

## La farce du Moyen Âge

Normand Leroux

Volume 15, numéro 1-2, avril 1979

Théâtre des commencements ...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036682ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036682ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Leroux, N. (1979). La farce du Moyen Âge. *Études françaises*, 15(1-2), 87–107.  
<https://doi.org/10.7202/036682ar>

# la farce du moyen âge

NORMAND LEROUX

Tous les historiens du théâtre s'entendent sur un point : les origines de la farce française du Moyen Âge constituent une énigme fort difficile à éclaircir car les jalons manquent, qui permettraient d'établir avec précision sa généalogie. Entre les premières œuvres comiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle et le répertoire des quelque deux cents farces des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, il n'y a guère en effet de continuité connue. Après *le Garçon et l'Aveugle* (1270 ?), la plus ancienne farce conservée, ce fut, pendant plus d'un siècle, le silence sur les tréteaux du théâtre comique. L'on peut, évidemment, supposer l'existence de pièces perdues qui assureraient le *missing link*, mais est-il concevable que toute une production se soit égarée sans laisser de trace ? Qui donc s'est chargé de perpétuer l'esprit comique sur la scène médiévale, alors que, pour des raisons obscures, la farce semblait l'avoir quittée ?

Même si elle lui a emprunté le vieillard Babio et son valet, la farce ne proviendrait sûrement pas de la seule comédie latine, ignorée ou incomprise du peuple. Du théâtre religieux alors ? Peut-être. Mais pourquoi les farceurs auraient-ils eu besoin de l'Église pour libérer leur verve comique ? D'autre part, il est bien vrai que la similitude des sujets traités

dans le monologue comique et dans la farce pourrait faire croire à une filiation entre les deux « genres » — le « genre » est une notion inutilisable pour le Moyen Âge — mais des considérations statistiques rendent difficilement acceptable cette hypothèse. Plus vraisemblable, en revanche, apparaît la parenté entre sermons joyeux et farces, mais, là encore, il s'agit plutôt de parenté spirituelle que d'affinité formelle.

Puisqu'il semble impossible de déterminer une origine unique pour la farce, sa principale provenance ne serait-elle pas, en fin de compte, la tradition populaire, ce mystérieux folklore qui, malgré les latitudes, les mentalités, les civilisations diverses, rassemble des points communs à l'humanité entière ? En tout cas, la farce a certainement bénéficié des innombrables expériences littéraires et dramatiques antérieures devant lesquelles elle n'eut que l'embarras du choix. Le « diable » du théâtre religieux convenant parfaitement à certains rôles, la farce n'a pas manqué de l'inscrire dans plus d'une distribution. Sa verve, son bagout, son franc-parler, elle les doit aux bonimenteurs et aux bateleurs des champs de foire. Sa facilité à tout parodier, à tout caricaturer, c'est dans les sermons joyeux qu'elle l'a puisée. Son irrévérence envers le clergé, elle l'a copiée de la Fête des Fous. Ses culbutes, ses pirouettes, son allant, son sens de l'humour, ses pointes de cynisme, tout cela vient des fabliaux. Et si l'on réunit ces diverses caractéristiques, on en arrive à la définition de l'esprit de ces courtes pièces à deux ou plusieurs personnages qui n'ont pour but que de provoquer le rire.

L'étymologie du terme même semble plus facile à retracer que l'origine du « genre ». *Farce* viendrait du féminin de *farsus* qui, en bas-latin, signifie « la chose qui sert à remplir ou à bourrer ». *Farsa* serait, à son tour, une transformation du verbe *farcire* qui, en latin classique, veut dire *remplir, farcir*. Le terme a donc eu un sens d'abord culinaire : mélange de viandes garnissant une volaille puis, par extension, le sens de « mélange de divers langages ou dialectes ».

On a également utilisé le mot *farce* pour parler de gloses extracanoniques, de paraphrases de textes religieux, bref, de

tout « supplément au texte biblique qu'on mêlait dans certaines fêtes à la liturgie officielle ». Ces commentaires libres auraient vite perdu leur caractère respectueux et se seraient transformés en discours familiers où la liberté de langage, outrepassant le texte sacré, devait sûrement provoquer les rires de l'assistance. La Fête des Fous serait née de ces *farsae*. Ces célébrations burlesques se seraient pratiquées très tôt car, dès le XIII<sup>e</sup> siècle, les évêques s'inquiètent de la présence, trop fréquente à leur gré, de textes profanes dans les offices et les interdiront.

En dépit des interdictions, clercs et bourgeois paraissent avoir pris goût à ces divertissements, intolérables dans l'enceinte d'une église, et qui trouveront finalement place dans les Passions, Nativités et Mystères que l'on jouait régulièrement sur les tréteaux des parvis. Elles feront alors office d'intermède. Et, comme il s'agissait d'intercaler un texte d'esprit différent dans une œuvre déjà complète, on appellera *farce* cette intercalation. On finira d'ailleurs par donner le nom de *farce* à toute œuvre insérée dans une autre (ce qui expliquerait que plusieurs moralités, par exemple, sans aucun caractère comique, furent intitulées *farces*).

Un inventaire des sujets abordés dans les farces montrerait que près d'une centaine traitent de l'amour. Pas de l'amour courtois, ni même de sa parodie, mais de l'amour dans sa plus risible quotidienneté, dans sa littéralité la plus flagrante. Tout ce qui regarde de près ou de loin ce sentiment : les ruses des femmes, leurs infidélités, les scènes de ménage, les vengeances, peu fréquentes, des maris, les luttes pour le pouvoir conjugal, tout cela a constitué, en somme, « le pain quotidien de la farce ».

Ensuite, par ordre d'importance, et avec la même fréquence, friponneries et badineries de toutes sortes sont au centre d'un grand nombre de farces. Parmi la vingtaine de pièces consacrées au premier thème, on peut relever au moins

une dizaine de trompeurs trompés, et souvent par des gens beaucoup moins rusés. Quant aux *badineries* et aux parades, elles donnent à contempler une galerie très variée de niais, de valets frondeurs, de Badins dont la sottise apparente cache souvent une ruse dont il vaut mieux se méfier.

En troisième lieu, c'est le thème de la vantardise qui a le plus souvent inspiré les farceurs. Les fanfaronnades des soldats couards servent, en effet, de prétexte à une vingtaine de farces. Il s'agit, dans ce cas-ci, d'une vantardise toute physique, car il en existe une autre, intellectuelle celle-là, qui anime une dizaine de farces et dont quelques-unes laissent penser que le mouvement de la libération de la femme commençait déjà à se manifester.

Tels sont les motifs dominants de la farce, lesquels se juxtaposent, s'imbriquent ou se lient les uns aux autres selon les cas. Mais cette matière, comment la farce l'organise-t-elle ?

Notons, au préalable, trois caractéristiques importantes de la structure externe de la farce. La première, et la plus évidente, concerne sa brièveté. Plus des trois quarts des farces comportent entre 200 et 500 vers. Une seule — on aura deviné laquelle : c'est *Pathelin* — s'étend sur plus de 1 600 vers.

La seconde caractéristique touche à la versification. Les farceurs ont marqué une nette prédilection pour le vers octosyllabique à rimes généralement plates. Ce parti pris esthétique tendrait à démontrer qu'ils se préoccupaient, plus qu'on ne le croit généralement, de la réalisation scénique de leurs œuvres. En plus d'être une indication du *tempo* de la pièce, l'octosyllabe à rime plate, rime mnémonique par excellence, avait pour double fonction de guider les acteurs dans leurs évolutions scéniques et de leur signaler leurs répliques respectives <sup>1</sup>.

Limitée dans sa longueur, la farce l'est aussi dans ses distributions qui oscillent, en moyenne, entre trois et cinq

1. Voir à ce sujet l'article de W. Noomen, « Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français. L'enchaînement des répliques et la rime mnémonique », dans *Neophilologus*, n° 40, p. 185 et s.

personnages. Dès lors, on peut prévoir qu'on ne saurait trouver une action ou une intrigue compliquée dans ces brèves œuvres comiques dont le groupement selon les grandes lignes de leur architecture révèle, par ailleurs, une structure sinon simpliste, du moins très peu élaborée.

Une trentaine de farces se contentent d'une action symbolique ou quasi nulle ; on y trouve tout au plus une situation comique agrémentée de chansons et de pirouettes. Certaines constituent des instantanés qui nous donnent l'occasion d'entendre, par exemple, des marchands ambulants en train de « faire l'article ». Scènes de marché ou de foire, c'est, avant la lettre, une sorte de théâtre dans la rue. Quelques pièces de ce type se contentent de mettre en scène une cérémonie de mariage. Ces « farces de noces » rappellent, par bien des aspects, les « enterrements de vie de garçon » du Québec ou les sketches folkloriques des années trente au Monument national. Le scénario s'y déroule de façon presque immuable : le jeune homme et la jeune fille veulent se marier ; les amis les en découragent ; le mariage a pourtant lieu, et toute la compagnie souhaite beaucoup de bonheur aux nouveaux mariés en leur chantant des *de profundis* ou des *requiescant in pace*. Appartiennent au même groupe les farces qui se rattachent à la formule du *débat*, si populaire depuis le plus haut Moyen Âge. Les questions débattues ne varient guère : « Vaut-il mieux aimer une bergère ou une citadine, une jeune ou une vieille femme ? » ou « Le célibat est-il préférable au mariage, l'état religieux à l'état conjugal ? »

Se rapprochant par leur structure des *farces-débats*, une demi-douzaine d'autres s'en distinguent néanmoins par l'utilisation constante et systématique de l'antithèse. On y met d'habitude en contraste soit les hâbleries d'un vaniteux et le gros bon sens d'un valet, soit les vantardises d'un fanfaron et les vérités d'« un sot qui luy répond au contraire ». D'ailleurs, les calembours, les allusions « obscènes », sexuelles ou scatologiques, les quiproquos servent de base à un nombre important de farces dont la matière verbale forme la trame même.

Bien que l'on puisse dire d'un très grand nombre, sinon de la majorité des farces, qu'elles s'articulent autour du dicton *À trompeur, trompeur et demi*, une demi-douzaine au moins sont la dramatisation de proverbes, et l'*histoire* de quelques autres tient dans leur seul titre. Peu de *suspense*, en effet, dans la *Farce nouvelle et fort joyeuse des Femmes qui font escurer leurs chaudrons et deffendent que on ne mette la pièce au près du trou* ou dans la *Farce de Mahuet Badin, natif de Bagnolet, qui va vendre ses œufs et sa crème et ne veult les donner qu'au pris du marché* (il les donnera effectivement !).

En outre, le quiproquo, non seulement d'origine verbale, mais provenant d'erreur sur la personne, est à la base d'une quinzaine d'intrigues farcesques. On y a fréquemment recours à des personnifications et à divers déguisements. La structure des pièces qui utilisent ce genre de méprise demeure toujours simple : l'intrigue y est généralement centrée sur un personnage qui, par quelque stratagème, tente d'en tromper un autre. Ou alors, il s'agit d'un personnage, mari ou femme, qui souhaite se rassurer quant à la fidélité de son conjoint. Dans ce cas, les aveux sont souvent provoqués par de pseudoconfessions rarement agréables à entendre pour leur instigateur. Quelquefois, dans les pièces que l'on qualifierait volontiers de *farces d'intrigue*, tant est adroite la machination, le quiproquo est volontairement provoqué par un antagoniste en vue de tromper d'autres personnages, lesquels se méprendront, à leur tour, les uns sur le compte des autres.

Puisqu'ils sous-entendent exposition, nœud et dénouement, les farceurs ont naturellement deviné les ressources dramatiques que recèle la formule des paris et des différends soumis au jugement d'un tiers. Rien d'étonnant alors de constater que les procès forment le noyau de l'action de plus de vingt farces où — mais est-on certain de la chronologie ? — se ressent l'influence de Pathelin. Si les motifs de poursuite sont très divers — parce qu'on n'a pas voulu fermer la porte, parce qu'on a pété — le traitement de l'intrigue diffère peu d'une farce à l'autre. Même pour les *causes grasses*, on met en branle tout le rouage de la justice. De telles farces seraient

ennuyeuses par la reproduction trop fidèle de la procédure judiciaire ; les farceurs ont donc pris soin d'y ajouter quelque intermède comique causé par les divagations de l'un des témoins, ou d'imaginer un dénouement inattendu, un retournement de situation ou une condamnation bouffonne.

Enfin — l'on ne saurait y échapper —, c'est l'éternel trio du mari, de la femme et de l'amant qui remporte le prix de popularité. Près de trente farces présentent, en schémas quasi invariables, ses aventures cocasses et ses situations burlesques. L'intrigue est évidemment menue : la plupart du temps, il s'agit de savoir, pour la femme ou pour l'amant, comment, pour se rencontrer, ils parviendront à écarter le mari, trop gênant, ou le valet, trop bavard. Et si le mari annonce son retour imprévu, c'est — comme chez Feydeau — la course à la cachette. On se *musse* un peu partout : sous un coffre, dans un *poulier*, dans un *sac aux lettres*, voire dans un *puant retraits*.

Si plusieurs des farces se passent d'exposition, c'est que l'exposition est à ce point liée à l'action qu'elle en devient inséparable, les farceurs marquant, au reste, une nette prédilection pour l'attaque *in medias res*. De ce fait, l'intrigue prend une importance secondaire. Ce qui prime, ce sont les jeux scéniques, ce qui intéresse, ce sont les personnages stéréotypés. Stéréotypés, car les personnages, qui composent l'univers farcesque, ne possèdent pas d'individualité bien caractérisée. Figures immobiles ou silhouettes, ce sont plutôt des emplois des masques, parfois des types, presque jamais des *caractères*.

Les héros farcesques — un rapide coup d'œil permet de les rassembler — sont habituellement les maris, indéniablement cocus, les femmes, éminemment infidèles, les moines ou curés, extrêmement paillards. De temps à autre, le valet ou le Badin, moins idiot qu'il n'en a l'air, vient ajouter ses facéties aux mésaventures de l'inévitable trio de l'homme, de la femme et de l'amant. Parmi tout ce beau monde pour rire, les fanfaron étalent leur fausse bravoure, les pédants, leur fausse science.

Le Fanfaron, les farceurs l'ont fait ferrailer près d'une vingtaine de fois sur les tréteaux. Ils l'ont surtout dépeint à des



moments significatifs de son existence théâtrale : avant, pendant et après le combat. En dépit de ses patronymes multiples, malgré ses origines sociales variées, le Fanfaron exécute une fracassante entrée sur la scène médiévale (et dans la littérature). Pour rassembler tous ses traits, il faudrait citer en son entier non seulement *le Franc-Archer de Bagnolet*, attribué à Villon, admiré par Rabelais, mais aussi le texte intégral des nombreuses farces qui ont fait appel au *miles gloriosus*. On sait, en tout cas, que le type du futur Matamore existait, déjà parfaitement dessiné, dans l'ancien théâtre français. Cependant, il faut s'empresse d'ajouter que notre Fanfaron médiéval doit, sur le plan érotique, baisser pavillon devant les prouesses amoureuses d'une autre, et non moins réussie, création farcesque : le moine libertin.

Les noms dont s'affuble le moine libertin ne sont que des pseudonymes qui cachent mal sa véritable identité : celle d'un Frère Frappart. On devine avec quel instrument il frappe. Le pire châtiment de son inconduite serait qu'on le lui enlevât : « Hé ! te perdray-je, beau baston ? », s'écrie-t-il lorsqu'il croit arrivée sa dernière heure. Notre Frère Frappart délaisse parfois le froc pour endosser la robe du docteur pédant.

Ce grave personnage promène sa science dans un assez grand nombre de farces. Comme le moine libertin, on le connaît sous plusieurs noms : Maistre Regnault, Maistre Macé, Maistre Aliborum. Ces appellations sonores possèdent toutes la même signification : elles désignent le pédant sentencieux qui, pour débiter ses vérités, a souvent recours au latin, un latin de cuisine, il va sans dire. Les consultations que donne ce docteur sont à la hauteur de sa science profonde. Il se vante de pouvoir relever le caractère trop doux des femmes en les *salant*. Il peut même *trocher* ou *refondre* les maris. Le caractère admirablement campé de ce type très populaire, on le retrouvera en bonne place chez Rabelais et, dans les farces, sous les traits de son jeune disciple « l'escumeur de latin ». Il vit alors sous le nom de Maistre Mymin ou Mimin. Il représente le rustre, encore mal dégrossi qui, un beau jour, tente sa chance aux lettres et aux armes, et qui échoue lamentable-



Louise Dussault et Nicole Leblanc, dans *Si les Sansoucis s'en soucient, ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils? Bien parler c'est se respecter!*, sortie de Jean-Claude Germain, créée à Montréal par le Théâtre du même nom (T.M.N.), le 2 mars 1971.

(Photo Daniel Kieffer)

ment dans les deux métiers. Aussi ignorant que poltron, il manie aussi mal la langue de Virgile que la lance des *vaillants capitaines*. Apparaissant tour à tour, ou simultanément, en jargonneur de latin prétentieux ou en bravache vantard, Maistre Mimin fut un type bivalent et, par là même, un membre éminent de la grande famille de la farce.

Un autre personnage qui conservera, tout au long de l'histoire de la farce, une place de premier plan : la Femme. En quelques traits, dans les mêmes poses, les farceurs la représenteront variant à peine dans ses travers, mais « ondoyante et diverse » dans ses actes. Ils nous la dépeindront surtout infidèle. Pour une seule femme trompée dans la farce, que de maris cocus ! La ruse, voilà son principal défaut ou — selon l'optique où l'on se place — sa qualité principale. Elle se révèle, de plus, irritable, impitoyablement dure. Autoritaire, insatiable, elle veut tout, et tout de suite. Ajoutons qu'elle est coquette, jalouse et menteuse et que, lorsqu'elle tombe amoureuse, c'est en *fumelle* qu'elle agit. Se prévalant d'une étrange casuistique, elle ne semble pas angoissée outre mesure par les remords. « Faisons le tout secrètement, dit-elle dans *les Femmes et le Chauldronnier*, (et) il sera demy pardonné. » Il manque toutefois trop de renseignements essentiels pour en faire un vrai type. Les seules précisions dont on dispose — encore sont-elles vagues — concernent son aspect physique : on la sait jeune, jolie, *gorrière* c'est-à-dire très attentive à la mode. Mais c'est un *actant* de premier ordre.

Écrasés par la présence de ces femelles en furie, les Maris se terrent dans leur propre bêtise. Le Mari de la farce, c'est souvent un vieillard qui ne vaut pas *vieil lart*. Son rôle se limite à peu de choses. C'est un passif qui se contente de prendre des *vecies* pour des lanternes, de *chauffer la cire*, de se gonfler d'orgueil à l'idée d'être le père de *LXXII enfants en moins de VI ans*. Somme toute, le Mari est la victime dans la farce, personnage essentiel, mais emploi secondaire, si l'on peut dire.

Encore plus tremblant que le Mari, mais aussi indispensable, l'Amoureux n'a rien des jeunes premiers de Molière.

Il n'est, la plupart du temps, désigné que sous le nom d'*Amoureux* ou d'*Amant*. Non encore doté d'identité théâtrale, il se présente souvent sous les traits d'un curé ou d'un moine, mais l'on constate qu'il s'enflamme très vite et que la rapidité de sa passion n'a d'égale que l'expression de sa lâcheté. Bavard sans jugeotte, il n'est qu'un jouet entre les mains de la Femme qui sait s'en faire obéir au doigt et à l'œil : l'*Amoureux* de la farce est un *homme objet*.

Autour de ces personnages de premier plan en évoluent d'autres dont les rôles, plus ou moins restreints, apparaissent de temps à autre pour les besoins de l'intrigue : le Père, la Mère, la Belle-mère, le Gendre.

Mentionnons d'abord la Belle-mère « dont le type, nous dit Félix Gaiffe, à peu près complètement absent de notre littérature classique, ne reparaitra qu'au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup> ». Déjà les farceurs la présentent comme une personne irascible, acariâtre, excessivement bavarde. Curieuse, elle a le don de s'immiscer dans les affaires des autres, de faire de petites visites surprises aux couples nouvellement mariés. Le Jacquinot de la *Farce du Cuvier* en sait quelque chose, qui doit subir ses remontrances. Mère-lionne, elle défend d'abord les intérêts de sa fille. Il faut entendre, dans la *Farce du Nouveau Marié*, le discours qu'elle réserve au Gendre *qui ne peut fournir à l'appoint* de sa femme :

Regardez quel seigneur voici,  
 Quel avortillon, quel coquart !  
 Il faisoit tant du loucquart  
 Du temps qu'il estoit fiancé [...]  
 Il vouloit lever le corset [...]  
 Et maintenant qu'il le peult bien  
 Se trahistre cy ne lui fait rien.

Après de tels propos, on comprend que le Gendre, tiraillé entre le désir de ne pas déplaire à sa belle-mère et celui de plaire à sa femme, ne sache où donner de la tête, et veuille à tout prix se faire oublier. Il est prêt à tous les compromis pour

2. Félix Gaiffe, *le Rire et la scène française*, Paris, 1931, p. 46.

avoir la paix. Jusqu'à la bêtise. Il se montre ainsi très satisfait de la promesse du beau-père qui s'engage, par écrit, à nourrir tous les petits-enfants qui naîtraient à moins de dix mois d'intervalle.

Si le Gendre est le *punching bag* de la farce, le Père, lui, en est le personnage-tampon. Son comportement de père noble en fait un des emplois les plus sympathiques. On ne saurait en dire autant de la Mère qui, en général, ne figure à la distribution que pour mieux attirer l'attention sur la stupidité de sa progéniture. Elle a plus de caractère lorsqu'elle joue les belles-mères.

Le personnage de la Chambrière se montre si fréquemment sur la scène médiévale qu'il constitue indéniablement un emploi, emploi d'autant plus fixé que son rôle était confié à un acteur masculin qui le jouait en travesti. « La Chambrière, comme l'écrit Lenient, est un rôle prédestiné qui doit faire fortune au théâtre. Elle n'est encore que la grosse fille éveillée, sensuelle et bavarde qui partage les faveurs de son maître et les confidences de sa maîtresse<sup>3</sup> ». Dans la *Farce du Badin*, la *Femme et la Chambrière* et dans celle des *Femmes qui demandent des arrérages* — sorte de *Lysistrata* arrangée dans le goût médiéval — la Chambrière tient le rôle de confidente, personnage assez fruste qui laisse entrevoir la soubrette de la comédie classique.

Le Valet est aussi déluré que la Chambrière dont il devient volontiers le complice lorsqu'il s'agit de berner. Son rôle est souvent rempli par le Badin qui réunit tous les attributs du type théâtral. Comme Arlequin, on le reconnaît d'abord à son costume. *Colinet commence et est habillé en Badin*, nous dit la *Farce d'ung mary jaloux*. L'indication est encore plus précise dans la *Farce de Maistre Mymin qui va à la guerre* : *Maistre Mymin, hasbillé en Badin, d'une longue jacquette et embeguyné d'une beguynne* (c'est-à-dire coiffé d'un petit cha-

3. Charles Lenient, *la Satire en France au Moyen Âge*, Paris, 1893, p. 345.

peau ridicule). Et si l'on ne peut guère prouver que le Badin portait un masque <sup>4</sup>, on peut du moins soutenir qu'il avait, tel le Pierrot de la Comédie populaire, le visage enfariné <sup>5</sup>. Sur le jeu conventionnel du Badin, Rabelais remarque, dans son *Tiers-Livre*, que « le personnage du Badin (est) toujours représenté par le plus perit et parfaict joueur ». Plusieurs passages des farces soulignent, par ailleurs, les qualités d'acrobate dont devait faire preuve le Badin, de même que la rapidité, vertigineuse, de son débit verbal <sup>6</sup>.

Que le Badin apparaisse en pédant, en fanfaron, en étudiant ou en valet, il promène toujours à travers l'univers bigarré de la farce médiévale des caractéristiques morales constantes, tout comme — pour citer des exemples récents — *Bip*, *Charlot*, voire *Fridolin*. Le Badin représente une passion symbolique à plusieurs facettes, et quand cette passion s'incarne chez lui, elle le domine entièrement. En outre, le Badin — ce qui en fait l'un des rares personnages sympathiques de la farce — est capable d'un certain lyrisme poétique. À l'exemple du Charlot de *Modern Times*, le Badin de la *Farce des Trois Galants* rêve d'un monde idéal, d'une sorte de paradis terrestre. S'il était Dieu, voici comment agirait le Badin Naudin dans son Éden où « les piques et les halebardes seroyent tout de sucre candis » :

Je feroys que les buissons,  
Et arbres, qui sont par troupeaulx,  
Aporteroyent de beaux chapeaulx ;  
Les aubépines, des souliers,

4. À la fin de la *Farce des Trois Amoureux de la Croix*, l'un des amoureux dit : « Je osteray du chief ma testière », dans *Gustave Cohen, Recueil de farces françaises inédites du xv<sup>e</sup> siècle*, Cambridge, The Mediaeval Academy of America, 1949, p. 28.

5. Voir à ce propos : C. Doutrepoint, *les Acteurs masqués et enfarinés*, Bruxelles, 1928 ; et l'article de Pierre Sadron, « Deux emplois du théâtre médiéval français », *Revue d'histoire du théâtre*, 1958, I, p. 35-40.

6. Voir par exemple la *Farce de Robinet Badin*, et sur les qualités d'acrobate du Badin, la *Farce du Rapporteur* dans Leroux de Lincy et Francisque Michel, *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux*, Paris, Téchener, 1837, t. II, p. 3-4 ; t. III, p. 16.

Pareillement les groseliers  
Porteroyent pourpoint de velours <sup>7</sup>.

Le Badin est l'une des plus authentique créatures farcesques. On entendra l'éclat de son rire jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle et, peut-être avec Polichinelle et le clown de nos cirques, bien au-delà.

Plusieurs historiens du théâtre médiéval — Gustave Cohen en tête — déplorent qu'au pays de Molière, la farce n'ait pas légué au monde davantage de *caractères*. Est-ce manque de génie ou de subtilité des farceurs ? N'est-il pas préférable de croire que cette absence de personnages individualisés — l'exception confirmant la règle serait *Pathelin* — s'explique en raison même de l'incompatibilité des caractères avec l'esthétique de la farce, qui tire, au reste, une large part de son efficience comique de la brièveté. Les limites restreintes de la farce s'expliqueraient, à leur tour, par la place qu'elle tenait dans l'organisation du spectacle médiéval. Venant probablement en dernier, après le mystère et la mortalité, elle s'adressait à des spectateurs fatigués par une trop longue attention et qu'il s'agissait de divertir rapidement. Même dotée de grandes qualités comiques, une farce trop étendue n'aurait pu, dans ces conditions, provoquer l'effet escompté. Autre corollaire de cette esthétique (à rapprocher de celle des miniaturistes qui, au lieu de créer la perspective, se contentaient (?) de juxtaposer les éléments de l'espace représenté), les farceurs, au lieu de compliquer les situations, les additionneront selon une structure toute linéaire, structure en accord, d'ailleurs, avec la représentation simultanée des lieux scéniques. Voilà pourquoi le comique de situation, dans la farce, se ramène à quelques variétés seulement.

La situation farcesque par excellence reste — faut-il le répéter ? — celle du *trompeur trompé*, du *dupeur dupé*, du

7. E. Fournier, *le Théâtre français avant la Renaissance*, Sanchez et Cie, 1873, p. 455.

*voleur volé*. On trouve d'abord le personnage qui sera pris à son propre piège. L'autre, c'est le trompeur trompé, mais non précisément par sa propre tromperie. En d'autres termes, on applique, dans la première formule, la loi du talion et, dans la seconde, on a le choix des armes. Mais il s'agit toujours d'un renversement de la situation, l'un symétrique, l'autre asymétrique. Parfois, le procédé est ponctué d'une invention verbale qui double la puissance du comique : le Gentilhomme, dans la *Farce du Gentilhomme et Naudet*, qui envoyait Naudet promener pour faire librement la cour à Lison, ignorait qu'il risquait, s'il « seigneurisait », de se faire « naudétiser ».

Les farceurs ont aussi exploité la méthode comique de la répétition des situations qu'ils ont su parfois opposer en un parallélisme amusant. À cet égard, la *Farce du Poulrier* constitue un exemple de choix. Non seulement on y fait application du procédé habituel du *trompeur trompé*, mais de plus, ce qui entraîne une certaine allégresse visuelle, le spectateur voit, en même temps, action et réaction, cocufiage et cocufiés, trompeur et trompés. Messieurs de la Hanneltonnière et de la Papillonnière se sont risqués à courtiser la Meunière. À l'arrivée du Meunier, ils sont obligés de se réfugier dans un démocratique poulailler. C'est là qu'impuissants ils assistent au spectacle de leur double cocufiage par le Meunier qui fait à leur femme ce que nos deux nobles n'avaient pu faire à la Meunière, à leur quadruple cocufiage même, le texte laissant entendre que Madame de la Hanneltonnière accordait volontiers ses faveurs à Monsieur de la Papillonnière et vice versa.

Même si le comique de situation semble peu varié — renversement, quiproquos, coups de théâtre plus ou moins inattendus — il ne faudrait pas voir là pauvreté d'invention, ni méconnaissance des techniques dramatiques, d'autant plus qu'on ignore à peu près tout de la mise en scène des farces. Non seulement les documents font défaut, mais encore les farceurs se montrent très avares d'indications scéniques. Rien ne nous interdit de croire, cependant, que la représentation pouvait être *hic et nunc* et supposer que les comédiens jouaient souvent à l'improvisade. Cette hypothèse s'appuyerait sur le



fait que plusieurs farces nous sont parvenues dans des éditions de format oblong, du type « brochures d'acteur » et qu'on a peut-être mis là par écrit ce qui s'était longtemps joué sans texte. D'autre part, un certain nombre de farces existent en plus d'une version, et l'on connaît, au moins, deux textes différents sur un même thème (la *Farce de Mahuet Badin*).

Hypothèse plus sûre et que confirme une simple lecture des textes, les « joueurs » de farces devaient être, tout à la fois, mimes et chanteurs, acrobates et danseurs. D'où un riche comique scénique et gestuel qui revêt plusieurs formes. Bastonnades et mascarades, costumes et déguisements grotesques, changements de voix et mimiques grimacières, feintes et simulations, bruits incongrus et gestes grossiers, voilà un stock important de l'arsenal du rire farcesque.

Les farceurs étaient sans doute au courant du pouvoir comique tiré de l'utilisation d'accessoires bien choisis, accessoires qui soulignent, souvent mieux que le texte, le ridicule d'un personnage ou d'une situation. Les accessoires au théâtre forment un code à déchiffrer, qui va du plus simple au plus complexe. Dans la farce, cette « sémiologie » est plutôt élémentaire. En tout cas, on ne saurait passer sous silence l'invention que reprendra Molière : le sac où l'on enferme un personnage pour le battre, anonymement, plus à son aise, ni le « clystoire » qui fait ses premières, mais non timides, apparitions. Plus symboliques, et d'une autre portée comique, sont les lances ébréchées des fanfarons, leurs épées rouillées et l'interminable « rollet » des corvées domestiques de Jacquinet dans la farce du Cuvier. « Le grant escriptoire de Maistre Mymin pour mettre escript tous ceulx qu'il tuera » devait, j'imagine, amuser par ses dimensions extravagantes. D'autre part, à quoi ressemblait la fameuse « cage » où l'on avait enfermé Maistre Mymin redevenu écolier, pour qu'il réapprenne le français oublié au profit du latin ? Ou le « saloir » de la *Farce des Femmes qui se font saler* ? Certainement pas à une banale cage à canaris ou à vulgaire récipient de bois. Aussi bien parions que l'accessoire-personnage indispensable de la farce, Martin-Bâton, faisait rire par sa grosseur, sa longueur

ou ses formes biscornues (phalliques ?). Peut-être subsistait-il quelques relents de fêtes priapiques dans notre chrétienne farce ? Le « goupillon » du prêtre dans la *Farce des femmes qui vont à la messe de cinq heures* — le contraire serait étonnant et beaucoup moins drôle — n'obéissait certes pas, dans sa facture, aux canons liturgiques. Enfin, quelles descriptions avons-nous des « outils » des « rembourreurs » ? On peut imaginer le pire c'est-à-dire le plus cocasse : toute liberté d'imagination, comme à nous, était laissée aux « joueurs » sûrement habiles en la matière.

Toutefois, si étonnant que cela puisse paraître, de tous les moyens utilisés en vue de provoquer le rire, c'est le comique verbal qui, dans la farce médiévale, vient en tête. À côté de procédés comiques plus ou moins sophistiqués, il s'en trouve d'autres devant lesquels les commentateurs, nos aînés, se voilaient la face ou se bouchaient les oreilles (et le nez) : la scatologie et l'obscénité. Il est assez fréquent, en effet, que le bruit de sonorités déplacées recouvre le comique verbal des farces, que les tréteaux y soient glissants de *bran*, d'*orine*, d'*estrong* ; qu'il y soit question de *culerie*, de *sadineta*, de *vit* ; qu'on s'y envoie allègrement chier, peut-être parce qu'on a le *cul pétant* ; qu'on s'y traite de *crevasse* ou de *fendasse puante*, de *cul breneux* ; bref, comme le dirait l'adolescent du *Garçon et l'Aveugle*, qu'on y *parle laidement*. On y parle surtout jargons.

Latin macaronique, baragouinage italien, argot, dialectes, patois, sans oublier ce que Robert Garapon nomme si justement le *jargon absolu*, c'est-à-dire « des mots qui n'ont de sens dans aucune langue<sup>8</sup> », tous ces *parlers estranges* créent une drôle de cacophonie verbale sur les tréteaux du Moyen Âge.

L'assaisonnement principal des farces est le jargon latin. On l'a apprêté à toutes les sauces, on l'a mis dans toutes les bouches, on l'a utilisé à toute occasion. Il servait, bien sûr, à

8. Robert Garapon, *la Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français*, Paris, Colin, 1957, p. 37.

des échanges de civilités — *quomodo vous vaditis ?*, *Car mon cul te dit bona dies* — mais son usage soulignait, de façon plus ridicule, la niaiserie, l'ignorance, la paillardise souvent, des soi-disant savants, des pédants en général. À ce point de vue, est particulièrement éloquent le discours de Maistre Mimin étudiant qui s'adresse à sa fiancée en ces termes :

Baisas  
 Couchaverunt a neuchias,  
 Maistre Mimimus amitus  
 Se fama tantost maritus  
 Facere petit enfanchon.

Au jargon professionnel, le juridique par exemple, réservé aux initiés, mais assez compréhensible pour faire rire les profanes, l'on peut raccrocher la langue pseudo-universitaire des savants farcesques et aussi le vocabulaire guerrier, gonflé à outrance des fanfarons. Les exemples sont trop nombreux pour être cités, mais on détient ici la preuve que les farceurs se sont montrés soucieux de rédiger des dialogues efficaces sur le plan du comique et toujours *naturels*, c'est-à-dire en accord avec la condition, la profession ou le travers des personnages. Les farceurs connaissaient aussi la portée comique des langues étrangères ou des langues que le spectateur percevait comme telles. Il n'est pas jusqu'à l'accent qui n'ait été utilisé de façon comique. De même que le monologue Yvon Deschamps mêle à son *joual pure laine* du très pur *parisien*, ainsi les auteurs de farces savaient qu'un personnage qui *escorchoit le langage françois* provoquait l'hilarité. De toute façon, la plus extraordinaire exhibition polyglotte se retrouve dans *Pathelin* où le spectateur-lecteur, s'il n'entend pas toujours le sens des répliques, est toujours sensible à leur son (drôle) :

Vuacarme, liefie gode man :  
 Etibelic beq igluhe golan

Véritable fatrasie — c'est, paraît-il, du flamand — qu'auraient pu signer un poète lettriste ou notre Raoul Duguay. Devant certains dialogues farcesques, qui ne sont qu'assemblages d'expressions, probablement proverbiales, reliées par la seule rime, le lecteur moderne se demande s'il n'est pas devant quelque

collage de facture surréaliste ou devant une joyeuse illustration d'écriture automatique :

Le trou du cul me boutonne,  
Je ne scay si flourira,  
Il y viendra une prune  
Que Male Fin mangera <sup>9</sup>.

Toute cette virtuosité verbale s'épanouit pleinement dans les multiples « crys » et boniments qui animent, de leur verbe intarissable, quantité de farces. Il y a là un véritable lyrisme de la bavardise comme il se trouve, dans les caracolantes cascades verbales des querelles farcesques, un franc et résolu lyrisme de l'engueulade. Et ceux-là mêmes qui reprochent à la farce son insoutenable grossièreté ne seront pas étonnés d'apprendre qu'elle a cultivé, en plus du quiproquo verbal, ce que l'on a, injustement baptisé la fiente de l'esprit : le calembour qui, de tous les jeux de mots, est le plus fréquent.

On pourrait multiplier à loisir les exemples démontrant que les farceurs n'ignoraient rien de l'art d'accoupler les mots de manière insolite et drôle et qu'avec une action chargée de peu de matière, un sujet trivial, trois ou quatre personnages grossièrement définis, quelques chansons, et des mécanismes propre à engendrer et à faire durer le rire, ils parvenaient à créer une farce *bonne, nouvelle, fort joyeuse, plaisante et récréative*. Certaines situations farcesques, il est vrai, feraient, de nos jours, l'objet d'un drame (mais la farce, comme le disait Marcel Aymé, n'est-elle pas « un drame que l'on empêche d'éclater ? »). À l'époque, on s'en amusait. L'explication du phénomène, comme celui du rire d'ailleurs, se révèle difficile. L'on peut y voir de la brutalité, un manque de raffinement, de la naïveté (puérile), mais sûrement pas de la cruauté, comme semble le croire Jean Duvignaud qui écrit : « Souvent en lisant des farces où règne une incroyable méchanceté, on se souvient de ce que disait Freud de l'Enfer — qu'il serait le monde abandonné aux enfants <sup>10</sup> ». Il est incontestable qu'au

9. *La Trippière*, dans *Recueil Cohen*, p. 431 A.

10. Jean Duvignaud, *Sociologie du Théâtre*, P.U.F., 1965, p. 123.

Moyen Âge on se moquait d'infirmités qui, telle la cécité, nous semblent aujourd'hui tragiques. Mais ne rions-nous pas encore, au cinéma, au théâtre, à la télévision, des sourds, des bègues, des maigres, des obèses, des nains, des géants, des gestes efféminés ou, selon le sexe, trop virils, sans parler de l'humour du type : « Vous qui ne voyez pas, pensez à ceux qui voient » ? Pourtant, ceux qui sont atteints de ces infirmités — mais l'homosexualité en est-elle une ? — savent bien, d'expérience concrète et quotidienne, qu'il n'y a vraiment pas là de quoi se dilater la rate. « Autre temps, autres mœurs », va-t-on répliquer ? Ce n'est pas si certain <sup>11</sup>.

Ce qui est incontestable, c'est que les farceurs furent de véritables hommes de théâtre (et de lettres). Molière ne s'y trompera pas, lui qui rapportera de sa longue tournée en province « cette tradition farcesque que Paris avait perdue ». Malgré les coups qu'ont voulu porter Du Bellay et Boileau, qui ne reconnaissaient pas, dans ce sac où l'on enfermait Scapin, l'auteur du *Misanthrope*, malgré quelques éclipses apparentes, la farce, à travers l'histoire de la comédie, restera toujours bien vivante. Son rire pourra varier, passer du gras au franc, du gros à l'« hénaurme », du jaune au noir ou au blanc, son esthétisme de la spontanéité et de l'efficacité en séduira plus d'un : Jules Romains avec son *Knock*, Roger Martin du Gard avec son *Testament du Père Leleu*, Pagnol avec son *Topaze*, sans mentionner Jarry et son *Ubu*, Apollinaire et ses *Mamelles de Tirésias*, Crommelynck, Ghelderode et leurs farces fla-

11. En effet, les motifs du rire ne semblent guère varier. Le vaudeville et le boulevard, qui peuvent s'inscrire dans la filiation de la farce, ne sont-ils pas farcis d'histoires de cocufages ? Il ne faudrait pas croire non plus que le comique scatologique et le comique obscène soient disparus avec la farce médiévale. Au début du siècle, n'y avait-il pas un « pétomane », véritable champion qui faisait croquer de rire certaines salles parisiennes au point que des spectatrices en défaillaient ? D'autre part, il me souvient avoir entendu un enregistrement sur disque d'une mélodie, constituée seulement d'une surprenante variété de sonorités incongrues et qui eut, paraît-il, un énorme succès dans l'Allemagne des années trente. Évidemment, on ne peut s'empêcher de penser aux pets de la digne Ida de Mortemart dans *Victor ou les Enfants au pouvoir* de Vitrac.

mandes, tous ces auteurs se situent dans la filiation<sup>12</sup>, plus ou moins sinieuse, des farceurs du Moyen Âge. Épurée, la farce deviendra tragédie du langage chez Ionesco, métaphysique chez Beckett.

Curieusement, ou plutôt ce qui est explicable, c'est toujours lorsque le théâtre connaît un renouveau de la mise en scène qu'on assiste à une renaissance de la farce. « C'est peut-être d'une renaissance de la farce que procédera le renouvellement dramatique total auquel nous voudrions contribuer », proclamait Jacques Copeau, qui avait, au reste, retenu les services des Fratellini pour enseigner à son école du Vieux-Colombier. Ici même, au Québec, Émile Legault, notre premier metteur en scène d'importance et défenseur des théories de Copeau, ne commence-t-il pas sa carrière d'animateur en remettant en valeur la gestuelle et la stylisation farcesques ? Des *Fridolinades* de Gélinas aux *Variétés* de Latulippe, de la farce breughelienne de *la Guerre, Yes Sir* (et des premières œuvres de Ferron) à la farce moralisée de *Manon Last Call*, des cabrioles du *Grand Cirque ordinaire* aux exorcismes collectifs de Jean-Claude Germain, on se retrouve toujours sur les tréteaux de la farce. Dans le monde théâtral, les traditions d'art et de métier ne se perdent jamais. Elles ne meurent pas.

12. Cette rapide conclusion-affirmation — on l'aura compris — est du même ordre que la remarque d'Eugène Ionesco : « On m'avait dit que j'étais influencé par Strindberg. Alors j'ai lu le théâtre de Strindberg et j'ai dit : « en effet, je suis très influencé par Strindberg ». On m'avait dit que j'étais influencé par Vitrac. Alors j'ai lu Vitrac et [...] », dans Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Belfond, 1966, p. 57. Les transmissions du passé au présent ne sont jamais continues ni mécaniques, Jean Duvignaud l'a déjà dit, mais le théâtre est un métier, et il possède ses traditions de métier.