment of the  
Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy

LE BOUFFON ET LE CARNAVALESQUE DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS,  
D'ADAM DE LA HALLE À SAMUEL BECKETT

By

Danièle J. Buchler

May 2003

Chairman : William C. Calin  
Major Department : Romance Languages and Literatures

This dissertation examines the various representations of the buffoon in six carnivalesque French plays, drawing upon a diversity of texts, from the end of the thirteenth to the mid-twentieth century, that include Adam de la Halle's *Jeu de la feuillée*, Pierre Gringore's *Sottie du Prince des sots et Mère Sotte*, Molière's *Amphitryon*, Denis Diderot's *Le Neveu de Rameau*, Alfred Jarry's *Ubu Roi*, and Samuel Beckett's *En attendant Godot*.

The medieval fool/jester, the classical valet, and the modern grotesque clown are part of a continuing evolution, and are best explained when viewed as belonging to the literary tradition of Menippean satire, as described by the great Russian scholar, Mikhail Bakhtin, in *Problems of Dostoevsky's Poetics*. The origin of the Menippea can be traced to the Socratic dialogue and the ritual celebration of spring. Bakhtin opposes carnival to official culture, and by the same token, dialogue to the authoritarian voice.

The introduction provides an overview of Bakhtinian theory and terminology, such as the carnivalesque principle, its dialogic and polyphonic complex of voices, and

its multiplicity of styles. Although Bakhtin's ideas are generally applied to privilege the modern novel, one contribution of this work is to foreground a parallel tradition in the theatre.

This transhistorical study is divided into three periods. First, the medieval fool and the *sot* from the Renaissance is investigated, then the valet/buffoon sous *l'Ancien Régime*, and finally from the modern era the clown in relation to the grotesque. Each chapter ends with a brief comparison of my selected literary texts to Bakhtin's outline of Menippean satire.

This work argues that the court jester or the circus clown is an instrumental figure who unmasks the truth, presents diverse points of view, and allows the continuity of dialogue. Furthermore, since this comic character has embodied, over the centuries, the constant value of ambivalence, he has the license to stand between the sacred and the secular, wisdom and folly, fiction and the public, or between two aesthetics. Finally he has the liberty to represent either the ordinary or the eccentric person, uniformity or diversity.

## CHAPTER 1 LE CARNAVALESQUE, LE DIALOGISME, LA MÉNIPPÉE

Fou du roi, fol à la marotte, dervé, histrion, jongleur, sot, bouffon, *Zanni* de la *commedia dell'arte*, Arlequin, Scapin, Pierrot, saltimbanque, clown : de nombreux visages comiques désignent sur scène celui qui possède le “savoir-faire rire.” Néanmoins, malgré son inépuisable réserve de costumes et d'accoutrements fantasques, définir le bouffon est une entreprise difficile. À l'origine, ce mot remonte à l'italien *buffone* dont la racine *buffo* signifie comique. Il semble qu'on accepte donc le bouffon en tant que masque comique, comme on accepte Arlequin, Sganarelle ou Polichinelle. Le public ne se pose pas de questions sur son état civil, sa biographie ou sa situation familiale ou sociale : sa présence suffit et sa grimace rassure. Le bouffon est là sur scène pour faire rire : il est le ressort comique de la comédie.

S'interroger sur la définition de ce personnage comique, c'est mettre en relief plusieurs constantes. Au théâtre, le bouffon diffère des autres personnages, qui, à travers la *mimésis*, représentent la fable de la pièce. C'est d'abord un personnage secondaire, souvent le reflet déformé et grotesque du protagoniste, qui détient l'autorité officielle comme le roi, le pape, le père, le maître, le prêtre, le chef militaire, le médecin, l'avocat, *et cetera*. En fait ce fou comique n'existe sur scène qu'en tant que double parodique du chef de l'Etat, de l'église, de la famille, ou d'une figure d'autorité : il représente *l'envers* du personnage socialement haut placé et reconnu par les siens comme détenant *l'endroit* ou la norme acceptée par le groupe. L'envers est le contraire de l'endroit, entendu ici dans le sens de la norme officielle, de l'ordre moral dominant et de la loi qui épelle les droits de la société. Le bouffon est donc un personnage parodique placé dans le contexte social, politique et historique. Faut-il

rappeler que le terme grec *parodia* est formé de *ôde*, chant, et du préfixe *para* qui peut avoir le double sens de “contre” ou de “à côté de.” Semblablement au théâtre, la position du bouffon est toujours en “contre-chant” de la scène sociale qui se trouve mimée sur la scène théâtrale : il est à la fois un double (“à côté de”) et un envers (“contre”). Il procure au public une nouvelle perspective, l’envers de l’ordre habituel. Les six textes choisis pour cette étude montreront que le bouffon est le révélateur d’un champ de vision différent. Il permet la permutation des éléments non seulement de l’endroit à l’envers, mais aussi de haut en bas et de droite à gauche. Dans le texte de Jarry, le nom du bouffon, “Ubu,” est un palindrome qui a la propriété de se lire dans les deux sens. De même la fonction du bouffon est de présenter non une vérité mais *des* vérités, en partant de n’importe quel sens. Il est le sujet dialogique par rapport au sujet monologique qui détient *la Vérité*.

La seconde constante est relative à la notion d’espace, qu’on définit souvent à partir du critère dichotomique, le *dedans* et le *dehors*. Par son affiliation historique au fou du roi ou à l’histriion de cour, le fou théâtral est communément appelé “anormal,” “insensé,” “inepte” ou tout simplement “dément,” hors des gonds de la raison. Le préfixe privatif *a*, *in* et *dé* dénote un manque, une absence, un écart par rapport à la norme. Les adjectifs qui le qualifient, idiot, innocent, benêt, niais, stupide, tous frôlent l’injure et sont dépréciatifs. Le fou, le bouffon et le clown sont donc marqués par le signe négatif d’être en dehors de l’espace social organisé. Considérés ineptes, sots, inadaptés ou absurdes par la société, ils sont des êtres en marge, qui ne font pas partie de ce monde. Le bouffon est l’image de celui qui est différent du modèle normal ou simplement de celui qui est *autre*.

Pourtant notre comparse n’est pas simplement défini par la négativité. Souvent sa maladresse se métamorphose en agilité, sa bêtise en sagesse, sa malice en ruse, ses élucubrations en un message fin et codé. Le bouffon est l’être des paradoxes, des antithèses et des mésalliances, le personnage de l’envers et de l’endroit, de la négation

et de l'affirmation. Au Moyen Age et sous la Renaissance, sa négativité touche l'autre extrême : le fou atteint le rang du sage. Folie et sagesse s'entrecroisent. Faut-il voir dans cette morosophie le symbole d'une époque qui cherche à s'appropriier la sagesse du savoir, sagesse qui fut jusque là la propriété gardée de l'église ? L'apparence du fol à la marotte peut sembler ludique, pourtant son rire résonne souvent d'échos à visée sérieuse et satirique. Il est semblable à Janus, le dieu de l'ambivalence, le dieu aux deux visages : il est difficile de déceler sa vraie nature. Le bouffon possède le même double masque, la même ambivalence : est-il simplet ou malicieux, animal grotesque ou marqué par le signe de la sagesse ?

Autant de questions auxquelles cette thèse essayera de répondre. La légende évoque, d'après *Le Roman des sept sages de Rome* (circa 1155), comment le roi Janus, un des sept sages romains, utilisa un déguisement ingénieux pour sauver sa ville de l'invasion des Sarrasins, "Et je ferai uns grans engins/ Por espoenter Sarrasins" (v. 2403-4). Le roi fit habilement assembler sur un vêtement déchiré plus de mille queues d'écureuil, et se fit fabriquer deux masques d'une laideur extrême, qu'il recouvrit de langues vermeilles. Il place dessus un miroir qui réfléchit la lumière resplendissante du soleil :

Et si fist faire deus viaires,  
 Qui molt furent de lais affaires.  
 Les langues en furent vermeilles ;  
 Che fu tenu a grans merveilles.  
 Desus fist faire un mireor,  
 Ki resplendist contre le jour. (v. 2413-18)

Dans cet accoutrement étrange, Janus apparaît tel un monstre hybride mi dieu mi animal, et épouvante les païens qui prennent la fuite. C'est pourquoi, pour célébrer la victoire et la ruse du sage Janus, la *feste as fols* fut instituée (v. 2354). Les Romains honorèrent ce dieu comme gardien des portes de Rome et le représentèrent avec deux visages pour surveiller les entrées et les sorties de la ville. L'image paradoxale de Janus, entre la créature diabolique et sacrée, convient parfaitement bien au bouffon, qui, de même, utilise son masque comme "*uns grans engins*" ou stratagème ingénieux.

Sa défroque comique sert à l'auteur de license poétique, un moyen pour surpasser la censure dans les sociétés hiérarchisées et répressives, et aussi un dispositif pour présenter les voix non-officielles ou les rumeurs qui circulent dans les endroits publics. Car, au théâtre, la position ex-centrique du bouffon lui confère irresponsabilité, non-conformité, indiscipline, transgression et, par le même jeu, la liberté d'aller au-delà des normes et des interdits imposés par la société. Sa fonction est de dire tout haut ce que l'on pense tout bas : il dévoile le non-dit, l'interdit, le latent ou le refoulé. Son rôle est de défendre les victimes et de démasquer les injustices sociales. Ainsi, le bouffon cristallise toutes les voix de contestation, voix de transgression et de l'interdit. À la surface sa parole se distingue par la vacuité, alors qu'en fait elle est souvent doublée et codée d'un message transgressif, c'est-à-dire qui va au delà de la limite imposée par l'ordre ou la loi. Par la license qu'il s'attribue ou qu'on lui concède, le clown apparaît comme celui qui sème, sans le vouloir, désordre et confusion. Pourtant sa nature, qui lui permet de permuter l'ordre des choses, se révèle providentielle, et ses maladresses, sa bêtise et ses provocations contribuent, en fin de compte, à redresser le monde malade.

Malgré ses nombreux visages de Protée et de Janus, le bouffon constitue un type théâtral traditionnel. Son archétype appartient à la tradition populaire inscrite au milieu de la vie de la cité (le marché, la place publique, la rue, le parvis de l'église, les halles, le seuil, le jardin public, les tréteaux de la foire, la piste de sciure du cirque). À travers les âges, son personnage a changé, s'est adapté et renouvelé, chaque fois marqué par les tendances sociales, culturelles et idéologiques de l'époque.

Le rire, le modèle de l'envers, l'ambivalence, la transgression, la culture populaire, tels sont les éléments qu'on attribue généralement au bouffon. Or ces mêmes caractéristiques définissent aussi le carnavalesque de Mikhaïl Bakhtine. Dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Bakhtine examine la transition de l'expression carnavalesque des fêtes populaires à

celle du théâtre médiéval. Puisque le fou, bouffon ou sot participait à toutes les réjouissances du carnaval, car il était désigné pour parodier chacun des actes du cérémonial sérieux, il était normal qu'il se retrouvât sur la scène de théâtre. Cette particularité fait de ce personnage comique et excentrique un être ambivalent, qui habite aussi bien l'espace de la vie réelle que celui du monde imaginaire de la littérature. Il possède donc plus de présence et de contours réels que le héros tragique qui reste un personnage imaginaire : il est davantage personnage de chair que de fiction.

Le meilleur moyen pour établir une tentative de définition de ce personnage multiple et changeant est de postuler une unité et une continuité de la réflexion sur le bouffon à travers les âges. Un parcours historique qui fait le point, de siècle en siècle, semble donc être la meilleure manière d'en envisager la définition. L'étude présente suivra et analysera l'évolution du dervé/bouffon depuis sa première apparition sur la scène française, dans la comédie satirique d'Adam de la Halle, *Le Jeu de la feuille* (1276), jusqu'à sa manifestation contemporaine en bouffon/clown dans *En Attendant Godot* de Samuel Beckett (1953). Chaque chapitre traite d'une période particulière ou *épistémè*, selon le terme foucauldien. Ce terme est défini par Foucault comme "le cadre de pensée propre à une époque historique." Dans *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Foucault dresse les différentes conceptions et mentalités de la société sur la folie en distinguant trois *épistémè* : l'âge pré-classique, l'âge classique et l'âge moderne. Mon étude s'inspire du même modèle archéologique et est divisée en trois chapitres/*épistémè* principaux : notamment "Le dervé médiéval et le sot de la Renaissance," "Le bouffon sous l'Ancien Régime" et "Le grotesque, l'ubuesque et le clownesque." Cette division a l'avantage d'étudier le fou/bouffon/clown dans une société médiévale fortement hiérarchisée et inégalitaire, puis dans une société classique qui institue l'ordre, les normes, les bienséances et les codes sociaux, et enfin dans une société moderne et contemporaine. Au total six textes, deux par chapitre, serviront de fondations littéraires pour la fouille et l'exploration de ce projet.

Pour essayer de cerner les paramètres qui définissent le bouffon, la théorie bakhtinienne s'impose. D'abord élaborée en 1929 dans *Problèmes de l'oeuvre de Dostoïevski*, elle a été revue et corrigée par l'auteur, qui en donne une seconde version en 1963 sous le nouveau titre de *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Bakhtine montre l'influence du carnaval médiéval (compris dans le sens de fête populaire saisonnière) sur la littérature occidentale, dont il faut, selon lui, chercher l'origine dans la satire ménippée grecque du 3<sup>e</sup> siècle av. J.-C.. Le travail de Bakhtine n'a donc été découvert que vers les années soixante par les critiques littéraires, les linguistes et les anthropologues de l'Occident. En France, Julia Kristeva développera en 1968, dans *Semeiotike*, les théories sociolinguistiques de Bakhtine sous le nom d'intertextualité et de dialogisme. Depuis, avec la traduction française, en 1970, de ses livres sur Rabelais et sur Dostoïevski, Bakhtine est désormais considéré comme le précurseur du post-structuralisme et de la théorie narratologique. Cette étude s'appuiera sur les trois concepts-clés de Bakhtine, à savoir le carnavalesque, le dialogisme et la ménippée. Ces trois idées fondamentales forment une unité car elles sont élaborées à partir de la même métaphore du carnaval : les trois notions serviront d'outils pour l'esquisse de la définition et de la fonction du bouffon.

Il faut en premier lieu souligner la différence entre carnaval et carnavalesque. Le carnaval est une fête concrète, qui a connu son apogée au Moyen Age et sous la Renaissance. Cette importante célébration, d'expression populaire, n'était pas limitée au Mardi Gras, célébré six semaines avant Pâques, mais s'échelonnait sur plusieurs festivals qui se déroulaient, pendant les mois d'hiver, entre les fêtes religieuses de Noël et de Pâques, et pouvaient même se prolonger jusqu'au solstice de la Saint-Jean. Pendant cette saison de festivité, des jeux parodiques du culte sacré étaient souvent représentés en interlude dans la nef ou plus tard sur le parvis de l'église. Les célébrations étaient accompagnées de danses, de mascarades, de déguisements, qui inversaient le sexe ou la classe sociale du participant, et de beuveries et de ripailles

populaires qui se propageaient dans les rues et dans les tavernes de la ville. Parmi les fêtes du carnaval, on cite la “fête des fous,” *festā stultorum*, le “culte de l’âne,” *festā asini*, et le “rire pascal,” *risus paschalis*, où le prêtre, par des jeux de mots, parodiait le culte sacré pour inciter les fidèles à rire et à célébrer la résurrection du Christ.

Dans les divertissements médiévaux, le bouffon communément appelé “fol à la marotte” préside à la fête des fous, dont il devient le symbole. Cette fête populaire, dont *Le Roman des sept sages* rapporte qu’elle fut instituée pour honorer Janus (voir p. 3), était célébrée le 28 décembre ou le premier de l’an. Elle faisait partie des festivals du carnaval et se distinguait par un ton définitivement comique : un code fou se substituait au code officiel et contrôlait pour le temps de la fête le commerce du monde et des choses. D’après une lettre de la Faculté de Théologie de Paris, qui condamna cette fête en 1444, les jeunes clercs se déguisent en femmes, (*aut in vestibus mulierum*), ou en bouffons, (*aut in vestibus histrionum*), chantent des chansons obscènes et enfument l’église d’une fumée nauséabonde en guise d’encens (Fritz 331). La fête des fous représente donc la parodie satirique de la vie sacrée, et de la vie quotidienne du Moyen Age, fortement axée sur la religion chrétienne.

Certains voient dans ces réjouissances la continuation païenne des *Dionysies* du 6<sup>e</sup> siècle av. J.-C., que les Athéniens avaient instituées en l’honneur de Dionysos, dieu du vin et de la fertilité. L’esprit populaire associait ce dieu avec le renouveau des saisons car Dionysos avait subi une deuxième naissance après avoir été tué et incubé dans la cuisse de Jupiter. À la fin du festival, les drames satyriques concluaient le spectacle : les satyres, personnages grotesques à la double nature d’homme et bouc, présentaient le sujet du drame d’une façon bouffonne, en faisant des cabrioles, en dansant ou marchant sur les mains, en tous cas en se moquant de l’autorité. Au temps de la République romaine, on retrouve la même tradition d’expression populaire dans les fêtes agraires des *Saturnales*. Les rites de fertilité, symbolisés par le retour de Saturne qui apportait la fécondation à la terre et le renouveau à la

nature, célébraient le rite de passage de l'hiver au printemps. Au Moyen Age, les mêmes formes de culture populaire infiltrèrent les fêtes médiévales du carnaval.

Basé sur la métaphore du carnaval, le *carnavalesque* se définit au contraire comme une perception du monde, une sensibilité, que l'on trouve dans des genres littéraires variés qui, en mélangeant le sérieux et le comique, le sublime et le vulgaire, les tons et les styles, s'éloignent de la tradition classique. Cette expression littéraire est marquée par le folklore du carnaval, et empreinte d'une vision dite "carnavalesque" du monde (structure du monde à l'envers, le rire sérieo-comique, les sujets dialogiques, la multiplicité de tons et de styles, une fin ouverte). Les textes carnavalesques s'opposent à la littérature classique de ton monologique. Dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Bakhtine a essayé de dégager les structures dynamiques inhérentes au folklore du carnaval médiéval, en reliant les formes de culture populaire à la littérature. Selon Bakhtine, le trait original du carnaval est de pouvoir dialogiser les formes officielles en littérature. Car le carnaval a la propriété de mettre à l'épreuve, sous la forme du vécu et du ludique, les conflits sociaux du moment, et se présente donc comme une importante force sociale en opposition à la culture dominante. Le carnaval est une fête particulière qui n'est pas "une forme artistique de spectacle théâtral, mais plutôt une forme concrète (mais provisoire) de la vie même qui n'est pas simplement jouée sur une scène, mais vécue" (16).

Par conséquent, le carnaval se situe, comme le bouffon, à la frontière de la vie et de l'art, à l'intersection de deux espaces : du vécu et du jeu théâtral. Or pour que le carnaval populaire devienne politiquement effectif, pour qu'il se transforme en action, il fallait, selon Bakhtine, qu'il entre d'abord dans la littérature. "En d'autres termes," dit-il, "le rire du Moyen Age, au niveau de la Renaissance, est devenu l'expression de la conscience nouvelle, libre, critique et *historique* de l'époque" (81, mot souligné par l'auteur).

Selon Bakhtine, existaient dans le monde hiérarchique et féodal du Moyen Age et de la Renaissance deux cultures : l'une, officielle, religieuse et féodale au ton sérieux, l'autre, populaire, qui se manifestait dans les réjouissances publiques au ton comique. La culture comique populaire et carnavalesque fut perpétuée au cours de nombreux siècles d'évolution : chaque carnaval reprenant et charriant avec lui les rites comiques antérieurs. Le mode carnavalesque, par lequel le peuple s'exprime, se distingue par la structure d'un "monde à l'envers." Pendant ce moment privilégié règne une liberté complète : la raison cède la place à un défoulement des sens, la hiérarchie est abolie, et le pouvoir officiel suspendu. Bakhtine continue :

[Le carnavalesque] est marqué, notamment, par la logique originale des choses "à l'envers", "au contraire", des permutations constantes du haut et du bas ("la roue"), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détronements bouffons. La seconde vie, le second monde de la culture populaire s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme "un monde à l'envers." (19)

Cette distinction dichotomique entre culture officielle et culture populaire, qui demeure fondatrice dans la théorie bakhtinienne, a été contestée par de nombreux critiques. Pour Richard Berrong et pour des historiens comme Peter Burke, la distinction populaire/officialle est trop simpliste et utopique. Il est vrai que la définition de "populaire" doit être plus nuancée : Bakhtine ne mentionne pas l'élite intellectuelle qui se sépare du peuple, et la classe de la noblesse féodale qui est distincte de la haute culture ecclésiastique. Or l'étude du bouffon, dans le théâtre français, permet de souligner non seulement les époques fécondes en crises et conflits socio-politico-culturels, mais aussi les divisions subtiles qui se forment à l'intérieur du peuple, ceci depuis la fin du 13e siècle avec *Le Jeu de la feuillée*. Cette thèse montrera que le bouffon théâtral cristallise, sous le mode carnavalesque et par le dialogisme, les énergies politiques, économiques, et culturelles du moment historique. Il faut donc, à juste titre, insister plutôt sur l'innovation de Bakhtine qui inaugure dans la littérature le modèle carnavalesque et le principe dialogique.

Le texte qui offre une vision du monde à l'envers n'est cependant pas un phénomène nouveau ; Ernst R. Curtius en fait un *topos*, "le monde renversé," une des figures de style employées dans la rhétorique grecque et littérature latine du Moyen Age (*La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, 170-6). Quant à Bakhtine, le carnavalesque est une manifestation de la culture populaire, qui remplace la structure de la réalité par celle d'un monde fantaisiste à l'envers. Il faut souligner que ces deux interprétations ne se contredisent point, mais pointent au contraire dans la direction de Bakhtine qui trace le texte carnavalisé à la satire ménippée grecque : le ferment carnavalesque est social avant d'être littéraire. Il faut rendre justice à Bakhtine d'avoir le premier souligné la perspective sociale dans le "monde à l'envers" et dans le langage. Chaque mot prononcé n'est pas individuel, mais dialogique, c'est-à-dire qu'il possède une dimension intertextuelle. Chaque mot renvoie à un autre mot, chaque discours à un autre discours. Le langage n'est pas une simple commodité pour communiquer, mais reflète le groupe social qui le parle. Les deux concepts bakhtiniens de carnavalesque et de dialogisme sont donc un outillage fort utile pour établir les constantes et paramètres relatifs au dossier du bouffon.

Le premier concept de carnavalesque est caractérisé par le rire, l'ambivalence et le grotesque. Le rire, n'est pas un rire individuel mais collectif : c'est le rire du peuple où chacun est égal à l'autre, anonyme dans la multiplicité. Est important ici l'idée d'unité dans la diversité : la polyphonie des voix plurielles et différentes qui se faisaient entendre, mais qui néanmoins formaient à l'unisson l'ensemble du corso carnavalesque. Le terme, ambivalence, signifie étymologiquement "ce qui possède une double valeur," et peut faire référence à la dualité d'une personne, d'une image, ou du langage. Le dieu romain Janus au double profil symbolisait ce double caractère ; ainsi que Hermès ou Mercure, dieu rusé et en même temps malhonnête. Le mot "ambivalence" recouvre aussi la fusion de deux images contraires, comme par exemple "la grosseur de la mort," ou l'image du satyre, mi-humain mi-animal. Souvent deux

paires d'images peuvent être diamétralement contrastées : dans Rabelais les géants s'opposent aux humains, chez Brueghel le personnage Carnaval, gros et gras, assis sur un tonneau, se bat contre Carême, maigre et décharné; l'un représente la vie, l'autre la mort. Les images carnavalesques évoquent la dualité, mort et naissance, négation et affirmation, tragique et comique. De même le rire carnavalesque n'est pas seulement ludique, il résonne d'échos souvent caustiques.

Mais surtout le mot "ambivalence" s'applique au langage carnavalesque, qui associe des images du bas ventre (digestion, défécation, copulation, grossesse, accouchement . . .) au discours officiel, transformant ce qui est abstrait en matière et chair, donc, selon Bakhtine, en le renouvelant. Jurons, dialectes, vernaculaire, vocabulaire obscène jouxtent avec le haut latin de la classe officielle et érudite, créant une multiplicité de voix. Le langage carnavalesque est un langage capable de se régénérer, de se reproduire en duplication, de créer et de se voir créer. C'est un langage prolifique, qui crée *des* sens, eux-mêmes créant d'autres sens. De même, le corps grotesque, qui accentue les protubérances et les orifices du corps, n'est pas considéré négatif et décadent, mais au contraire comme le principe positif de donner la vie. Le principe de vie domine le carnaval. Dans *Semeiotike*, Kristeva décrit le langage ambivalent comme transgressif, capable, selon son expression, d'aller du "zéro au double," c'est-à-dire capable d'aller au delà du code 1 (la loi, le Verbe, Dieu) :

Dans cette puissance du continu du zéro au double spécifiquement poétique, on s'aperçoit que "l'interdit" (linguistique, psychique, social), c'est le 1 (Dieu, la loi, la définition), et que la seule pratique linguistique qui "échappe" à cet interdit, c'est le discours poétique. [...] Par conséquent, l'épique est religieux, théologique, et tout récit réaliste obéissant à la logique 0-1, est dogmatique. [...] Le seul discours dans lequel la logique poétique 0-2 se réalise intégralement serait celle du carnaval : il transgresse les règles du code linguistique, de même que celle de la morale sociale, en adoptant une logique de rêve.(90)

Le langage dialogique est formé, selon Kristeva, à partir d'une autre logique que la logique formelle à base zéro/un, faux/vrai (logique de Frege); cette autre logique se base sur le nombre "deux" et du double, au sens non de signifiant/signifié

du code linguistique saussurien, mais de *un et autre*, à la fois affirmation et négation. L'ambivalence, caractéristique du carnaval, devient l'élément primordial du langage poétique.

Le deuxième concept de dialogisme est désigné par Bakhtine sous plusieurs noms : polyphonie, révisée plus tard par *hétéroglossia*, ou diversité de langues, et *hétérophonia*, ou diversité des voix individuelles. Kristeva prendra cette notion sociale du langage, et l'adaptera à la littérature sous le nom d'"intertextualité" : chaque texte littéraire entretient un dialogue avec les grands textes de la littérature passée. Un texte littéraire fait toujours un emprunt à un autre. Pour Bakhtine, le roman est le genre par excellence qui favorise la polyphonie, dont le meilleur exemple est incarné par les romans de Dostoïevski. Cependant le genre théâtral, il va sans dire, qui est formé à partir du dialogue, est l'atelier idéal pour mettre en évidence la réflexion bakhtinienne. Le dialogisme souligne les voix multiples et simultanées mises à jour et en relief par le processus de la communication dialogique, car, comme l'indique son étymologie, ce mot bakhtinien provient de "dialogue," soit un échange d'énoncés entre, au moins, deux locuteurs. Le dialogue implique le respect de l'opinion de l'autre. Comme l'a rappelé Montaigne, "la parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui écoute" (Defaux 216). Mais surtout, ce mot témoigne deux choses : d'abord que la parole est sociale, ensuite il souligne son lien littéraire avec le dialogue socratique.

Le dialogue socratique est né de la tradition orale, et se compose de réminiscences et de conversations que Socrate avait élaborées. Socrate aimait utiliser l'interaction verbale du dialogue pour appuyer et mettre en évidence sa méthode, la *maïeutique*, ou l'art d'accoucher les esprits par une série de questions. Socrate avait pour habitude de rassembler des personnes pour argumenter : en juxtaposant leurs différents points de vue (*syncrisis* ou synchrèse), il les forçait à exposer les fautes et les défauts de leur argument (*anacrisis* ou anacrèse). Le dialogue met donc l'accent sur la tension et la résistance qui se jouent entre les différentes voix : de cette interaction verbale naît

une recherche de certaines vérités qu'on ne peut jamais obtenir d'une manière absolue. La méthode dialogique s'oppose à la voix officielle monologique qui ne possède qu'une vérité toute faite : le processus de l'échange dialogique expose au contraire les différentes perspectives des sujets dialogiques qui cherchent à s'approcher le plus près possible de cette vérité sans toutefois l'atteindre.

On pourrait s'étonner que Bakhtine classe le dialogue socratique parmi les textes à base carnavalesque et non parmi les textes philosophiques. Or pour Bakhtine, le dialogue socratique se distingue du dialogue purement rhétorique et du dialogue tragique, car il met tous les interlocuteurs qui participent à l'échange sur le même plan d'égalité (comme le carnaval qui favorise l'anonymat et le statut égalitaire du participant). En outre les images de Socrate se dégradant en entremetteur ou accoucheur des esprits appartiennent au carnavalesque avec les thèmes de vie, naissance et sexe. Les *dialogues*, écrits plus tard par Platon, qui garderont seulement la structure du dialogue comme cadre, se rangent sous le genre littéraire de la rhétorique.

Le carnavalesque servira de moyen pour définir les paramètres du bouffon, alors que le dialogisme mettra en valeur la fonction du bouffon qui sert de chambre à échos pour les voix culturelles, idéologiques, socio-politiques du moment historique. L'union et la combinaison des deux concepts bakhtiniens contribuent à définir le genre littéraire appelé satire ménippée.

Ce n'est que récemment que la critique s'intéresse à la ménippée. Un des premiers fut le critique canadien, Northrop Frye, qui a identifié, en 1957, la satire ménippéenne dans *Anatomie de la critique* comme un des principaux modes littéraires (230-2). Cependant le travail le plus important et complet a été entrepris par Bakhtine, qui a remis le genre littéraire au goût du jour à partir de 1929, puis en 1963. Bakhtine accuse, dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, deux courants en littérature depuis l'antiquité grecque : la littérature sérieuse, de ton monologique, car elle évolue dans un univers de discours établi et intégré (l'épopée, la tragédie,

l'histoire, la rhétorique classique), et la littérature sérieo-comique de ton dialogique, qui s'est développée contre ce courant de texte clos. Selon Bakhtine, la littérature en Europe a été façonnée par le conflit perpétuel de ces deux tendances : une tendance à l'unité de force centripète, et l'autre préférant le dialogue, la parodie ou les textes subversifs qui créent une diversité de voix. Dans ce deuxième développement dialogique, Bakhtine classe les mimes de Sophron, et le dialogue socratique qui donne naissance à deux genres littéraires complètement différents, les *dialogues* de Platon et la ménippée. Seule la ménippée gardera en elle les germes du folklore carnavalesque. Les formes sérieuses essaient en général de comprendre la nature de l'homme, les formes ménippéennes sont basées sur l'incapacité de l'homme de connaître la vérité (107). Les six textes choisis pour cette étude possèdent toutes les caractéristiques de la satire ménippée et tirent donc leur origine et leur unité de cette tradition littéraire sérieo-comique.

Bakhtine désigne ce genre carnavalisé comme "extraordinairement flexible, souple, et changeant comme Protée, capable de pénétrer d'autres genres" (113). La ménippée aura une influence directe sur la littérature chrétienne, grecque, romaine, byzantine et plus tard médiévale, pour contribuer ensuite au ferment du roman moderne et européen. Selon Bakhtine, l'influence du carnaval est responsable de nombreux textes littéraires dans le genre sérieo-comique. Ce genre littéraire carnavalisé, qui combine la nature dialogique du dialogue socratique et l'apport du folklore du carnaval, prit sa source dans la satire ménippée. Ménippe de Gadare, philosophe grec de l'école des cyniques du 3<sup>ème</sup> siècle av. J.-C., est le fondateur de cette tradition littéraire (108).

Ses ménippées, par contre, ne nous sont connues que par le témoignage de ses disciples. Cependant le terme fut employé par les Romains pour désigner un genre formé au 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C.. Dans la littérature latine, l'influence de la tradition ménippéenne peut être décelée chez Sénèque, dans le *Satiricon* de Pétrone, les satires

de Lucain, les *Métamorphoses* d'Ovide, la satire romaine d'Horace. Au Moyen Age, on retrouve ce genre littéraire carnavalesque dans *le Roman de la Rose* de Jean de Meung et dans *Le Jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle, dans la sottie et l'oeuvre de Rabelais sous la Renaissance, chez Molière, Cyrano de Bergerac, Diderot, Alfred Jarry, et au 20e siècle dans les textes de Joyce, Ionesco, Beckett (et bien d'autres). Bakhtine remarque que même les éléments significatifs, qui décrivent le texte carnavalesque, changent et se renouvellent avec le développement continu de la littérature :

Un genre est toujours lui-même et un autre, toujours vieux et neuf simultanément. Un genre renaît et se renouvelle à chaque étape nouvelle de l'évolution de la littérature et en chaque oeuvre individuelle du genre en question. C'est ce qui fait la vie du genre. [...] Le genre vit du présent, mais il se *rappelle* toujours son passé, son principe. Le genre est dans le processus de l'évolution littéraire, porteur de la mémoire littéraire. Et c'est précisément ce qui le rend capable de garantir *l'unité et la continuité* de cette évolution. (*Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, 124-5, mots soulignés par l'auteur)

L'étude du fou théâtral à travers le genre littéraire sério-comique de la ménippée met en évidence les circonstances de sa présence dans la tradition comique française. Il est le fil d'Ariane qui joint le tissu carnavalesque de la littérature satirique et ménippéenne à travers les âges. Il se révèle donc un personnage important et non secondaire, comme il est si souvent classé. Les quatorze points caractéristiques de la ménippée, qui serviront de points de référence dans l'étude présente, entrecroisent souvent les paramètres de définition du bouffon. À titre récapitulatif, voici la liste résumée des éléments ménippéens, que Bakhtine a dressée dans le quatrième chapitre de son livre sur Dostoïevski.

La ménippée est d'abord ancrée dans l'expérience du vécu et de l'invention libre : les personnages n'appartiennent pas au temps passé du mythe ou de la légende, mais au présent. L'élément comique y est accentué, mais de façon ambivalente se situant entre le comique et le sérieux.

La ménippée est caractérisée aussi par l'aventure, la situation extraordinaire et le fantasque. Ces aventures prennent place soit dans un bas monde naturaliste

(grand-route, bordels, tavernes, place publique, halles, prisons, caves de voleurs), soit dans le monde du rêve ou de la féerie. Bakhtine met en évidence la structure ternaire de la ménippée : la terre, l'Olympe et un autre monde féérique ou infernal. La scène proprement dite du mystère médiéval a reflété, par sa structure réaliste, ces trois niveaux : des échafauds pour le paradis et la gueule du dragon pour le seuil de l'enfer.

La ménippée est surtout le premier genre à inclure la représentation du marginal, de l'excentrique, de celui qui est *autre* ou qui offre un certain danger à la société (le fou, le schizophrène, l'hystérique, le marginal). Le double y est présenté comme une division de la personnalité, ou comme une double conscience.

Le langage, employé dans ces textes, est un langage carnavalesque fait de contrastes, de mésalliances et d'images corporelles, qui bafouent souvent l'étiquette sociale. Les scènes à scandale et les discours obscènes y abondent. Enfin et surtout la satire ménippéenne juxtapose différents styles et tons, bas et élevés, que Bakhtine désigne sous le nom d'*hétéroglossia*. Car le langage est par nature hétéroglossique : chacun de nous est un produit social, imprégné déjà de nombreux dialectes sociaux provenant des parents, du clan, de la classe sociale, de la religion, de l'éducation, de la profession, de l'âge et du sexe.

La narration carnavalesque est généralement une hybridation textuelle, un mélange de plusieurs styles (haut et bas), de plusieurs tons sérieux et comiques, d'insertions de lettres, de citations, de dialogues reconstitués, de parodies. Rappelons que le mot *satire* tire son étymologie du latin *satura* qui veut dire *macédoine*, *mélange*, donc une pièce qui juxtapose vers et prose, dialectes, jargons. D'autres genres littéraires peuvent être insérés dans la ménippée : nouvelles, lettres, pensées et idées philosophiques, ou même genres non-canoniques. L'officiel se trouve mélangé à l'officieux. La polysémie et l'homophonie des mots sont privilégiées à cause de

leur double entente. Le signifiant du mot, son image et sa matérialité prennent de l'importance.

Enfin, Bakhtine termine sa liste en attribuant à la ménippée la capacité de réflexion sur les préoccupations idéologiques, philosophiques et religieuses, et les tendances scientifiques de l'époque. Les questions traitées sont présentées sous l'angle de l'actualité, de façon journalistique avec "un caractère d'engagement au jour le jour" (*Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, 139).

L'objectif de cette thèse est de tenter de fixer les paramètres et les fonctions du personnage du bouffon, dans le théâtre comique en France, de la première comédie satirique de la fin du 13<sup>e</sup> siècle jusqu'au théâtre de l'absurde du milieu du 20<sup>e</sup>. Il est donc nécessaire pour un tel parcours historique de postuler une unité et une continuité à travers la lentille grossissante de la réflexion bakhtinienne. L'originalité de la thèse présente est d'appliquer au texte dramatique, en plus du modèle carnavalesque, la dimension dialogique et ménippéenne, que Bakhtine a réservée au genre du roman. Le bouffon théâtral, qui assure toujours le rôle d'agent de liaison entre l'art et le vécu, se révèle être un personnage charnière important dans les relations, non seulement à l'intérieur de la pièce, mais avec le public. La perspective transhistorique de cette recherche permet ainsi de mieux saisir les constantes et les particularités qui définiront notre personnage comique. Lorsqu'on essaie d'embrasser, d'un seul coup d'oeil, sept siècles de théâtre, on ne peut que découvrir des similarités ou différences, qui auraient été autrement perdues.

Le chapitre, concernant le fou médiéval, commencera donc avec l'analyse du dervé du *Jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle (1276). Le deuxième volet sera complété par l'étude du *sot* dans la sottie de Pierre Gringore *Le Jeu du Prince des sots et de Mère sottie* (1512). Au début de la Renaissance, le sot, opposé au sage, désigne un personnage qui, tout en feignant la folie pour bénéficier de l'immunité qui y est attachée, est fondamentalement un sage.

Or tout au long du 16e siècle, avec la montée du classicisme de la Renaissance, les manifestations du carnaval subissent de profondes transformations. C'est l'époque du début des censures et de la répression des aspects traditionnels de la culture populaire. Au théâtre, la sottie est interdite. Le 17e siècle favorisera un pouvoir centralisant et absolutiste : Louis XIV, en prenant les rênes de la monarchie, installe une étatisation de la vie de fête qui devient une vie d'apparat, de bals masqués et de réjouissances, qui visent la classe aristocratique et non plus populaire. Cependant, même si la fête cesse d'être la seconde vie du peuple, le mode carnavalesque de la tradition ménippéenne persiste comme mouvement parallèle et inofficiel en infiltrant la littérature. Par exemple, Molière revitalise au théâtre le type comique de l'esclave/valet de la comédie antique latine et du valet de la *commedia dell'arte*, type qui perpétuera les caractéristiques carnavalesques attribuées auparavant au fou médiéval.

Le troisième chapitre se concentrera donc sur l'analyse du valet-bouffon, Sosie et Mercure dans *Amphitryon* de Molière (1668). Le *Neveu de Rameau* de Denis Diderot (1761), autre texte ménippéen, permettra de faire le lien entre l'âge classique et l'âge moderne. Car en plein milieu du siècle des Lumières, Diderot apparaît comme le précurseur de la théorie du grotesque formulée officiellement par Victor Hugo soixante-six ans plus tard. Le philosophe met sur scène un personnage marginal, fou et exalté (le neveu), mais néanmoins sensible : ce bouffon est un mélange de grotesque et de sublime, souvent vulgaire mais cependant doté d'une justesse d'observations fines et pertinentes.

Cette tradition grotesque, qui depuis le carnavalesque a subsisté comme mouvement populaire et inofficiel, retrouve sa vitalité avec les Romantiques, et donnera naissance au mouvement théâtral moderniste qui influencera tout le 20e siècle. Le bouffon moderne sera étudié dans deux textes carnavalesques, *Ubu Roi* d'Alfred Jarry (1896) et *En attendant Godot* de Samuel Beckett (1953). Le mode grotesque

prend alors la forme originale et attrayante d'être l'expression synthétisée de la culture populaire *et* de la culture avant-garde.

Le carnavalesque met en évidence les tensions de la vie vécue et de l'idéologie du quotidien. De nos jours on a tendance à associer le carnavalesque avec le carnaval de la société moderne, qui souvent protège et renforce le *statu quo* politique du moment. En contraste, Bakhtine met l'accent sur la force transgressive du carnaval médiéval, espèce de site ouvert où se jouaient les conflits sociaux. Au Moyen Age et sous la Renaissance, le carnaval était source de libération, destruction et renouvellement. Aujourd'hui, avec les classes sociales, l'état et notre monde bourgeois, l'énergie potentielle du carnaval se retrouve dans les textes de littérature carnavalisée (ou, comme cette étude le montre, dans la littérature de tradition ménippéenne). Le bouffon au théâtre n'est pas seulement un masque comique, comme il a été si souvent défini, mais au contraire un personnage clé qui sert à cristalliser l'esprit de contestation du moment historique. Mais plus important encore, il devient le symbole de l'esprit critique, du poète de l'Ancien Régime ou de l'intellectuel moderne : celui qui a le devoir d'insister que le dialogue reste ouvert et dont la tâche est de renouveler la pensée humaine.

## REFERENCE LIST

- Accursi, Daniel. *La Philosophie d'Ubu*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999.
- Adam, de la Halle. *Adam de la Halle : Œuvres complètes*. Trans. Pierre-Yves Badel. Paris : Librairie Générale Française, 1995.
- Alter, Jean. *Les Origines de la satire anti-bourgeoise en France*. Genève : Droz, 1966.
- *A Sociosemiotic Theory of Theater*. Philadelphia : U of Pennsylvania P, 1990.
- Arden, Heather. *Fool's Plays : A Study of Satire in the Sottie*. Cambridge : Cambridge U P, 1950.
- "Le fou, la sottie et *Le Neveu de Rameau*." *Dix-huitième siècle* 7 (1975) : 209-223.
- Aubailly, Jean-Claude. *Le Monologue, le dialogue et la sottie*. Paris : Champion, 1976.
- Balavoine, Claudie. *L'Emblématisation de Mercure à la Renaissance*. Paris : Champion, 1988.
- Bakhtine, Mikhail. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.
- *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Lausanne : Ed. L'Age d'Homme, 1970.
- Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. New York : Macmillan Co., 1963.
- Berger, Roger. *Littérature et société arrageoises au 13e siècle*. Arras : Commission Départementale, 1981.
- Bergson, Henri. *Le Rire*. Paris : Presses Universitaires de France, 1958.
- Berrong, Richard. *Rabelais and Bakhtin*. Lincoln : U of Nebraska P, 1986.
- Brant, Sébastian. *Narrenschiff*. Vol. 1. Frankfurt : Pradel, 1980.
- Bodel, Jean. *Le Jeu de Saint Nicolas*. Genève : Droz, 1981.
- Chambers, Edmund. *The Medieval Stage*. Oxford : Clarendon P, 1903.
- Chevallier, Claude-Alain. *Théâtre comique du Moyen Age*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1982.

- Chrétien, de Troyes. *Yvain ou le Chevalier au Lion*. Paris : Gallimard, 1994.
- Curtius, Ernst Robert. *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*. Paris : Presses Universitaires de France, 1956.
- Damerval, Gérard. *Ubu Roi : La bombe comique de 1896*. Paris : A. G. Nizet, 1984.
- Davis, Mollie Gérard. "Masters and Servants in the plays of Molière." *Molière : Stage and Study*. Oxford : Clarendon P, 1973.
- Davis, Nathalie Z. *Society and Culture in Early Modern France*. Stanford : Stanford U P, 1975.
- Defaux, Gérard. *Marot, Rabelais, Montaigne : L'écriture comme présence*. Paris-Genève : Champion-Slatkine, 1987.
- Degaine, André. *Histoire du théâtre*. Saint-Genouph : Librairie Nizet, 1998.
- Diderot, Denis. *Lettres à Sophie Volland*. Paris : Gallimard, 1938.
- *Le Neveu de Rameau*. Paris : Gallimard, 1972.
- *Paradoxe sur le comédien*. Paris : Gallimard, 1994.
- Dufournet, Jean. *Adam de la Halle : A la recherche de lui-même*. Paris : Sedes, 1974.
- *Sur le Jeu de la feuillée, études complémentaires*. Paris : Sedes, 1977.
- Dull, Olga. A. *Folie et rhétorique dans la sottie*. Genève : Droz, 1994.
- Erasmus. *Eloge de la folie, Œuvres choisies*. Paris : Livre de Poche, 1991.
- Farrell, Thomas. J. *Bakhtin and Medieval Voices*. Gainesville : U P of Florida, 1995.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.
- *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972.
- Fritz, Jean-Marie. *Le Discours du fou au Moyen Age*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.
- Frye, Northrop. *The Anatomy of Criticism*. Princeton : Princeton U P, 1973.
- Hubert, Marie-Claude. *Le Théâtre*. Paris : Colin, 1988.
- Gautier, Léon. *Les Epopées françaises*. Vol. 3. Osnabruck : Zaller, 1966.
- Greimas, A. J. *Dictionnaire de l'ancien français*. Paris : Larousse, 1980.
- Hugo, Victor. *Théâtre complet*. Biblio. de la Pléiade. Vol. 1. Paris : Gallimard, 1963.
- Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1962.

- Irigaray, Luce. *Parler n'est jamais neutre*. Paris : Editions de Minuit, 1985.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'Ironie ou la bonne conscience*. Paris : Presses Universitaires, 1950.
- Jarry, Alfred. *Ubu Roi*. Paris : Flammarion, 1999.
- Jones, Louisa. *Sad Clowns and Pale Pierrots*. Lexington : French Forum, 1984.
- Kern, Edith. *The Absolute Comic*. New York : Columbia U P, 1980.
- Knight, Alan. *Aspects of Genre in Late Medieval Drama*. Manchester : U P of Manchester, 1983.
- "The Medieval Theater of the Absurd". *PMLA* 86 (1971) : 183-189.
- Kristeva, Julia. *Semeiotike*. Paris : Seuil, 1969.
- Latour, Geneviève. *Les Extravagants du théâtre*. Paris : Paris Biblio. Ed., 2000.
- Lefebvre, Joel. *Les Fols et la folie*. Paris : Klincksieck, 1968.
- Le Goff, Jacques. *Les Intellectuels au Moyen Age*. Paris : Seuil, 1957.
- *Histoire de la France religieuse*. Vol. 1. Paris : Seuil, 1988.
- *L'Homme médiéval*. Paris : Seuil, 1989.
- Lever, Maurice. *Le Sceptre et la marotte*. Paris : Fayard, 1983.
- Lust, Annette. *From the Greek Mimes to Marcel Marceau*. Lanham : Scarecrow P, 2000.
- Marot, Jean. *Les deux Recueils*. Edition critique : Gérard Defaux. Genève : Droz, 1999.
- Mauron, Charles. *L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*. Paris : Corti, 1969.
- *Psychocritique du genre comique*. Paris : Corti, 1985.
- Mauron, Claude. *Le Jeu de la feuillée : Etude psychocritique*. Paris : Corti, 1973.
- McQuillan, Jody L. H. "Dangerous Dialogues." *Bakhtin and Medieval Voices* (see Farrell), 1995.
- Misrahi, Jean. *Le Roman des sept sages*. Genève : Slatkine Reprints, 1975.
- Molière, J. B. Poquelin. *Amphitryon*. Paris : Librairie Générale Française, 1998.
- Nataf, André. *La Libre pensée*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996.
- Payen, Jean-Charles. *Littérature française : Le Moyen Age*. Vol. 1. Paris : Arthaud, 1968.

- Petit de Julleville. *La Comédie et les moeurs en France au Moyen Age*. Paris : Librairie Cerf, 1886.
- Picot, Emile. *Recueil général des sotties*. Vol. 2. Paris : Librairie de Firmin Didot, 1904.
- Pommier, René. "Sur une clef d'*Amphitryon*." *Revue d'histoire littéraire de la France* 96 (1996) : 212-228.
- Porter, Lambert C. "La farce et la sottie." *Zeitschrift fur Romanische Philologie* 75 (1959) : 89-123.
- Rabelais, François. *Œuvres*. Paris : Victor Lecou Editeur, 1854.
- Rey-Flaud, Henri. *Pour une dramaturgie de Moyen Age*. Paris : Presses Universitaires de France, 1980.
- Rivière, Daniel. *Histoire de la France*. Paris : Hachette, 1986.
- Roussel, Henri. "Notes sur la littérature arrageoise du 13e siècle". *Revue des sciences humaines* 87 (1957) : 249-286.
- Scherer, Jacques. "Dualités d'*Amphitryon*." *Molière : Stage and Study*. Oxford : Clarendon P, 1973.
- Serreau, Geneviève. *Histoire du nouveau théâtre*. Paris : Gallimard, 1966.
- Starobinski, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Genève : Albert Skira, 1970.
- Swain, Barbara. *Fools and Folly*. New-York : Columbia U P, 1932.
- Thomas, (Zink). *Tristan et Iseut*. Lettres Gothiques. Paris : Librairie Générale Française, 1989.
- Welsford, Enid. *The Fool : His Social and Literary History*. Garden City : Anchor Books, 1961.
- Zink, Michel. Ed. *Tristan et Iseut*. Lettres Gothiques. Paris : Librairie Générale Française, 1989.
- Zumthor, Paul. "Entre deux Esthétiques : Adam de la Halle." *Mélanges Jean Frappier*. Genève : Librairie Droz, 1970.

## BIOGRAPHICAL SKETCH

Danièle Buchler grew up in Firminy, France, in the Loire region. She earned her French *Baccalauréat, série Philosophie*, in 1966 from the Lycée Albert Camus.

After graduating she went first to Italy to study Italian literature at the University of Perugia. Later she was accepted as an undergraduate at the University of California in San Diego, where she studied for a year. Due to financial reasons, Danièle had to quit school and accept a job with Pan American Airways, where she worked as a stewardess from 1969 to 1974.

After raising three sons, Nicolas, Norbou and Yasha, in Gainesville, Florida, where her husband is a UF physics professor, Danièle decided to go back to school.

In 1992 Danièle was accepted at UF, where she earned a Bachelor of Arts degree in French in 1995. She then began graduate studies and received her Master of Arts in French in 1998, and started doctoral studies. She completed her qualifying examinations in the fall of 2000.

Since August 2002, she has worked as a graduate student assistant under the guidance of Professor Carol Murphy for UF's *centre pluridisciplinaire*, the France-Florida Research Institute (FFRI).

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

---

William C. Calin , Chairman  
Graduate Research Professor of Romance  
Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

---

Carol J. Murphy  
Professor of Romance Languages and  
Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

---

Susan Read Baker  
Professor of Romance Languages and  
Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

---

Ralf Remshardt  
Associate Professor of Theatre and  
Dance

This dissertation was submitted to the Graduate Faculty of the Department of Romance Languages and Literatures in the College of Liberal Arts and Sciences and to the Graduate School and was accepted as partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

May 2003

---

Dean, Graduate School