

CARLOTTA POSTH

LE RÔLE DU COMIQUE DANS TROIS MORALITÉS
POLÉMIQUES AU TEMPS DES GUERRES DE RELIGION
(MILIEU DU 16^{ÈME} SIÈCLE)

Le théâtre fut – à côté de la prédication – un des vecteurs de communication majeurs au Moyen Âge et au début de l'époque moderne.¹ Ses grandes répercussions dans toute la société en firent un instrument puissant pour influencer et former l'opinion publique. Un sujet qui revenait constamment sur scène était celui de la menace. De nombreuses pièces présentaient la société contemporaine comme un ordre menacé par des facteurs imminents et transcendants. Plusieurs mystères communiquaient la menace de la damnation éternelle dans le Jugement dernier, et celle de l'Antéchrist. D'autres mystères, mais aussi des farces, présentaient des groupes ou des individus déviants, notamment la minorité juive, comme des menaces à l'ordre commun et au salut de chacun.² Les pièces soulignaient l'actualité et l'urgence de la menace avec des moyens rhétoriques³

1. À propos des relations entre ces deux genres influents voir par exemple : C. DAUVEN-VAN KNIPPENBERG, *Ein Anfang ohne Ende. Einführendes zum Verhältnis zwischen Predigt und geistlichem Schauspiel des Mittelalters*, in *Mittelalterliches Schauspiel. Festschrift für Hansjürgen Linke zum 65. Geburtstag*, éd. par U. MEHLER et A.H. TOUBER, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, pp. 143-160 ; P. VENTRONE, *The Influence of the 'Ars praedicandi' on the Sacra rappresentazione in Fifteenth Century Florence*, in *Predication et Liturgie au Moyen Âge*, études réunies par N. BÉRIOU et F. MORENZONI, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 335-348 ; *Prédication et performance du XII^e au XV^e siècle*, éd. par M. BOUHAÏK-GIRONÈS et M. POLO DE BEAULIEU, Paris, Classiques Garnier, 2013.

2. D'autres sujets menaçants mis en scène seraient des catastrophes comme « le siège des villes, la mort des princes, la peur des épidémies ou des guerres » (E. DOUDET, *La catastrophe dans le théâtre politique français [1460-1550] : moteur du spectacle, frontière de l'indicible*, « European Medieval Drama », xiv, 2010, pp. 47-71 : 70).

3. Voir par exemple la rhétorique ingénieuse des monologues de Marie-Madeleine dans le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban (*Le 'Mystère de la Passion' d'Arnoul Gréban. Édition critique*, éd. par O. JODOGNE, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1965, vol. 1, vv. 13767-13822 et 13833-13892). La pécheresse craint les conséquences éternelles de sa vie terrestre. Un autre exemple impressionnant est l'annonciation du Jugement dernier par le prédicateur qui introduit le mystère du *Jour du Jugement* (*Le Mystère du Jour du Jugement. Texte original du XIV^e siècle*, éd. par J.-P. PERROT et J.-J. NONOT, Chambéry, Comp'Act, 2000, vv. 1-192).

et des « effets spéciaux »⁴ impressionnants. Stevenson parle d'une « dramaturgy of threat » dont le but est de provoquer et de renforcer la peur parmi les spectateurs pour ainsi rendre la menace perceptible à un niveau chargé d'émotion.⁵ Le théâtre établit donc une communication qui ne sert pas seulement à identifier et actualiser une menace concrète, mais aussi à proposer des actions pour la surmonter. Suivant le concept de Fechner et autre, ce type de communication sera ici nommé « communication de menace ».⁶ Dans le *Donaueschinger Passionsspiel*, le personnage allégorique *Cristiana*, représentant la chrétienté, appelle ouvertement le public à punir les juifs qui sont déclarés coupable de la mort du Christ.⁷ Des règlements de police qu'on trouve pour des villes allemandes habitées par des juifs, suggèrent que les représentations théâtrales affectaient le comportement des habitants et qu'il fallait protéger la minorité juive contre des attaques. Par exemple, un règlement de Francfort de 1469 dicte aux juifs de rester dans leurs maisons pendant les représentations des mystères.⁸ Dans une ambiance déjà tendue,⁹ les pièces pouvaient avoir un effet déclencheur, et mener à des affront-

4. Dans plusieurs pièces, les didascalies indiquent qu'on se servait de techniques parfois assez compliquées et coûteuses pour créer des effets impressionnants sur scène, par exemple le suicide de Judas dans le *Donaueschinger Passionsspiel*, où son âme doit être représentée par un oiseau noir qui s'envole de son corps au moment de sa mort (voir la didascalie après v. 2505 dans *Das Donaueschinger Passionsspiel*, éd. par A.H. TOUBER, Stuttgart, Reclam, 1985).

5. J. STEVENSON, *Poised at the Threatening Edge : Feeling the Future in Medieval Last Judgment Performances*, « Theatre Journal », LXVII, 2015, 2, pp. 273-293 : 275.

6. Fechner et autres ont proposé trois catégories qui caractérisent une « communication de menace » : 1. un accord sur la situation actuelle, le *statu quo*, 2. la description d'un scénario à venir qui peut être enviable ou dissuasif, et 3. la proposition de mesures à prendre pour assurer l'avenir (voir F. FECHNER et al., « *We are gambling with our survival* ». *Bedrohungskommunikation als Indikator für bedrohte Ordnungen*, in *Aufbruch – Katastrophe – Konkurrenz – Zerfall. Bedrohte Ordnungen als Thema der Kulturwissenschaften*, éd. par E. FRIE et M. MEIER, Tübingen, Mohr Siebeck, 2014, pp. 141-173). Dans les pièces qui font l'objet de cet article, l'identification de la menace comprend généralement, de façon non toujours distincte, des éléments qui se réfèrent aux catégories du *statu quo* et du *scénario*. C'est pourquoi les deux catégories seront ici regroupées sous le terme « identification de la menace ».

7. Voir *Das Donaueschinger Passionsspiel*, cit., vv. 3625-3632.

8. Voir *Das Drama des Mittelalters. Die lateinischen Osterfeiern und ihre Entwicklung in Deutschland. Die Osterspiele. Die Passionsspiele. Weihnachts- und Dreikönigsspiele. Fastnachtspiele*, éd. par R. FRONING, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964, p. 540.

9. Dans le cas de Francfort, on trouve plusieurs notes dans les régestes de la ville entre 1452 et 1487 qui témoignent de plaintes des habitants juifs qui se sentaient harcelés et menacés; Cfr. *Regesten zur Geschichte der Juden in der Reichsstadt Frankfurt am Main von 1401-1519. Teil 1. Die Regesten der Jahre 1401-1455 (Nummern 1-1455)*, éd. par D. ANDERNACHT, Hannover, Hahn, 1996, vol. I, n. 977 (p. 254) et n. 1217 (p. 307) ; *Regesten zur Geschichte der Juden in der Reichsstadt Frankfurt am Main von 1401-1519. Teil 2. Die Regesten der Jahre 1456-1496 (Nummern 1456-2849)*, éd. par D. A., Hannover, Hahn, 1996, vol. II, n. 2323 (pp. 593-594).

tements violents.¹⁰ Le théâtre était donc capable d'établir une communication de menace probablement très efficace.

Au XVI^e siècle, qui voyait les débuts d'un réformisme prudent dans l'église catholique jusqu'aux guerres de religion, le théâtre servait d'instrument pour la propagande religieuse. De nombreuses pièces satiriques et polémiques qui favorisent les courants réformateurs ont été étudiées.¹¹ En revanche, le théâtre de la contre-réforme est moins connu jusqu'à présent.¹² Cependant, l'édition de Beck de six « moralités polémiques », dont la moitié est antiprotestante, montre que les adversaires du réformisme protestant avaient également recours au théâtre.¹³ Les pièces qui proviennent du recueil de Rouen (autrefois appelé manuscrit La Vallière) datent du milieu du XVI^e siècle et sont d'origine rouennaise.¹⁴ Elles peuvent donc être considérées comme des réponses à

10. Koopmans nous donne l'exemple d'une farce parisienne qui, après le mariage du fils du Pape, Cesare Borgia, ridiculise le Pape, ce qui mène à la mobilisation de six mille étudiants qui prennent les armes pour tuer Cesare (J. KOOPMANS, *Le rire grinçant de la farce. Factions et exclusions dans le monde du théâtre profane français [1450-1550]*, in *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und der Frühen Neuzeit*, éd. par W. RÖCKE et H.R. VELTEN, Berlin-New York, de Gruyter, 2005, pp. 209-223 : 217-218).

11. Je me concentre ici sur le théâtre francophone et germanophone. Pour les pièces francophones voir par exemple les analyses dans E. PICOT, *Les moralités polémiques ou la controverse religieuse dans l'ancien théâtre français. Réimpression de l'édition de Paris, 1887*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, et *Le théâtre polémique français 1450-1550*, éd. par M. BOUHAÏK-GIRONÈS, J. KOOPMANS et K. LAVÉANT, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008 ; pour les pièces germanophones voir par exemple P. PFRUNDER, *Pfaffen, Ketzer, Totenfresser. Fastnachtsskultur der Reformationszeit – Die Berner Spiele von Niklaus Manuel*, Zürich, Chronos, 1989, et R.W. SCRIBNER, *Oral Culture and the Transmission of Reformation Ideas*, in *The Transmission of Ideas in the Lutheran Reformation*, éd. par H. ROBINSON-HAMMERSTEIN, Dublin, Academic Press, 1989, pp. 83-104.

12. Voir F. RÄDLE, *Das Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation*, in *Gegenreformation und Literatur. Beiträge zur interdisziplinären Erforschung der katholischen Reformbewegung*, éd. par J.-M. VALENTIN, Amsterdam, Rodopi, 1979, pp. 167-199 ; *Théâtre et propagande aux débuts de la Réforme. Six pièces polémiques du Recueil La Vallière*, éd. par J. BECK, Genève, Slatkine, 1986.

13. Voir *Théâtre et propagande*, cit. Je reprends le terme des « moralités polémiques » suivant Picot et Beck qui identifient ainsi un groupe de moralités politisées, inscrite dans les controverses religieuses aux XVI^e siècle (voir la discussion du terme *ibid.*, pp. 17-23). Doudet parle plutôt de « moralités politiques » (cfr. *La catastrophe*, cit., p. 54), mais elle aussi leur attribue une fonction polémique (voir *Recueil général de moralités d'expression française*, éd. par M. BOUHAÏK-GIRONÈS, E. DOUDET et A. HINDLEY, sous la direction d'E. D., Paris, Classiques Garnier, 2012, vol. I, p. 29).

14. L'achèvement connu du recueil de Rouen en 1570 fixe un *terminus ante quem*, mais une datation précise des pièces reste difficile. Beck a daté les pièces en question d'entre 1535 et 1545 (voir *Théâtre et propagande*, cit., pp. 23, 51). Dans son actuel monographie sur le théâtre allégorique français, Doudet situe également *L'Eglise et le Commun et Hérésie, Simonie, Force, Scandale, Procès et l'Eglise* dans le deuxième quart du XVI^e siècle ; la datation du *Maître d'Ecole* reste plus incertaine (voir E. DOUDET, *Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français. XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 353, 409, 599).

la propagation rapide des idées luthériennes en Normandie.¹⁵ Ainsi ces pièces sont les véhicules d'une communication de menace qui identifie celle-ci et propose des réactions pour la surmonter. On retrouve ici la « dramaturgie de menace » qui rend le danger perceptible.

Il n'est pas étonnant que l'émotion de la peur soit mobilisée pour communiquer une menace. Mais ces moralités polémiques se caractérisent aussi par leurs éléments comiques qui provoquent le rire du public. En effet, on trouve souvent ces deux aspects dans la même pièce. À première vue, cela peut sembler contradictoire. La menace, ne perd-elle pas son caractère effrayant quand on se rit d'elle ? Dans un premier temps, il s'agira ici d'analyser la communication de menace qu'établissent trois moralités antiprotestantes du recueil de Rouen pour ensuite explorer la question suivante : le comique peut-il jouer un rôle dans la communication de menace, et le cas échéant, quelle fonction peut-il remplir ?

1. *La communication de menace dans trois moralités antiprotestantes du recueil de Rouen*

Contrairement aux grands mystères, les moralités ne se servent pas d'effets spéciaux pour établir leur dramaturgie de menace, mais de la polémique au sens propre. La menace est mise en scène par des débats entre les personnages (plus ou moins) allégoriques des pièces. Dans les trois moralités en question nous pouvons mettre en évidence l'identification de la menace et la proposition d'une mesure pour la surmonter.

La moralité *L'Eglise et le Commun*¹⁶ qui, selon Beck, est « une moralité de propagande catholique, tendance réformiste, orthodoxe et conservatrice »¹⁷ présente le débat entre les personnages allégoriques de l'Eglise et du Commun concernant la situation terrible de l'Eglise. C'est Elle qui commence en se plaignant du fait qu'Elle soit dépouillée de ses biens et maltraitée par ses propres disciples

15. Pour la situation religieuse en Normandie, notamment à Rouen, voir *Théâtre et propagande*, cit., pp. 45-51 ; *Protestants et minorités religieuses en Normandie*. Actes du 20^e congrès des Sociétés historiques et archéologiques de Normandie (Rouen, 3-7 septembre 1985), éd. par les Sociétés historiques et archéologiques de Normandie, Rouen, Société libre d'émulation de la Seine-Maritime, 1987 ; M. GREENGRASS, *The French Reformation*, Oxford, Blackwell, 1987, pp. 54-61 ; ID., *France*, in *The Reformation in National Context*, éd. par B. SCRIBNER, R. PORTER et M. TEICH, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 47-66.

16. Les trois moralités analysées ici se trouvent dans l'édition de Beck, et toutes les citations s'y réfèrent.

17. Voir *Théâtre et propagande*, cit., p. 89.

(vv. 7-14). Ceux-ci sont décrits comme « gens vilains » (v. 15) qui « [s]ont réputés comme inhumains / Et comme faulx devorateurs » (vv. 16-17). Ensuite le Commun apparaît et proclame sa souffrance : « J'ay soutenu mille douleurs / Par le moyen de seducteurs / Qui sont en grande liberté » (vv. 21-23). Dans ce qui suit, l'Eglise accuse le Commun d'être la cause de sa souffrance, alors que le Commun insiste sur le fait qu'il est victime des mêmes malfaiteurs que l'Eglise. Quand Elle demande qui sont les responsables, Elle reçoit toujours la même réponse évasive : « C'est par les maulx qu'on fait au monde » (vv. 41, 49, 67, 95, 155). Dès le début, il est donc clair que la communauté chrétienne est menacée par de mauvaises influences qui viennent de ses propres membres. Les nombreuses plaintes de l'Eglise et du Commun, qui constituent la majeure partie de la pièce, soulignent l'importance de cette menace. Les responsables ne sont cependant pas clairement identifiés. Ils sont « sans mercy » (v. 50), « Gens qui ne craignent rien » (v. 58), et « deceutz par Orgeuil » (v. 59), mais le Commun n'ose apparemment pas les nommer. Cette incertitude rend la situation encore plus menaçante : les adversaires qui agissent à l'intérieur de l'église sont insaisissables et donc incontrôlables.¹⁸ Leur pouvoir se montre dans le fait que l'Eglise ait déjà été évincée (vv. 122-124 : « J'en ay esté mise en deport / Et dechassée de force et fait / Hors de mon bien, a bien grand tort »). La situation est donc celle d'un ordre extrêmement menacé – suggérant toujours que la suprématie de l'Eglise catholique représente le bon ordre.

Dans la deuxième moitié de la pièce, la conversation entre l'Eglise et le Commun passe aux propositions pour surmonter la menace et pour rétablir l'ordre. Le Commun insiste sur le fait que l'Eglise doit regagner son autorité et éliminer les hérétiques (vv. 76-77 : « Gens hors de la loy, / On les doibt chasser » ; vv. 91-93 : « Et mettre a fin blasfmateurs, / Flateurs, menteurs, folz inventeurs ; / Car sans cesser tout mal s'y fonde »). A la fin de la pièce, l'Eglise et le Commun se mettent d'accord sur la nécessité de s'imposer face aux émeutiers (vv. 141-143), de s'entendre avec la noblesse (vv. 86, 156-163), et d'être loyale à la couronne (v. 191). La pièce rappelle alors l'importance et la fiabilité des

18. Delumeau fait la différence entre *peur* et *angoisse* : la peur a un objet déterminé que l'on peut affronter, alors que l'angoisse se montre dans l'attente douloureuse devant une menace imprécise. Selon Delumeau, l'homme ne peut pas rester longtemps dans un état d'angoisse sans perdre son équilibre interne. Il doit transformer et fragmenter l'angoisse en des peurs précises qui lui permettent de leur faire face (voir J. DELUMEAU, *La peur en Occident [XIV-XVIII siècles]. Une Cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978, pp. 16-17). La moralité en question néglige justement de préciser la menace et crée ainsi un état d'angoisse chez le spectateur. Par ailleurs, les notions « peur » et « angoisse » sont également employées dans le contexte du discours philosophique existentiel par Søren Kierkegaard et Martin Heidegger, mais dans un autre sens qui n'est pas considéré dans cette analyse.

structures traditionnelles. Elle met en scène la menace provenant de ceux qui, à l'intérieur de l'Eglise, promeuvent les idées nouvelles. Il est donc impératif de l'écartier en chassant les responsables et en rétablissant l'ordre traditionnel.

Dans la moralité *Hérésie, Simonie, Force, Scandale, Procès et l'Eglise*, la menace se montre très concrètement aux yeux des spectateurs. Les personnages allégoriques Heresyse, Frere Symonye, Force, Scandalle puerille, et Procès représentent les émeutiers qui harcèlent l'Eglise. Ils trouvent celle-ci fermée, ce qui les pousse à essayer d'y entrer de force. Nous assistons donc à la même situation que dans *L'Eglise et le Commun* : l'Eglise est menacée par des forces subversives émanant de ses propres disciples. Chaque personnage allégorique porte une clé qui le caractérise davantage. Heresyse, par exemple, porte « *une clef de fer d'Alemaigne* » (didascalie avant v. 1), qui l'associe manifestement au luthéranisme. L'Eglise ne laisse aucun doute quant à la valeur de celui-ci :

Clef violente qui ront tout !
 Clef qui ne peult venir a boult
 De ce qu'el a encommencé,
 Clef d'un fol, clef d'un insensé !
 Clef d'ipocrites et de bigos –
 Clef d'un grenyer plain de fagos
 Pour les rediger tous en pouldre !
 (vv. 202-209)

Scandalle tient « *une clef de toutes pièces* » (didascalie avant v. 15), faite par ses « Cousins, parens, oncles, nieces » (v. 253), qui représente l'influence injustifiée dans l'Eglise par des liens familiaux. Ainsi chaque personnage incarne un certain type d'émeutier qui menace la stabilité de l'Eglise.¹⁹ Ils partagent tous le même motif pour vouloir entrer dans l'Eglise : l'enrichissement personnel. Ils cherchent le pouvoir et la richesse, ce qui est nettement exprimé par Force : « Y fault monter par les carreaux, / Puys se saisir des beaulx jouyaux, / Ornemens, livres et calices » (vv. 36-38). Les dissidents poursuivent trois stratégies différentes pour entrer dans l'Eglise : 1. par corruption de la loi (Procès dit : « C'est par Procès ! / Par tant que j'aye argent en bource, / Je ne crains diligence ou cource / Pour en avoir plein possessoyre », vv. 29-32), 2. par force (Force dit : « Ma clef, c'est une belle espee, / Et puys j'ey bonne force au bras », vv. 236-237), et 3. par relations (Scandalle se vante de ses relations : « Sont mon, car j'en avoys mestier / Pour entrer a l'Eglise, au cœur ; / Myeux que par Force ou par rigeur / J'en ouvre tout se que je veulx », vv. 252-259). Les

19. Pour une description détaillée des personnages allégoriques voir *Théâtre et propagande*, cit., pp. 181-184.

personnages allégoriques et leurs stratégies ont probablement des modèles réels dans le clergé rouennais. On trouve des indications non seulement dans la caractérisation générale des personnages,²⁰ mais aussi dans leurs paroles. Ainsi Procès fait référence aux villes de Rouen et de Beauvais où ils accéderaient à l'Eglise (vv. 94-95 : « Soynt a Rouen ou a Beauvais, / On y entre – et fust il mynuict ! »). Comme selon toute vraisemblance la pièce provient de Rouen et y a été représentée, les spectateurs devraient avoir connu la situation dans la ville, et peut-être aussi celle à Beauvais qui n'est pas très éloignée. L'action sur scène s'inscrit donc consciemment dans l'actualité suggérant que la menace mise en scène est réelle et concerne tout le public.²¹

Dans la pièce, le seul moyen pour surmonter la menace semble être la répression violente. La situation s'aggrave quand les dissidents sont fatigués de leurs tentatives infructueuses d'accéder à l'Eglise, et ils décident d'y entrer par force :

SYMONYE Sus, Procés, qu'on la mete en saq !
 FORCE Desus, enfans ! Patie, pataq !
 Puyz qu'on ne la puist convertir.
 L'EGLISE Atendés ! Je m'en voys sortir !
 [*L'Eglise sort armée, et d'aspect terrible*]
 Ou estes vous, secte mauldicte ? (vv. 301-305)

L'apparence de l'Eglise intimide les émeutiers, et ils se rendent immédiatement (vv. 306 et 307). L'Eglise leur accorde sa miséricorde, mais non sans les réprimander :

L'EGLISE En concluant je vous l'acorde
 Devant ceste noble asistence.
 Contre moy faire resistance,
 Il ne se peult pas faire ainsy.
 Vous en avés bonne avertance :
 Contre moy faire resistance,
 Entrer dedens par violence,
 Il ne se peult pas faire ainsy ! (vv. 316-323)

À la fin de la pièce, l'Eglise fait donc preuve de son pouvoir devant le public (« Devant ceste noble asistence »), et dissuade des dissidents potentiels de se

20. Voir *ibid.*

21. En effet, il y a des influences généralement réformatrices et spécifiquement luthériennes considérables à Rouen et à Beauvais au XVI^e siècle (voir GREENGRASS, *The French Reformation*, cit., pp. 43-44 ; *Histoire de Beauvais et du Beauvaisis*, éd. par J. GANIAGE, Toulouse, Privé, 1987, pp. 90-99).

soulever contre elle. La pièce met en scène ce qui avait été exigé dans *L'Eglise et le Commun* : l'Eglise regagne son autorité en soumettant les émeutiers, et montre ainsi sa supériorité.

Notre troisième pièce, *Le Maître d'Ecole*, n'est pas une moralité prototypique. Les personnages ne sont pas allégoriques, et dans le manuscrit, la pièce est appelée une « farce joyeuse ». ²² Elle met en scène une situation qui semble banale : une mère rend visite au maître d'école pour s'informer des progrès de ses fils. Quand ceux-ci arrivent, le maître les fait répéter ce qu'ils ont appris, et la mère se réjouit de leurs connaissances. Cependant, c'est le contenu de l'endoctrinement que répètent les écoliers qui change tout. Il s'agit d'une polémique rude contre les protestants qui sont présentés comme une menace majeure contre l'Eglise catholique. C'est à cause de cet esprit qui, selon Beck, « correspond plutôt à celui de la moralité qu'à celui de la farce », ²³ que cette pièce a trouvé sa place dans son édition de moralités polémiques. Beck souligne que le manque de personnages allégoriques donne un caractère d'exemple concret à la pièce qui la rend plus réaliste pour les spectateurs :

On ne saurait pas nier la puissance de cet exemple. Imaginez un public rouennais d'environ 1540 devant ces tableaux animés de haine et de peur. Voici venir une brave mère, qui ressemble peut-être à la voisine d'en face (et qui pouvait l'être en fait), rejoignant sur la scène le maître d'école pour s'enquérir des progrès de ses fils. [...] Quelle facilité pour nos spectateurs de retrouver leurs propres enfants dans ces scènes banales reproduisant avec fidélité le réel quotidien ! ²⁴

Le Magister demande à ses élèves de répéter ce qu'ils ont appris sur les protestants pour se protéger d'eux (vv. 96-99). Dans ce qui suit, les garçons décrivent la menace qui émane des hérétiques luthériens. Ceux-ci sont décrits comme des malfaiteurs (vv. 101-102 : « Il ont fait en nostre pays / Se qu'il convient qu'ilz soyent haÿs ») qui ne respectent pas les règles ecclésiastiques et qui mettraient le peuple dans la misère :

AMYCE B[ADIN] Laisés moy dire leurs façons :
 En Karesme mengeussent cher ;
 Sainctz, saintes cuydent empescher
 Que pour Dieu ne soyent depries.
 S'y d'eulx nous estions meistriés,
 Se seroyt une grand horeur ! (vv. 104-109)

22. Voir *Théâtre et propagande*, cit., p. 207.

23. Ibid.

24. Ivi, p. 208.

Les accusations continuent (vv. 110-134, 146-166), renforcées par le Magister (vv. 167-168 : « Tu dictz tres bien. / Je suys d'avys de ceste affaire »). À la fin de la pièce, la conversation évoque les remèdes contre la menace luthérienne. Le maître et ses élèves arrivent à la conclusion qu'il faut brûler ces hérétiques pour protéger l'Eglise catholique :

SOCIE, P[REMIER ESCOLLIER] Pour en avoir le boult,
 Y fault faire du feu de tout !
 Car ilz s'efforcent en leur guise
 De vouloir rompre nostre eglise,
 Dont se nous est grand punaisie !
 MAGISTER Qu'on les brulle, sans efigie !
 Car aultrement, s'on ne le faict,
 Vous voyrés le peuple, en efaict,
 Qui poinct ne se contentera. (vv. 170-177)

La pièce n'incite pas seulement à la violence comme moyen de surmonter la menace, mais elle fournit aussi un exemple touchant l'éducation des enfants afin de les protéger de l'influence luthérienne.

Après ce bref aperçu des trois moralités polémiques, nous pouvons constater que leur sujet principal est celui de la communication de menace : chaque pièce identifie les courants réformateurs (et spécifiquement luthériens) comme des menaces majeures envers l'ordre religieux et social qu'est l'Eglise catholique. Afin de rétablir le bon ordre, ils doivent être détruits par la force. Retournons à la question initiale en explorant la place que pourrait avoir le rire dans une telle communication de menace.

2. *Les fonctions du rire*

Pour éclairer la fonction du comique qui provoque le rire des spectateurs, il convient d'examiner de plus près le phénomène du rire. Bergson a défini le rire comme un acte social : « Notre rire est toujours le rire d'un groupe ».²⁵ Partant de ce principe, nous pouvons identifier quelques fonctions du rire dans un contexte social qui dépassent le concept d'un rire subversif face à la culture officielle qui caractérisait, d'après Bakhtine, le théâtre populaire au Moyen Âge.²⁶ Les psychologues sociaux Giles et Oxford parlent du rire social

25. H. BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900), Paris, Alcan, 1912, p. 6.

26. Voir M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par A. ROBEL, Paris, Gallimard, 1970. Malgré l'influence

(« social laughter ») et du rire de dérision (« derision laughter »).²⁷ Le rire social est un mécanisme par lequel des individus sont inclus ou exclus d'un groupe. Dans le cas du rire de dérision, le rire sert d'arme pour ridiculiser et humilier l'autre. Ces fonctions peuvent expliquer le rôle du comique dans plusieurs genres de littérature au Moyen Âge, notamment dans les fabliaux français et les « Mären » allemands.²⁸ Les analyses que propose Coxon de plusieurs « Mären », montrent que le rire de dérision sert souvent de sanction (la personne qui s'est mal comportée est humiliée publiquement), mais aussi d'avertissement (le rire des autres amène le malfaiteur à reconnaître ses erreurs et changer son comportement).²⁹ Cela montre que le rire remplit souvent une fonction didactique. Coxon souligne même que – dans le cas des *Mären* – il n'existe pas de « rire naïf » qui serait juste l'expression d'un amusement.³⁰ Le travail de Seebler confirme ce jugement. Dans sa monographie sur la « poétique du rire », il montre l'influence importante de la rhétorique classique (notamment la *Rhetorica ad Herennium*, *De oratore*, et l'*Institutio oratoria*) sur la littérature médiévale : les manuels de rhétorique offrent des « praecepta » pour faire rire les specta-

indéniable de l'étude de Bakhtine, le dualisme très général entre une culture officielle et une culture populaire ne permet pas de mieux comprendre les traditions théâtrales prémodernes qui dépassent largement ce schéma binaire, comme l'ont bien constaté plusieurs experts du théâtre médiéval, voir par exemple M. BOUHAÏK-GIRONÈS, *Oublier Bakhtine pour comprendre le théâtre médiéval ?*, in *Le savant dans les lettres : réécriture et érudition dans la réception du Moyen Âge*, éd. par U. BÄHLER et A. CORBELLARI, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, pp. 235-246.

27. H. GILES et G.S. OXFORD, *Towards a Multidimensional Theory of Laughter Causation and Its Social Implications*, « Bulletin of the British Psychological Society », xxiii, 1970, 79, pp. 97-105. Dans leur publication, les auteurs présentent l'ensemble de sept types de rire.

28. En moyen haut allemand, le mot « maere » veut dire nouvelle et très généralement histoire, récit. Il est aujourd'hui employé comme terme générique pour désigner des contes en langue vernaculaire, habituellement brefs et versifiés en rimes plates (voir H. FISCHER, *Studien zur deutschen Märendichtung*, seconde édition corrigée et augmentée par J. JANOTA, Tübingen, Niemeyer, 1983, pp. 62-63). À propos des fonctions du rire dans les fabliaux et les « Mären » voir : S. COXON, « *Der werlde spot* ». *Kollektives Höhnen und Verlachen in der Kleinenepik des Strickers*, in *Kleinenepik des Strickers. Texte, Gattungstraditionen und Interpretationsprobleme*, éd. par E. GONZÁLEZ et V. MILLET, Berlin, Schmidt, 2006, pp. 102-116 ; K. GRUBMÜLLER, *Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter : Fabliau – Märe – Novelle*, Tübingen, Niemeyer, 2006 ; S. GORDON, *Laughing in and Laughing at the Old French Fabliaux*, in *Laughing in the Middle Ages and Early Modern Times. Epistemology of a Fundamental Human Behavior, its Meaning, and Consequences*, éd. par A. CLASSEN, Berlin-New York, de Gruyter, 2010, pp. 481-497. Par rapport à l'utilisation du rire dans des pièces anglaises voir par exemple S. LACHENICHT, *Lachen, Satire und Protestantismus in England (16.-18. Jahrhundert)*, in *Valenzen des Lachens in der Vormoderne (1250-1750)*, éd. par C. KUHN et S. BIESSENECKER, Bamberg, University of Bamberg Press, 2012, pp. 315-327 : 318.

29. Voir COXON, « *Der werlde spot* », cit., p. 115.

30. Ivi, p. 116.

teurs.³¹ Dans ce contexte, le rire accomplit toujours une fonction au-delà de l'amusement simple. Il est surtout un moyen de persuasion, utilisé pour manipuler le public.³²

C'est à partir de la lecture sociale du rire qu'a été élaboré le concept du « rire partagé » (« Lachgemeinschaften »). Röcke et Velten considèrent le rire comme une forme de communication qui est plus que l'expression d'un sentiment individuel et subjectif.³³ Selon eux, le rire est un système symbolique dans un groupe qui peut réconcilier, porter la paix, assurer l'identité, et résoudre des conflits. Le rire partagé créerait un sentiment de communauté qui donne la base pour établir des convictions permanentes, exclure des opposants, et définir des positions sociales.³⁴ Dans ces cas-là, le rire a pour fonction de créer une communauté en permettant le partage d'une émotion. Le concept de Röcke et Velten comprend ainsi les fonctions du rire social et du rire de dérision qui sont souvent – nous le verrons encore – étroitement liées. L'accord d'un rire partagé fournit la base nécessaire pour fonctionnaliser le rire. Il peut ensuite devenir une arme du collectif créé. Koopmans éclaire l'importance de cette fonctionnalisation dans les farces françaises entre 1450 et 1550. Il soutient que la constitution de groupes par le rire est un sujet central dans ces pièces : « Dans le cadre des factions mises en scène, il y a un *nous* contre un *eux*. Pour la constitution du public de la farce, le rire est essentiel : on vient *pour rire* ». ³⁵

Dans le cas des moralités polémiques, faire rire n'est certainement pas l'objectif principal.³⁶ Mais le comique semble quand même remplir une fonction importante dans plusieurs pièces. Le concept du rire partagé – comprenant les fonctions du rire social et du rire de dérision – peut nous aider à mieux comprendre le rôle des scènes comiques dans les moralités en question.

31. Voir S. SEEBER, *Poetik der Lachens. Untersuchungen zum mittelhochdeutschen Roman um 1200*, Berlin-New York, de Gruyter, 2010, p. 38. Seeber analyse surtout la poétique du rire dans des romans du XIII^e siècle, mais il revendique la validité de ses résultats pour d'autres genres de littérature et d'autres siècles prémodernes (ivi, p. 280).

32. Ivi, pp. 46-48.

33. Voir W. RÖCKE et H.R. VELTEN, *Einleitung*, in *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und der Frühen Neuzeit*, éd. par W. R. et H.R. V., Berlin-New York, de Gruyter, 2005, pp. IX-XXXI : XIII.

34. Ivi, p. XIV.

35. Voir KOOPMANS, *Le rire grinçant de la farce*, cit., p. 215.

36. Voir A. HINDLEY, « *Huy rire et puis demain pleurer* » : *Taking Humour Seriously in the Moralités*, in *Grant Risee ? The Medieval Comic Presence. La présence comique médiévale. Essays in Honour of Brian J. Levy*, éd. par A. TUDOR et A. H., Turnhout, Brepols, 2006, pp. 153-171 : 154 : « To entertain is not their prime function, [...] rather are they plays in which comic elements serve more serious aims, where *utilitas* takes precedence over *delectation* ».

3. *Le rire dans la communication de menace*

Les moralités *Hérésie, Simonie, Force, Scandale, Procès et l'Eglise* et *Le Maître d'Ecole*, que nous avons déjà vues, contiennent de nombreux éléments comiques.³⁷ Dans la première pièce, on trouve des jeux de mots, des allusions sexuelles, et des stéréotypes qui semblent tous viser le rire chez les spectateurs. Après d'avoir essayé en vain de convaincre l'Eglise d'ouvrir ses portes, les émeutiers veulent essayer d'y entrer autrement :

PROCES Sangbieu puysqu'il fault revenir,
 Nous au[r]ons des clefz. Sus, qu'on erre !
Chascun va querir sa clef (vv. 128-129)

La parole de Procès est révélatrice, parce qu'elle joue avec les deux sens du mot « errer ». Celui-ci peut vouloir dire « se mettre en route », aussi bien que « perdre la bonne voie ».³⁸ Alors qu'il souhaite exprimer ce premier sens, Procès laisse involontairement sous-entendre que le groupe des dissidents est sur la mauvaise voie. Le rire qu'il provoque chez le public peut être qualifié de rire de dérision : le spectateur qui a compris peut se moquer de l'aveu involontaire de Procès. En même temps, le rire favorise la formation d'un *nous* qui se démarque par un acte social d'un *eux* – dans notre cas, la communauté catholique qui se démarque des émeutiers protestants.

Un autre moyen comique apparaît dans le thème du viol de l'Eglise. Les tentatives des émeutiers d'entrer dans l'Eglise évoquent des images de pénétration sexuelle.³⁹ Procès veut y entrer « Par hault, par bas, par la, par cy » (v. 22), et la tentative de Symonie ressemble à celle d'un amant peureux, mais endurant :

FORCE [*pendant que Simonie fait jouer sa clef avec maladresse*]
 Sang bieu ! Tu es asés bon moyenne
 Pour y entrer, poulse dedens !
 SYMONIE J'en crains fort a rompre les dens.
 Ouvrés, l'Eglise !
 [...]
 Si n'arai ge jemais repos
 Pour y entrer a mon plaisir.

37. Dans *L'Eglise et le Commun*, le comique est beaucoup moins distinctif que dans les deux autres pièces. Cela pourrait être lié au fait que – contrairement aux autres pièces – la menace n'est pas concrétisée. Non seulement la peur, mais aussi le rire ont besoin d'un objet concret pour déployer leurs effets sociaux.

38. Voir BECK, *Théâtre et propagande*, cit., p. 202.

39. Voir aussi *ivi*, pp. 183-184.

Puys la clef ay voulu choisir
 Qui est en ce cas plus requise. (vv. 156-165)

L'image de l'amant malchanceux ridiculise les perturbateurs ; nous voyons encore la prédominance de la fonction du rire comme arme qui sert à renforcer la démarcation du public des personnages protestants. Il en va de même avec l'évocation de stéréotypes connus qui sont attribués aux personnages des émeutiers. Scandalle, par exemple, représente l'enfant gâté, le fils à papa. Il compte sur ses parents (vv. 23-25 : « Avant que sortise du ventre, / Ma mere avoyt deisja preveu / Qu'en l'eglise seroys pourveu » ; vv. 132-133 : « Des clés ? J'en ay une grand somme / Que mes parens m'avoyent gardés » ; v. 244 : « Et puys ma mere me l'a dict », et il se plaint chez eux quand quelque chose va mal (vv. 272-273 : « Tout ainsy qu'el [la clé, C.P.] est departye, / Je leur voys reporter courant ! »). L'Eglise l'appelle un « petit morveulx » (v. 260), Symonye un « petit garçon » (v. 247).

Le groupe entier est présenté comme une bande d'ivrognes hurlant et chantant. Ils traînent devant l'Eglise et chantent à plusieurs reprises (cfr. les didascalies avant les vv. 88, 110, 144). Les mots de l'Eglise et la réaction des perturbateurs soulignent qu'il ne s'agit pas d'une « schola cantorum » :

L'ÉGLISE Estes vous sos ou enyvrés,
 Tant vous sentés le feu de boys !
 FORCE Sus, sus, l'Eglise ! Ouvrés, ouvrés,
 Sans nous tenir sy en aboys.
 PROCES Chantons encor a haulte voys.
 SCANDALLE Quoy ?
 FORCE « Elevamyni porte ».
Ilz chantent (vv. 104-110)

L'Eglise accuse les émeutiers de venir d'une taverne (v. 105), lieu symbolique traditionnel du péché.⁴⁰ Ainsi les perturbateurs sont associés aux péchés charnels et ainsi rapprocher davantage au stéréotype de l'hérétique infâme. Leur choix de chanson souligne cette image et rajoute à l'effet comique. Il s'agit d'un chant liturgique, plus précisément d'une antienne, qui était chantée en Europe médiévale lors de certaines fêtes liturgiques, notamment celles de la circoncision de Jésus,

40. Voir HINDLEY, « *Huy rire et puis demain pleurer* », cit., p. 159.

du Samedi saint et de Noël.⁴¹ Ce chant, adapté du psaume 23,7,⁴² était sans aucun doute connu du public par la liturgie. Le texte fut, au surplus, repris dans de nombreux mystères de la Passion lors de la scène de la descente aux Enfers. Quand Jésus Christ, après sa résurrection, frappe à la porte de l'enfer afin de libérer les bonnes âmes, il proclame ou paraphrase – le plus souvent en langue vernaculaire – les mots du psaume.⁴³ Comme la ville de Rouen connut aux XV^e et XVI^e siècles de nombreuses représentations de la Passion,⁴⁴ la scène était certainement familière au public rouennais. On associait donc la phrase de l'« *elevamini portae* » à l'arrivée triomphale de Jésus, vainqueur de la mort et sauveur de l'homme. Dans *Hérésie, Simonie, Force, Scandale, Procès et l'Eglise*, sa reprise dans un contexte particulièrement inapproprié a sans doute provoqué un effet comique. La situation entre Bien et Mal est renversée : la porte à ouvrir n'est pas celle de l'enfer, mais celle de l'Eglise, et celui qui demande l'entrée n'est pas Jésus, mais un groupe de dissidents encouragés par l'alcool. Il y a également incongruité au niveau « performatif » : les perturbateurs ne chantaient très probablement pas d'une façon appropriée au contexte originel du chant, mais comme des hommes alcoolisés. Le caractère faux et prétentieux de leur demande se révèle encore dans ces contrastes et les malfaiteurs se décrédibilisent eux-mêmes. Le rire provoqué sert évidemment à ridiculiser l'adversaire religieux et contribue à former les deux groupes indiqués : les bons chrétiens (le personnage de l'Eglise et le public riant), et les dissidents.

41. Pour une vue d'ensemble de la transmission de l'*Elevamini portae* voir la base de données *Cantus Manuscript Database* de l'Université de Waterloo, <http://cantus.uwaterloo.ca/id/002631> (consultée le 6 Mars 2019). Pour plus d'informations sur les livres de chant liturgique et l'antienne en particulier, voir : M. HUGLO, *Les livres de chant liturgique*, Turnhout, Brepols, 1988, pp. 23-25.

42. Voir « *adtollite portas principes vestras / et elevamini portae aeternales / et introibit rex gloriae* », cité d'après HIERONYMUS, *Biblia sacra vulgata. Lateinisch – deutsch*, éd. par A. BERIGER, W.-W. EHLERS et M. FIEGER, Berlin-Boston, de Gruyter, 2018, vol. III, p. 124.

43. Voir par exemple les mots du personnage de Jhesus dans le *Mystère de la Passion* d'Arras, généralement attribué à Eustache Marcadé et cité ici d'après l'édition de J.-M. RICHARD, *Le Mystère de la Passion. Texte du manuscrit 697 de la bibliothèque d'Arras* (1891), Genève, Slatkine Reprints, 1976, vv. 20899-20901 : « Ouvrez voz portes princier / Sans plus targier / Ouvrez, je suis le roy de gloire ». Dans la *Passion* d'Arnoul Gréban, Jhesus cite le psaume en latin. Voir JODOGNE, *Le Mystère de la Passion*, cit., v. 26113.

44. À Rouen, il exista depuis 1374 une confrérie de la Passion dont la responsabilité est attestée pour plusieurs représentations aux XV^e et XVI^e siècles (1492, 1498 et 1543, voir *Histoire du théâtre en France. Les Mystères*, éd. par L. PETIT DE JULLEVILLE, Paris, Hachette, 1880, vol. II, pp. 62, 76-77). La même confrérie organisa entre 1543 et 1562 ainsi qu'entre 1597 et 1608 une mise en scène annuelle de la Passion qui était prise en charge par la confrérie de la Passion de Paris (ivi, pp. 141-142, 157). En ce qui concerne le XV^e et le début du XVI^e siècle, la collection de Petit de Julleville fait encore mention de représentations de la Passion dans les années 1445, 1452, 1502 et 1520 (ivi, pp. 17-18, 23, 85, 110).

Dans *Le Maître d'École*, les trois personnages des écoliers sont les porteurs du comique. Un d'entre eux, Amyce, est explicitement dénommé « badin » dans les didascalies (cf. la didascalie avant v. 48 : « *AMYCE, 1^r [escollier], badin* »). S'ils ne démontrent pas la menace des protestants, ils font des calembours en jouant avec les homophonies et polysémies entre le latin et le français. Amyce ne veut pas retourner à l'école en disant qu'il n'est pas encore licencié (vv. 47-50). Un autre écolier, Socie, lui répond qu'il est plutôt « *Incensié* » (v. 50). La paronomase fait rire en associant deux mots qui n'ont pas de lien sémantique ou étymologique, mais qui se ressemblent phonétiquement. La mise en scène du fils adoré par sa mère (v. 54 : « *Mon mygnon* ») qui n'est pas l'élève assidu qu'elle s'imagine (v. 53 : « *Ad scolam ? Non, non* ») devrait aussi avoir provoqué le rire des spectateurs.

Amyce, le badin, interrompt à plusieurs reprises la discussion sérieuse pour introduire des moments amusants dans l'action de la pièce. Dans certains cas, ses plaisanteries tournent en ridicule les protestants. Par exemple, Amyce utilise des jeux de mots franco-latins pour accuser les protestants de sodomie :

AMICE, B[ADIN] Ausy pour avoir alegance,
 C'est bien raison que tout soyt dict.
 Mais venés sa. *Abitavit* :
 Prenés, gectés mon escollyere,
 Qu'esse en françoys ?
 LA MERE Une brelyere.
 AMICE, B[ADIN] *Habitaculum* ?
 LA MERE Unes brays.
 AMICE, B[ADIN] Saint Jehan ! Ausi ces marabais
 Les ont acumulés ensemble
 Tant que chascun d'iceulx ressemble
 A ceulx de Sodome et Gomore
 Tellement que leur cas abore !
 N'esse pas chose trop infame ? (vv. 140-151)

Ces jeux de mots bilingues que nous trouvons dans les mots « *abitavit* » (habit à vit) et « *habitaculum* » (habit à cul) pour désigner le sous-vêtement présentaient, comme l'indique Beck, une vieille tradition écolière.⁴⁵ La plaisanterie atteint son paroxysme quand Amyce associe les culottes au sexe des protestants (vv. 146-147) par jeu métonymique en désignant « le contenu (anatomique) par le contenant (vestimentaire) ».⁴⁶ Dans ce cas-là, le rire que ce jeu

45. Voir BECK, *Théâtre et propagande*, cit., p. 228.

46. Ibid.

scabreux provoque vise à discréditer l'adversaire religieux, les protestants. Néanmoins, la plupart des plaisanteries ne sont pas liées au sujet principal de la pièce, comme nous l'avons vu dans les cas du jeu de mots avec « licencié/insensé » et de l'image du fils adoré, mais paresseux. Un autre exemple en est le calembour autour du mot « quampos » à la fin de la pièce :

TOUS ENSEMBLE Magister, donnés nous quampos !
 SOCIE, P[REMIER ESCOLLIER] Neuf y en a.
 MAGISTER C'est a propos... ?
 AMICE, B[ADIN] Troys viés,
 LE III^e ES[COLLIER] Troys neufz,
 SOCIE Troys despeshés ! (vv. 187-192)

C'est encore une homophonie qui provoque l'effet amusant : « avoir/prendre campos » est une expression courante d'adieu (« avoir/prendre congé »), mais « quampos » peut également être compris comme « quant pots » (tant de pots). Cela explique les remarques des autres écoliers qui semblent d'abord incohérentes : elles se réfèrent aux pots présumés.⁴⁷ Le passage comique n'est pas intégré dans le véritable sujet de la pièce. Il ne sert pas à ridiculiser les adversaires religieux, au contraire, il est complètement détaché de la conversation principale. Ici, le personnage du badin semble plutôt remplir son rôle classique : « *in many respects, the Fool's most obvious contribution in the moralities is to amuse and entertain the spectators, often at the beginning of a performance, rather in the manner of a stand-up comic or a warm-up artiste in a TV studio* ». ⁴⁸ Même si dans notre cas, le badin est aussi un personnage intégré à l'action principale de la pièce, ses blagues semblent remplir principalement la fonction d'amuser le public. S'agit-il donc d'un divertissement pur et simple ? Dans une pièce qui vise à communiquer une menace et mobiliser le public, cela ne semble pas très probable. Nous pourrions avancer que les éléments comiques servent à maintenir l'attention des spectateurs et à rendre la pièce plus marquante en interrompant le thème sérieux de temps en temps. La brièveté de celle-ci (199 vers) rend cette explication peut crédible. Seeber renvoie à la fonction mnémotechnique du comique qui est développée dans la *Rhetorica ad Herennium*. Grâce aux éléments comiques, les spectateurs mémoriseraient mieux ce qui leur est lié.⁴⁹ Dans le cas de l'exemple du jeu d'association métonymique avec « abitavit » et « habitaculum », cette explication est convaincante : les specta-

47. Cfr. *ivi*, p. 229. Beck explique aussi le sens du mot « despeshés » qui, venant du verbe normand « despi(e)cher », veut dire « cassé ».

48. HINDLEY, « *Huy rire et puis demain pleurer* », cit., p. 164.

49. Voir SEEBER, *Poetik der Lachens*, cit., p. 50.

teurs ont probablement bien retenu l'image des protestants sodomites, ce qui pouvait contribuer à l'objectif de la pièce de mettre en scène le péril qu'ils représentent. Mais elle trouve ses limites quand elle est confrontée aux passages « uniquement » amusants. Quand le spectateur rit de la paronomase (« licencié/insensé ») ou de l'homophonie entre « quampos » et « quant pots », quel contenu est-il sensé mémoriser mieux ? Comme ces jeux de mots ne renvoient qu'à eux-mêmes, il n'y a rien à mémoriser. En revanche, le rire provoqué dans ces passages joue encore un rôle important dans la formation d'une communauté par le rire partagé. Les jeux de mots du badin sont, comme l'a souligné Beck, des blagues typiques d'un écolier de l'époque.⁵⁰ Il est donc probable que le public arrivait à s'identifier avec les personnages et la situation mise en scène, remplis d'éléments quotidiens. Les blagues du badin provoquent un rire partagé entre les personnages et le public, créant ainsi une ambiance familière. Le rire sert donc à créer une identité collective qui rend les spectateurs plus inclinés à approuver ce qui est dit dans la pièce.

Pour revenir à notre question initiale, nous pouvons conclure que le comique peut en effet jouer un rôle dans la communication de menace. Les cas étudiés montrent que, dans les moralités polémiques, le rire provoqué par les éléments comiques n'est pas une fin en soi, mais qu'il remplit une fonction liée à l'objectif principal des pièces. Le rire sert à créer un collectif (« rire partagé ») qui s'identifie avec le message de la pièce, et à désigner des individus et des groupes qui ne font pas partie de cette communauté créée. Il a donc une fonction de catalyseur dans la formation de groupes, et sert à définir l'estime qui leur est attribuée. Cela permet à la mise en scène d'établir un fondement affectif commun⁵¹ pour non seulement rendre le public attentif, mais pour le mobiliser à mettre en application dans leur vie quotidienne ce qui a été prôné dans la pièce. Le rire ne s'oppose donc pas forcément à la communication de menace. Le cas des moralités polémiques montre qu'il peut servir d'instrument puissant pour la soutenir.

50. Voir BECK, *Théâtre et propagande*, cit., p. 208.

51. En considérant le travail de Rosenwein, on pourrait aussi qualifier le collectif du rire partagé (« Lachgemeinschaft ») d'« emotional community ». Voir B. ROSENWEIN, *Worrying about Emotions in History*, « The American Historical Review », CVII, 2002, 3, pp. 821-845.