



ISSN Print: 2394-7500
ISSN Online: 2394-5869
Impact Factor: 8.4
IJAR 2021; 7(12): 474-478
www.allresearchjournal.com
Received: 08-10-2021
Accepted: 12-11-2021

Prayaas Chaturvedi
Professor, Department of
French Studies, Faculty of
Arts, Banaras Hindu
University, Varanasi, Uttar
Pradesh, India

Un petit aperçu d'une pièce de théâtre comique française

Prayaas Chaturvedi

Abstract

Rédigée en 1457 A. D. par un auteur inconnu, cette farce française en trois actes est un des meilleurs exemples du sous-genre de la comédie. Dans cette pièce de théâtre, la résonance de l'impact comique devient sonore par la dominance de la trahison, le subterfuge et la méchanceté des caractères astucieux, pendant toute la scène. La progression rampante des incidents comiques provoque le rire atihassit.

Keywords: Jeu méchant, ruse, leçon, message, victoire de malhonnêteté

Introduction

Dans la continuité de notre analyse précédente sur cette comédie, nous entreprenons cette étude pour ajouter d'autres dimensions. Dans cet article, nous proposons de donner un petit aperçu d'une comédie de la littérature française du Moyen-âge. Nous adoptons une approche systématique pour entreprendre l'étude de cette pièce de théâtre. Nous présentons tout d'abord, un petit résumé de ce spectacle intéressant aux gens qui sont peu familiers. Nous donnons ensuite un petit extrait textuel de la comédie qui projette le hāsya le plus fort. Dans cette continuité, nous ferons une analyse de la comédie.

Résumé

Cette pièce de théâtre introduit cinq personnages un peu malhonnêtes. Pathelin est un avocat villageois rusé. Il n'a reçu aucune éducation formelle ni une bonne clientèle. Nous l'apercevons comme un fourbe réel. Sa femme s'appelle Guillemette. Pathelin berne avec un autre personnage, un drapier qui s'appelle Guillaume Joceaulme. Nous rencontrons ensuite un autre caractère comique, un berger qui s'appelle Thibault L'Aignelet. Thibault L'Aignelet est un assommeur des moutons.

Pathelin et Thibault L'Aignelet bernent avec Guillaume Joceaulme. Tout d'abord, c'est Pathelin qui, avec un art étonnant de paroles, parvient à duper Guillaume Joceaulme. Il lui achète en crédit six aunes de drap pour sa femme. Pathelin invite Guillaume à sa maison pour « manger de l'oie » et il touchera son dû en même temps. Guillaume devient content par la pensée de repas gratuits qui l'attend. Pathelin et Guillaume deviennent ravis.

Pathelin explique à Guillemette de dire à Guillaume, à sa visite que Pathelin ne va pas bien depuis trois semaines. Elle le lui dit. Guillaume comprend donc la ruse de Pathelin. Il focalise donc sur son métier des moutons. Thibault L'Aignelet lui assomme et lui vole ses brebis. Guillaume devient déçu par les deux malheurs, la perte du drap et des moutons. Il décide alors d'aller à la cour pour la justice. L'Aignelet demande l'aide de Pathelin à la cour. Pathelin va tôt toucher deux profits en succession, un drap et un client. Il demande à L'Aignelet de ne suivre que la voix d'un mouton « bée » dans la cour. Il passera ainsi pour un simple d'esprit irresponsable et inoffensif.

À la cour, le juge doit siéger justement. L'avocat et son client arrivent séparément dans le tribunal sous prétextation de ne pas se connaître. Pathelin feindra de prendre spontanément la défense d'un malheureux. Au tribunal, la scène se déroule avec le dialogue amical entre Pathelin et le juge. L'avocat de Guillaume devient absent. Il devient donc plaider pour lui-même parce que le juge est pressé. Il ne veut pas attendre. Le demandeur se met à exposer sa plainte. Guillaume reconnaît Pathelin. Il se confond bien cette fois entre les deux sujets.

Corresponding Author:
Prayaas Chaturvedi
Professor, Department of
French Studies, Faculty of
Arts, Banaras Hindu
University, Varanasi, Uttar
Pradesh, India

Cette confusion influence ses argumentations. Guillaume parle parfois de ses moutons et parfois de son drap. Ce mélange des deux sujets émerge comme humour ultime scénique. Le juge qui se montre très passif s'irrite naturellement. Il croit que Guillaume se moque de lui. Pathelin renverse le rôle par son art de parler. Il parvient à projeter que le demandeur est actuellement accusé. Le juge devient convaincu. Il donne sa décision éventuelle de classer l'affaire (Lagarde & Michard, 1963: 168-180) ^[4].

Le Procès

Le Drapier: Voici donc ce que je demande:

Monseigneur, il est vérité/Que pour Dieu est en charité/Je l'ai nourri en son enfance; /Et quand je vis qu'il eut puissance

D'aller au champ, — pour abrèger, /Je le fis être mon berger, /Et le mis à garder mes bêtes, /, Mais aussi vrai comme vous êtes

Là assis, monseigneur le juge, /Il en a fait un tel déluge/De brebis et de mes moutons.

[...] *apercevant Pathelin:* Puisse-je Dieu désavouer / Si ce n'est pas vous, vous sans faute.

LE JUGE au drapier: Allons! Achevez de plaider, /Sus, concluez donc clairement.

[...]

Le Drapier: C'est à vous que j'avais vendu/Six aunes de drap, maître Pierre

[...] **LE JUGE:** Qu'est-ce qu'il dit de drap ?

[...] **PATHELIN:** Comme le méchant homme forge/De loin, pour fournir son libelle! Il veut dire, est-il bien rebelle/Que son berger avait vendu/La laine — je l'ai entendu/Dont fut fait le drap de ma robe; Comme s'il disait qu'il dérobe/Et qu'il lui a volé la laine/De ses brebis.

LE JUGE: De par le diable! vous bavez! Eh! ne savez-vous pas revenir/Au sujet, sans entretenir/La cour de telle baverie ?

Sus, revenons à ces moutons !

[...] *au berger:* Viens ça, dis.

LE Berger: Bée

LE Juge: Quel bée est-ce là ? Suis-je chèvre ? Parle donc.

LE Berger: Bée

LE Juge: Sanglot fièvre/Te donne Dieu ! Te moques-tu ?

Pathelin:

Croyez qu'il fol ou tête/Ou bien pense être entre ses bêtes.

LE DRAPIER à Pathelin: Je renierai Dieu si vous n'êtes/Celui-nul autre-qui avez/Eu mon drap.

Au juge: Ah! vous ne savez, /Monseigneur, par quelle malice...

LE Juge: Eh! taisez-vous. Laissez-en paix cet accessoire. Et venez au principal.

LE Drapier: Pardonnez-moi. Ce gentil maître, /Mon berger quand il devait être. Aux champs, il me dit que j'aurais. Six écus d'or quand je viendrai...

[...] Et puis maintenant il me nie. Drap et argent entièrement. Maître Pierre, sincèrement... Ce ribaud-ci voulait les laines.

De mes bêtes, et toutes saines. Les faisait périr et crever. Par les assommer et frapper. D'un gros bâton sur la cervelle. Quand mon drap fut sous son aisselle. Il se mit en chemin *grand erre*. Et me dit que j'allasse *querre* .

LE Juge: Il n'est ni rime ni raison. Dans tout ce que vous *rafardez* (racontez)

PATHELIN, au berger: Viens, mon ami. Si l'on pouvait trouver... Écoute.

LE Berger: Bée.

PATHELIN: Quel bée ? Par le sang que Dieu a versé. Es-tu fou ? dis-moi ton affaire.

LE Berger: Bée.

Pathelin: Quel bée ? ois-tu (entends-tu ?) C'est pour ton profit. Attention.

[...] Eh ! dis oui ou dis non !

[...] **LE Drapier à Pathelin:** Six aunes de drap, où sont-elles ? Pensez-vous point à me les rendre ?

Pathelin: Ah ! sire, le ferez-vous pendre. Pour six ou sept bêtes à laine ? Au moins, reprenez votre haleine. Ne soyez pas si rigoureux. Au pauvre berger douloureux. Qui est aussi nu qu'un ver.

LE Drapier: C'est très bien retourné le ver. Le diable me fit bien vendeur. De drap à un tel entendeur. Ça, monseigneur, je lui demande...

LE Juge: Je l'absous de votre demande. Et vous défend de procéder. C'est un bel honneur de plaider. À un fou !

Au berger: Va-t'en à tes bêtes.

LE Berger: Bée.

[...]

L Drapier à Pathelin: Vous m'avez trompé faussement. Et emporté furtivement. Mon drap, par votre beau langage

LE JUGE au berger: Va-t'en, mon ami. La cour t'absout, entends-tu bien ?

Pathelin: De grand merci

LE Berger: Bée.

Nous arrivons à la fin de scène (Lagarde & Michard, 1963: 175-179) ^[4].

Nous écoutons la résonance véhémement de « Bée » quand Pathelin visite le Berger et il lui demande son honoraire.

Trompeur Trompé Dialogue entre PATHEIN et Le Berger

Pathelin: Ta besogne est-elle faite ?

LE Berger: Bée.

(...)

Pathelin: Quel bée ? Parle sagement/Et me paye. Si m'en iray.

LE berger: Bée

PATELIN: Que tu penses de moy payer/Je ne veuil plus de baverie/Paye moi.

LE Berger: Bée.

Analyse

Le spectacle de burlesque cognitif, *La farce de maître Pathelin* est une comédie réaliste et psychologique. Elle se nourrit des éléments comme moment opportun, soudaineté, inattendue, subterfuge, malhonnêteté/méchanceté explicite, fourberie, coordination des actions rapides d'incongruité intermittente, joie de surprise ou de vismaya, curiosité pour l'action suivante. Ces éléments gèrent les développements des circonstances et des incidents à chaque tournure comme une évidence circonstancielle. Dans cette comédie, l'objectif principal d'une bonne coordination des 'adversités'; est de divertir les sahirdayas par révéler l'avarice réelle des individus. Nous observons bien que *La Farce de maître Pathelin* révèle une dominance surtout de la fourberie. L'usage intelligent et intuitif de la fourberie dans le kathānak (ou l'histoire) augmente le plaisir dramatique de la scène, surtout dans les deux conversations successives. Le

premier dialogue entre le juge et le Berger dans la cour et le deuxième entre Pathelin et le berger.

Ces scènes deviennent conviviales avec les actes des caractères qui restent fidèles à l'infidélité. Nous visualisons leur malhonnêteté « honnête ». Un caractère dupe l'autre. Une fourberie menace l'autre. Une fourberie répond au défi de l'autre. Une fourberie gagne. L'autre perd. Cette ruse continue ainsi tout au long de la pièce. Tout d'abord, l'avocate et le drapier, les deux individus rusés développent un entendement (?) à travers un dialogue qui apparaît sympathique et cultivé, mais avec une méchanceté implicite. « Ces deux individus comprennent bien le motif, l'un de l'autre ». Ils dupent l'un et l'autre. L'avocat prend le drap en crédit avec l'intention de ne rembourser jamais son dû. Le drapier lui dit un prix multiplié du drap. Il a vendu pour vingt-quatre sous l'aune du drap qui n'en voulait même pas vingt. Ces scènes dramatiques présentent une perfection d'abhinaya *catuṣṭaya* des acteurs. Dans le segment suivant, nous consultons une œuvre sanscrite qui théorise bien ces dimensions d'abhinaya avec d'autres paramètres impératifs pour une bonne mise en scène d'une pièce de théâtre.

Perspectives de *Nāṭya-Śāstra* *

Dans cette continuité, nous essayons de comprendre la version d'un magnum opus sanscrit, le *Nāṭya-Śāstra* (le II^{ème} siècle av. J.-C. en 37 chapitres), de l'hierophante Bharatmuni (VI^{ème} siècle avant le J. C.). Comme un critique littéraire légendaire en sanscrit, Bharatmuni suit les traditions cultivées des théâtres classiques qui fleurissent en Inde entre 100 J. C. -900 J. C. Le *Nāṭya-Śāstra* décrit les normes et les structures classiques organisées des théâtres indiens. Il introduit une théorie sur l'esthétique des rasa (les essences esthétiques et littéraires) (Rādhā Vallabh Tripāthī, 1988: 04-52) [9]. Le *Nāṭya-Śāstra* accorde la seconde place à hāsyā rasa. L'humour devient infectieux.

Abhinaya *catuṣṭaya* (quatre dimensions d'acte dramatique) *

Le *Nāṭya-Śāstra* définit un *drīṣya-kāvya* ou un *rūpak* (une pièce de théâtre). Un *rūpak* se nourrit d'acte dramatique subséquent (ou un abhinaya). Étymologiquement, le mot « abhinaya » vient du verbe « *ñī* » + le préfix « *abhi* ». Cet art réfère à une projection dramatique d'une histoire imaginaire ou réelle. Un acteur/une actrice de qualité se sert de quatre éléments d'abhinaya. Nous les identifions comme *āṅgika* (manifestation des gestes et des expressions faciales), *vācīk* (des dialogues verbaux), *āhārya*, (performance dramatique comique avec des costumes et de maquillage) et *sātwik* qui réfèrent à un acte naturel. Un *sātwik* abhinaya indique un *udveg* ou un état actuel de notre cerveau. Cette dimension d'abhinaya combine *āṅgikā*, *vācīkā*, et *āhārya* (Rādhā Vallabh Tripāthī, 1988: 04-52) [9]. Le *sātwik* abhinaya reflète des émotions comme joie, amour, douleur, haine et d'autres. Bharatmuni dit que sous une direction de qualité, un acteur ou une actrice réussit à épanouir les sentiments et les émotions dans les cœurs des spectateurs. Ces spectateurs se mettent donc à visualiser une histoire vraisemblable d'un acte convivial et emphatique. L'impact dramatique des quatre dimensions d'abhinaya crée ainsi un *bhāva-rājya* ou un état élevé de conscience. L'émerveille de cet état envoûte les spectateurs. Ces dimensions d'abhinaya ont le potentiel de transporter les spectateurs à une

expérience *in situ*. Cette définition d'abhinaya nous aide à apprécier encore bien les scènes des comédies françaises.

Dans cette continuité, le *Nāṭya-Śāstra* identifie (sthāibhāva) les essences principales des neuf rasa*:

1. Śringar lié à éros (*rati*, sthāibhāva).
2. Hāsyā lié à l'humour (*hās*, sthāibhāva).
3. Raudra lié à la colère (*krodh*, sthāibhāva).
4. Karun lié à la douleur ou éploré (*śok*, sthāibhāva).
5. Vīr lié à l'héroïsme (*utsāh*, sthāibhāva).
6. Adbhut lié à la merveille (*āścārya*, sthāibhāva).
7. Vībhatsa lié au sentiment pathétique (*ghrinā*, sthāibhāva).
8. Bhayanak lié à l'état horrifié (*bhaya*, sthāibhāva).
9. Śānt lié au silence (*nirved*, sthāibhāva).

Nous connaissons un autre rasa de grandeur d'âme qui remonte au calme et à la paix. Ces rasa correspondent à la visualisation et aux expressions universelles des six émotions fondamentales, *viz* la joie, la surprise, la colère, la peur, la douleur et le dégoût. (Viśveśwar, 1960: 97) [10].

Nous apprenons encore deux rasa

1. Vātsalya (*vatsal*, sthāibhāva).
2. Bhakti (*bhakta/dev rati*, sthāibhāva).

Nous observons que l'hierophante Bharatmuni accorde le deuxième rang à hāsyā rasa. Les rhétoriciens pensent que les karun, Vīr, Adbhut, Vībhatsa, Bhayanak, peuvent refléter tous, le hāsyā rasa (Śiv Śaraṇ Śarmā, 1971: 133-139) [8].

Nous apercevons bien que les transporteurs des rasa s'appellent *vibhāve*, *anubhāva*, *vyabhičārībhāva* (ou *sañcārībhāva*), *sthāibhāva* et *sātwikbhāva*. Le *vibhāva* stimule le *sthāibhāva* implicite dans le cœur de chaque individu qui s'exprime bien avec une condition favorable. *Anubhāva* symbolise une manifestation de *sthāibhāva*. Ces *vibhāvas* fonctionnent comme cause et effet pour produire le résultat d'une action. Tout d'abord, un *vibhāva* apparaît. Nous en identifions deux dimensions principales comme *ālamban vibhāva** et *uddīpan vibhāva** qui contribuent au succès d'une pièce de théâtre. *Ālamban vibhāva* symbolise l'épanouissement des rasa pendant une performance artistique/littéraire d'une très haute qualité tandis qu'un *uddīpan vibhāva* montre un autre état transitoire du cœur qui symbolise une continuité, une augmentation d'*ālamban vibhāva*. Autrement dit, un spectacle émotionnel ou une belle poésie transportent le spectateur/le lecteur à un niveau évolué de conscience (Viśveśwar, 1960: 94-115) [10]. *Ālamban vibhāva* et *uddīpan vibhāva* ne durent que pendant la présentation. Nous les voyons comme *co-terminus*. Le premier *vibhāva* indique l'usage d'Abhinaya *catuṣṭaya* pour produire un effet souhaitable. Autrement dit, le facteur qui produit une illumination ou une expression explicite de *sthāibhāva* se discerne comme l'*ālamban* d'abhinaya.

Nous essayons de comprendre ce phénomène avec un exemple précis. Dans une pièce de théâtre comique, quand un caractère veut produire un *parastha-hāsyā** (faire rire les spectateurs par les gestes, *vācīk* abhinaya et ainsi de suite), il prend l'*ālamban* d'abhinaya *catuṣṭaya* pour produire l'*uddīpan vibhāva* de créer *parastha-hāsyā*. Dans ce cas, l'*ālamban vibhāva* devient la cause et l'*uddīpan* de *smit hāsyā**.

Les rhétoriciens visualisent aussi l'effet de rire divers comme *smit** (un sourire), *hasit** (un rire un peu fort) et *atihasit** (un éclatement de rire) que produisent les textes comiques différents (Prayaas Chaturvedi, 2021: 23) ^[1]. Ces façades différentes du rire accordent la *mānuṣī siddhī* (ou le succès visible) subséquente aux textes comiques. Les paroles et les *vācīk abhinaya* stimulent une *mānuṣī siddhī*. Quand les spectateurs sourient sur un *vācīk abhinaya* comique avec des dialogues de la rhétorique *śleṣ*, *atiśyokti* et ainsi de suite, c'est donc la *mānuṣī siddhī smit* d'un *nāṭya*. Dans cette continuité, si les spectateurs rient bien sur un acte de parole comique, cet acte apporte la *mānuṣī siddhī* du rire simple. Si un acte provoque un éclatement de rire, c'est donc la *mānuṣī siddhī atihās* de *nāṭya* (Śiv Śaraṅ Śarmā, 1971: 191-193) ^[8]. Le succès de la mise en scène d'une pièce de théâtre dépend sur impact dans les cœurs des spectateurs. Le *Nāṭya-Śāstra* explique bien ce phénomène qui contribue à l'*ūddīpan prabhāva* (un rire spontané et léger, presque un sourire) d'un acte scénique et ainsi de suite.

Le plot intéressant de *La farce de maître Pathelin* montre une dominance d'impact dramatique, *atihasit* par l'*ālamban* de la scène de la cour. L'intrigue et le complot de la comédie nous secouent avec une curiosité intense à deviner le climax. La précision effective du temps dans la projection des incidents incongrus et incoordonnés devient évidente. Dans les deux scènes explicites, l'image acoustique d'*abhinaya āṅgika* et *vācīka* révèle la psyché du Berger. Ces deux actes suggèrent une conquérante des spectacles comiques sur les autres formats d'humour cognitif. Dans cette comédie, les scènes culminent dans une hilarité subséquente (Lagarde & Michard, 1963: 168-180) ^[4].

La première scène se déroule avec une incongruité emphatique et avec une soudaineté inattendue. Dans la cour, le drapier rencontre l'avocat. Par conséquent, il confronte sur les « deux fronts », Pathelin et le berger, la perte du drap et des moutons. Il visualise cependant ces fronts comme une grande opportunité. Il essaie alors de tirer deux oiseaux ciblés d'un arc au moment opportun. Mais ses préparations sont dérangées devant cette circonstance inattendue qui provoque un conflit. Malheureusement, il ne parvient pas à bien contrôler cette situation dont la progression aléatoire produit une confusion. Par conséquent, son argumentation bizarre crée une interférence dans la progression de la cour. Ce conflit irrite évidemment le juge pressé. Ce conflit induit un *ūddīpan* de la *mānuṣī siddhī*, *atihasit*. L'effet cocasse de l'acte nous transporte effectivement dans la scène. La victoire éventuelle de Pathelin sur le drapier nous surprend. Cette curiosité continue jusqu'au dialogue entre Pathelin et le berger.

La deuxième scène montre un rebondissement dans l'acte. Elle contient les observations drôles des mœurs humaines. Dans cette scène, les bénéficiaires devinent facilement la connotation riche implicite d'*āṅgika* et de *vācīka abhinaya* du berger. Il ne répond aux toute question que par dire 'Bée'. 'L'onomatopée' 'Bée' explique tout. Le Berger « mémorise bien sa leçon éventuelle ». Sa réponse soudaine, prompte et inattendue, nous laisse perplexes. Elle nous laisse à deviner « sa stupidité intelligente et innocente ou son intelligence stupide ». Nous observons le « délire » de Pathelin, le procès et la scène finale. Le maître trompeur devient « roulé » en duperie par son disciple. Par l'*ālamban* d'onomatopée, cette scène particulière produit l'*ūddīpan* de

hāsyā. Dans cette scène aussi, nous observons une *mānuṣī siddhī*, évidente d'*atihasit*.

Le *Nāṭya-Śāstra* définit ensuite que les *abhinaya-ātustāya* (quatre éléments d'action) s'évaluent en consonance avec deux paramètres, *lokdharmī* et *nāṭyadharmī**. Nous savons bien que ces deux facteurs contribuent au succès d'une mise en scène d'un *nāṭya*. Ils invoquent un dramaturge à établir un dialogue implicite et composite avec sa société, comme une des conditions impératives pour le succès d'un spectacle. Ce concept produit un spectacle, en contact direct et explicite des réalités sociales.

Lokdharmī*

Étymologiquement, le mot sanscrit « lok » parle des conventions et des gens. Le suffixe « dharmī » dépeint un acte dramatique. L'aspect *lokdharmī* concerne aux traditions et aux mœurs des gens. Un dramaturge étudie ces traditions sociales en profondeur pour constituer ses caractères vraisemblables. Ces œuvres dramatiques approuvent aux normes de *lokdharmī*.

Nāṭyadharmī*

Le substantif « *nāṭya* » (dramatique) + « *dharmī* » (un acte) symbolise un acte dramatique d'une histoire réelle. Ce paramètre exige une projection des réalités différentes sociales avec une perception fictionnelle, littéraire et stylistique. Autrement dit, un dramaturge concrétise ses caractères à travers une observation de sa société. Un autre critère pertinent de *nāṭyadharmī* nécessite une adaptation artistique et symbolique des traditions et des mythes (Rādhā Vallabh Tripāthī, 1988: 25-33) ^[9].

La Farce de maître Pathelin reflète l'esthétique de *nāṭyadharmī* et de *lokdharmī*. Le dramaturge de cette comédie développe un contact direct et explicite avec des réalités sociales opaques, comme un véritable miroir de son époque. Il pénètre évidemment dans sa société avec une vision créative. Il nous envoûte avec son art créatif, effectif, pittoresque et réel. Dans ce spectacle, nous voyons une genèse des mœurs et des langues effectives naturelles des gens. Cette perspective de *sādhāraṇīkaraṇ* (généralisation) prépare les spectateurs de bon cœur à développer une affinité avec les caractères.

Un autre critère pertinent de cette comédie reflète la psyché de la plupart des caractères dont les mœurs ressemblent à celui d'un *vidūṣak*, caractère comique dans les *prahasana* sanscrits. Ces caractères égoïstes affichent une des deux dimensions suivantes de *vidūṣak* comme *saṅkoṣ* et *vikās*. Nous apprenons que dans la plupart des théâtres sanscrits, un *vidūṣak* joue le rôle d'un catalyseur ou un remplisseur d'entracte. Ses bouffonneries produisent l'esthétique de *hāsābhās* (l'effet comique). Sa présence à la scène organise un plaisir exotérique des spectateurs.

Saṅkoṣ (ou le rétrécissement) *

Ce mot sanscrit montre un rétrécissement dans le songe de *vidūṣak* qui devient visible dans ses activités. Les *nāṭya* classiques décrivent ce *vidūṣak* parfois comme un vilain ambitieux. Ses traits et ses mœurs non raffinés le dépeignent comme un être ordinaire (Suntharlingam, 1983: 01-40) ^[7].

Vikās (ou l'épanouissement) *

Cette gratification le projette par contre, comme un caractère splendide. Il joue parfois un rôle bénéfique à la demande des situations. Il se déguise pour que les amants se

réunissent. Il risque même sa propre vie pour une cause royale (Suntharlingam, V., 1983: 06-14) ^[7].

Les caractères de la comédie française

Si nous explorons sañkoç et vikās prabhāva dans *La Farce de maître Pathelin*, nous apercevons des similarités surprenantes et remarquables. Dans cette comédie, nous trouvons les évidences de sañkoç prabhāva dans l'attitude du *trio* Pathelin, le drapier et le berger. Une investigation profonde de leur attitude révèle qu'ils confirment à ces normes. Leur transgression rustique et laide, leurs vêtements sales, leur langue non raffinée masquée d'une politesse, leur timidité suggestive, leur avarice prononcée, leur appétit omnivore, leur sottise et leur fourberie les présentent comme des caractères abjects, égoïstes et sordides. Le visage poli et masqué de Pathelin dupe le Drapier. Comme l'objectif de vidūṣak, la fourberie effective de Pathelin nous amuse. Le comportement poli de Drapier reflète évidemment une expansion de sañkoç prabhāva de vidūṣak. La sottise rusée de Berger contribue aussi à une manifestation de sañkoç. Les traits identiques de ces caractères et un partage de leur méchanceté confirment les actes comiques de vidūṣak.

Conclusion

Dans cette étude, nous avons essayé de présenter un petit aperçu de *La Farce de maître Pathelin* aux connaisseurs avec une perspective des traditions dramatiques classiques. Nous avons aussi essayé de développer une clairvoyance vis-à-vis l'approche des gens vers le sous-genre des spectacles comiques. Nous avons essayé de voir une cohérence des théories de *Nāṭya-Śāstra* dans les contenus littéraires de quelques comédies françaises. Nous espérons que cette métamorphose structurale de ces comédies leur donnera une nouvelle vision possible de contemplation. L'étude de cette comédie suggère bien que les transmutations des rôles des personnages engendrent un état mystique qui montre une persévérance et une conquête de hāsyā. Cette persévérance est une véritable bénédiction pour notre existence. «Il faut que le spectacle comique continue». Nous contemplons et nous proposons une version différente: «Nous rions donc nous sommes». La placidité de hāsyā devient l'essence esthétique de nāṭyānubhava des scènes classiques joyeuses (sukhānt). La persévérance d'humour reflète effectivement notre foi dans une extase cognitive. Nous comprenons que le hāsyā figure comme une partie microcosmique des rasa divines. Cet état mystique transporte le sous-genre de théâtre à un tangent sublime de raso vai saḥ. L'alamban vibhāvae des deux scènes comiques éprouve une mānūṣī siddhī de atihāsīt hāsyā. Dans cet article, nous avons essayé d'établir et de faire la justice avec le sujet, dans la limitation d'un article.

* Nous rédigeons les autres articles dans cette séquence. Les répétitions de ces notes deviennent donc impératives et contextuelles dans les autres articles. Nous suivons un modèle spécifique pour analyser (chaque fois et aussi bien) les autres comédies françaises. Ce sont *Le Barbier de Séville* (Beaumarchais), *Le Jeu de l'amour et du hasard* (Pierre Marivaux), *Knock* (Jules Romains), et quelques farces de Molière. Autrement dit, dans l'analyse de chaque comédie différente française, nous décrivons quelques paramètres spécifiques, comme nécessite le *Nāṭya-Śāstra* pour une bonne mise en scène d'un spectacle. Ces notes deviennent impératives pour faciliter la compréhension contextuelle des bénéficiaires/lecteurs saḥirdaya/les connaisseurs, et pour

établir leur connexion avec les détails descriptifs des paramètres de *Nāṭya-Śāstra*. Cet article fait partie de notre étude différente sur quelques comédies françaises, que nous rédigeons en consonance avec les paramètres de *Nāṭya-Śāstra*.

Références

1. Chaturvedi P. La Farce de maître Pathelin», International Journal For Multidisciplinary Research; c2021, 3(1).
2. Humour et quelques textes comiques non-performatifs, Langers International, New Delhi; c2022.
3. Chevalley S. La Comédie française hier et aujourd'hui, Collection La France, vous connaissez? Didier, Paris; c1979.
4. Lagarde A, Michard L. XVII^{ème} siècle, Collection littéraire, Bordas, Paris; c1963.
5. Mitterrand, H. (éd.), textes français et histoires littéraires moyen-âge, XVI^{ème}, XVII^{ème} SIÈCLE, nouvelle édition augmentée, Classes de lycées, Édition Fernand Nathan, Paris; c1984.
6. Martin F, La Farce de Maître Pathelin, Hachette. Paris; c1999.
7. Suntharlingam. Abhinavgupt's Conception of Humour, Its resonances in Sanskrit Drama, Poetry, Hindu mythology and spiritual practice, Doctoral Thesis, Banaras Hindu University, Varanasi; c1983.
8. Sharma SS. Ācārya Bharat, Mahdya Pradesh Hindi Grantha Academy, Bhopal; c1971.
9. Tripathi R. Bhārtīya Nāṭya Swarūp Aur Paramparā, published from the Department of Sanskrit, Dr. Hari Singh Gaur University, Madhya-Pradesh, First edition, Sagar; c1988.
10. Viśveśwar A. Kāvya Prakāśaḥ, Gyān Maṇḍal Limited, Varanasi; c1960.