

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 107

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 107

---

## LES JEUX REFERENTIELS DANS LA FARCE FRANÇAISE MÉDIEVALE

VESSELA GUENOVA<sup>1</sup>

*Département d'Études Romanes*

*Vessela Guenova. LES JEUX REFERENTIELS DANS LA FARCE FRANÇAISE MÉDIEVALE*

L'étude présente et analyse la référentialité ludique dans les farces françaises médiévales. La base théorique des analyses est fournie par des conceptions fondamentales sur la référentialité littéraire et théâtrale de théoriciens émérites comme Michael Riffatterre, Roland Barthes, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld. Les aspects ludiques de la référentialité farcesque sont ensuite analysés à travers quelques thématiques récurrentes, à savoir, l'onomastique des farces et les jeux généalogiques, le naturalisme des corps grotesques, les rôles tout particuliers des objets scéniques. L'étude propose une conception du réalisme farcesque qui dépasse l'approche dichotomique traditionnelle consistant à affirmer ou à nier en bloc tout réalisme dans les farces. La conclusion réaffirme le rôle de la référentialité ludique comme indice générique de la farce dans son essence même de genre théâtral divertissant, mais également, parodique et ludique.

**Mots-clés:** farce française médiévale, référentialité, réalisme, onomastique, généalogie, naturalisme, objets scéniques

---

<sup>1</sup> Vessela Guenova, vessela@intech.bg , guenova.vessela@gmail.com .

*Весела Генова. ИГРОВАТА РЕФЕРЕНЦИАЛНОСТ В СРЕДНОВЕКОВНИЯ ФРЕНСКИ ФАРС*

Студията, написана на френски език, анализира игровото третиране на препратките към действителността в средновековния френски фарс. На базата на авторитетни теоретици на референциалността в литературата и в театъра е предложена оригинална теоретична рамка на фарсовата референциалност, приложена по-нататък чрез конкретни наблюдения върху редица фарсове. Анализите са групирани в няколко основни тематични кръга: механизъм на образуване на имената на персонажите във фарса, фарсов „реализъм“ и натурализъм на гротесковото тяло, специфична сценична функционалност на предметите – иконични знаци във фарсовете. В заключението се утвърждава игровата употреба на референциалните стратегии във фарса, която свидетелства за пародийното начало на жанра.

**Ключови думи:** референциалност, референциални игри, фарсове, ономастика, генеалогия, реализъм, натурализъм, сценични предмети

*Vessela Guenova. PLAYFUL REFERENTIALITY IN MEDIEVAL FRENCH FARCE*

The study presents and analyzes the playful referentiality in medieval French farces. The theoretical basis of the analysis is provided by the fundamental conceptions of distinguished theorists of literary and theatrical referentiality like Michael Riffatterre, Roland Barthes, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld. Playful aspects of farcical referentiality are subsequently analyzed through some recurring themes, namely, onomastics of farces and playful genealogy, naturalism of the grotesque body, the special roles of scenic objects. The study proposes a concept of farcical realism that goes beyond the traditional dichotomous approach consisting in affirming or denying the presence of realism in the farces. The conclusion reiterates the role of playful referentiality as a generic indicator of the farce as an essentially entertaining theatrical genre, which is also playful and parodical.

**Key words:** referentiality, referential games, farces, onomatology, genealogy, realism, naturalism, scenic objects

## INTRODUCTION

*L'œuvre d'art ne livre pas le réel, certes, mais le réel n'existe pas. Elle révèle la façon dont le réel a été modelé et construit par l'imaginaire des hommes – et par là, elle est irremplaçable.*<sup>2</sup>

## EFFET DE RÉEL ET ILLUSION RÉFÉRENTIELLE

Le phénomène littéraire s'inscrit dans un rapport dialectique entre texte et lecteur dans le cadre duquel se réalisent de multiples et divers renvois référentiels. Ce mouvement référentiel originel se rattache au caractère indirect de la signification en littérature, où la référence implique quelque chose qui manque et qui est remplacée par quelque chose d'autre.

L'effet de réel, dégagé et théorisé par Roland Barthes, permet d'effectuer ces références à une réalité extra-fictionnelle qui semble indispensable à toute fiction devant avoir quelque ancrage dans le réel. Cet effet consiste à parsemer un récit d'éléments descriptifs non fonctionnels qui serviraient uniquement à affirmer le lien entre le texte et le monde réel.<sup>3</sup>

Or, il existe une illusion répandue qui veut que les mots du langage soient liés directement à leurs référents du champ de la réalité. Michael Riffaterre<sup>4</sup> nomme ce phénomène « *referential fallacy* » (« illusion référentielle ») et analyse, à propos du texte poétique, ses raisons d'être et les implications linguistiques et poétiques qui en découlent.<sup>5</sup>

L'illusion référentielle se fonde avant tout sur le caractère conventionnel du langage : en effet, les mots étant les produits d'une convention élaborée et acceptée par un groupe humain, ils n'ont aucune relation naturelle avec leurs référents. Cette illusion est inhérente au texte littéraire dans la mesure où il se prête à la

<sup>2</sup> Rey-Flaud 1980 : 9.

« [...] dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. » Barthes 1968 : 88.

<sup>4</sup> Cf. Riffaterre 1982 : 91. Alors que Riffaterre a en vue le texte poétique, il faut souligner ici que l'illusion référentielle est inhérente à tout texte littéraire en général.

<sup>5</sup> « 'Référence' présente [...] l'avantage d'impliquer l'extériorité; le référent est l'absence que la présence des signes supplée; il présuppose une preuve extérieure ou une évidence de fait qui permet au lecteur de vérifier la justesse des mots. L'existence d'une réalité non verbale en dehors de l'univers des mots est indéniable. Toutefois, la croyance naïve en un contact ou une relation directe entre mots et référents est une illusion... » (Riffaterre 1982 : 92).

substitution déceptive de la réalité par sa description, et de la représentation par l’interprétation que les lecteurs sont censés en faire, tout en étant un champ de génération de nouvelles significations. L’illusion référentielle est inhérente à la réception et touche tout lecteur, aussi avisé soit-il ; même les critiques se laissent prendre à son jeu, souligne Riffaterre.<sup>6</sup>

La référentialité littéraire renvoie globalement à la réalité extra-littéraire, au contexte paratextuel social, culturel ou mental, tout en substituant la représentation à la réalité, pour substituer ensuite l’interprétation à la représentation. Quant à l’erreur critique suggérée par Riffaterre, il convient à notre avis de la relativiser. En effet, le texte ne saurait être totalement vide de références à la réalité, sinon il serait indéchiffrable. Il serait certainement plus productif d’envisager une relation dialectique entre ce qui est présent dans le texte, et la réception du lecteur qui cogénère l’illusion référentielle.

Un deuxième fondement de l’illusion référentielle est de nature littéraire: il a trait à la différence entre signification et signifiance. Dans le langage quotidien, système conventionnel de communication, la relation sémantique verticale entre les mots et les réalités représentées, dans laquelle chaque mot formerait une unité sémantique distincte, engendre la signification. Or, le texte littéraire fonctionne également à un niveau supérieur, où l’unité de signification s’élargit au texte entier. Au fil du déroulement de celui-ci se constituent des relations latérales et transversales qui tendent à annuler la signification individuelle des mots tout en générant un sens nouveau : la signifiance. L’illusion référentielle est donc inhérente à toute littérature, seuls ses mécanismes et ses réalisations varient d’une œuvre à l’autre.

Le jeu théâtral est tout naturellement le lieu de l’illusion référentielle, et ceci à plus d’un niveau. Au niveau de la fable, d’abord, celui du texte dramatique : ici, l’illusion se développe selon les mêmes mécanismes que dans la littérature. Au niveau des didascalies, ensuite : une première réception complice qui va orienter les réceptions suivantes. Au niveau du jeu, enfin, qui ne consiste pas nécessairement, ni exclusivement dans l’actualisation du texte dramatique, comme l’indique bien Patrice Pavis.<sup>7</sup> L’illusion référentielle née dans la réception du texte dramatique se voit développée et enrichie par l’illusion référentielle générée par la mise en scène et la performance dans la représentation. Aux signes du langage se joignent des signes visuels, gestuels/kinésiques, spatiaux... Anne Ubersfeld systématise ainsi les signes au théâtre :

<sup>6</sup> « [C]ette illusion fait partie du phénomène littéraire, comme illusion du lecteur.[...] Les critiques se laissent prendre eux aussi: ils mettent la référentialité dans le texte, quand elle est en fait dans le lecteur... » (idem).

<sup>7</sup> Pavis 2007 : 379–380. Pavis distingue théâtre représentationnel (qui symbolise, imite, renvoie à une réalité) et théâtre non-représentationnel (qui renvoie à lui-même et signifie littéralement), et estime que l’illusion référentielle ne concerne que le premier.

Le signe au théâtre est à la fois signe d'autre chose, renvoyant à un quelque chose dans le monde qu'il signifie, et signe-pour-soi, élément d'une performance qui est une pratique spectaculaire, 'signe' sans signifié, analogue à un pas de danse, à une séquence musicale.<sup>8</sup>

Patrice Pavis souligne « *la coprésence de deux régimes de fiction* » dans le théâtre, celui de la fiction et celui du monde réel de la scène, qui interfèrent continuellement, s'interpénètrent et se complètent<sup>9</sup>. La référentialité au théâtre devient ainsi doublement illusoire, et doublement déceptive. D'une part, le texte dramatique génère l'illusion référentielle par le langage ; d'autre part, la mise en scène et le jeu scénique fonctionnent sur une référentialité complémentaire et au moins, double. La représentation s'adresse au spectateur en se posant, d'abord, comme une réalité en soi : celle des comédiens, de l'espace et de la temporalité scéniques. Dans le même temps, elle se veut représentative de la réalité, reflétant des liens directs à la réalité extra-théâtrale, recourant à cet effet à des références fragmentaires et sporadiques à la réalité, aussi bien tirées du texte dramatique que rapportées par le décor, la mise en scène, le jeu des acteurs.

Alors que la référentialité dans la littérature est le plus souvent descriptive et parfois très détaillée (dans le courant réaliste, notamment), la référentialité dans le théâtre exclut la description et s'inscrit dans les spécificités du jeu théâtral. Elle est plus intermittente, plus schématique, évoquant la réalité dans les grandes lignes seulement, naturellement, beaucoup plus visuelle (l'importance de chaque élément du décor sommaire et des objets iconiques), et de par son essence, syncrétique. De manière quelque peu paradoxale, cette référentialité contribue au mieux à la création de l'effet de réel et de l'illusion référentielle, qui sont à la base des jeux référentiels dont notamment les farces sont un lieu privilégié.

Pour apprécier la référentialité ludique des farces, on ne saurait donc se limiter au texte dramatique ou aux didascalies : il convient également d'englober le processus de l'engendrement de la représentation dans tous ses multiples aspects.

La référentialité déceptive dans les farces donne ainsi lieu à des jeux référentiels qui se réalisent à plusieurs niveaux. On les retrouve d'abord à un niveau fondamental de la référentialité, celui de l'onomastique et de la généalogie. Viennent ensuite les jeux référentiels au niveau du « réalisme » farcesque, qui se prolongent tout naturellement au niveau du naturalisme des farces, peut-être leur aspect référentiel le plus connu (ou plutôt, le plus méconnu) par le grand public. Enfin, les jeux référentiels se retrouvent au niveau des jeux scéniques et visuels inhérents au théâtre.

<sup>8</sup> Ubersfeld 1981 : 38.

<sup>9</sup> Pavis 2007 : 381.

## JEUX D'ONOMASTIQUE

L'onomastique des farces présente plusieurs points d'intérêt au niveau référentiel. D'abord, elle est dans une très large mesure *générique*. Il y a peu de noms propres singularisant les personnages, qui sont souvent désignés par leur « emploi » dans la pièce (tels *l'Amant*, *le Badin*, etc.). Parallèlement à cette généralisation, l'onomastique des farces peut souvent être *familiale* ou *clanique* : elle reproduit la désignation des membres de la famille ou, plus généralement, du clan (*l'Homme*, *la Femme*, *la Mère*, *son Fils*, etc.). Les références nominatives peuvent également porter une connotation *sociale* : les personnages sont alors désignés d'après leur place dans la société et/ou d'après leur métier (*le Savetier*, *le Chaudronnier*, *la Laitière*, *le Curé*, *le Triacleur*, etc.).

Ainsi au lieu d'une identification et d'une individualisation catégorique par des noms propres, les farces pratiquent-elles souvent (dans plus de la moitié des cas) cette *onomastique substitutive* qui leur est particulière. Elle contribue à typifier les personnages et les emplois théâtraux, à l'opposé de l'individualisation que les noms propres assurent. C'est le personnage en tant que type humain ou social qui est mis en valeur dans les farces, et pas le personnage en tant qu'individu.

Les noms propres ne sont pas pour autant absents des farces ; leur emploi y est cependant soumis à certaines particularités. Leur diversité, d'abord, est très limitée. Les mêmes noms sont repris et réutilisés dans différentes farces, attribués à différents personnages. De plus, leur choix et leur utilisation sont parfois créateurs de sens additionnels et contribuent à la constitution de la signification globale et aux effets comiques.

D'après les croyances primitives, le nom propre est porteur d'une forte charge symbolique, tout en représentant une dimension importante de la personnalité. La mentalité médiévale française reconnaît une réelle analogie entre le nom propre et le rôle social, ou encore, entre le nom propre, d'un côté, et l'apparence et l'attitude de l'homme, de l'autre. C'est pourquoi il n'est pas étonnant que les noms propres dans les farces, dans la mesure où ils y sont présents, ont très souvent une *fonction de synecdoque*, renvoyant plus ou moins explicitement à quelque trait caractéristique du personnage correspondant.

Parfois, ce renvoi est tout explicite. Ainsi, l'impuissance sexuelle de Raoullet Ployart de la farce éponyme est-elle signifiée dans son nom même : *Ployart*, du verbe *ployer*. Le héros de *Mimin le goutteux* porte sa maladie en sobriquet : une commodité qui annonce les tours dont il sera la victime au fil du déroulement de la farce.

Il est possible, quoique rare, de rencontrer dans les farces des noms à valeur allégorique. Les personnages dans la farce *Tout-Ménage* sont nommés respectivement Tout-ménage et Besogne faite. Éreintée par tous les travaux de ménage qu'elle doit assumer, Tout-ménage engage la servante Besogne faite, espérant que

celle-ci va l'aider ; or, la servante est paresseuse, menteuse et intéressée principalement par les plaisirs de la chair. Cette farce est d'ailleurs plutôt exceptionnelle de par les noms allégoriques de ses personnages, et se situe aux frontières parfois difficilement délimitables avec précision entre la farce, la sotie et la moralité.

Souvent, les noms de certains personnages emblématiques des farces sont porteurs d'un sens complémentaire, d'une connotation explicite qui contribue à renforcer le comique. Ainsi les noms Jean (avec des variations comme Jéhan, Jeannot, etc.), Jenin ou Janinot sont-ils traditionnellement portés par des badins, ou plus globalement, par des personnages dont ils dénotent la stupidité, la naïveté ou la maladresse. Le personnage principal dans la farce *Jenin fils de rien* est un représentant typique de ces naïfs. Il ne comprend pas des aspects élémentaires de la vie et occupe son temps à poser candidement des questions qui dérangent. Maistre Jehan Jenin de la farce éponyme<sup>10</sup> est un autre exemple, encore plus expressif par le redoublement des noms connotant la stupidité prétentieuse et ridicule.

Deux dialogues symétriques et presque identiques dans deux farces différentes illustrent bien, en plus de la réécriture de la matière farcesque, l'interprétation traditionnelle de ces noms comme des noms de sots :

*Le mary*  
Di moy, sans faire le fin,  
Comme c'est qu'on te nomme.  
*Le badin*  
Les aucuns m'appellent Bonhomme,  
Les autres m'appellent Janot.  
*Le mary*  
Janot est le vray nom d'un sot.<sup>11</sup>

*Le mary*  
Comment as-tu non, vrayement ?  
*Jeninot*  
Je croy que j'ay non Jeninot.  
*Le mary*  
Jeninot est le nom d'un sot...<sup>12</sup>

La sottise présumée du personnage affublé de ce prénom n'est pas nécessairement de la bêtise. Elle s'inscrit souvent dans les caractéristiques du personnage du badin qui, dans la plupart des cas, est loin d'être un simple sot.

Dans un contexte différent, qui ne concerne pas nécessairement un badin, ces prénoms renvoient à des maris cocus. Ainsi, Jacquinot de la farce du *Cuvier* s'énerve-t-il fortement lorsque sa belle-mère s'adresse à lui en appelant, sans doute par feinte inadvertance, Jehan. Jacquinot interprète cette nomination comme une allégation vexatoire qu'il sera peut-être un prochain jour cocu, et laisse éclater sa rancune :

<sup>10</sup> *Farce de maistre Jehan Jenin*, Trepperel 2011 : 1.

<sup>11</sup> *Le badin qui se loue*, Tissier 1986–2000 : XIX, 59–63.

<sup>12</sup> *Jeninot qui fit un roi de son chat*, Tissier 1986–2000 : XXV, 93–95.

*La mere*  
 Entendez-vous, mon amy Jehan?  
*Jaquinot*  
 Jehan! vertu saint Pol, qu'est-ce à dire?  
 Vous me acoustrez bien en sire,  
 D'estre si tost Jehan devenu.  
 J'ay nom Jaquinot, mon droit nom:  
 L'ignorez-vous?<sup>13</sup>

Cet emblématique nom propre « Jean » dans ses différentes variations se charge de connotations accessoires jusqu'à devenir un sobriquet vexatoire, puis un nom commun. Le chaudronnier de la farce éponyme, tentant en vain d'obtenir quelque réaction du mari silencieux, l'insulte pour le provoquer à répondre :

Hau, Jenin, hau, conquetit mouche,  
 Faictes-vous cy du president?

Le Pauvre de la *Farce des Deux Savetiers*<sup>14</sup> se moque à la fin de la farce du Riche qu'il a trompé :

Hay, Jenin, hay, pauvre couart,  
 J'auray robe, or et argent [...]

Pernet de *Pernet qui va au vin* se rend bien compte du déshonneur qui l'attend : bientôt, tout le monde sera au courant de son cocuage et le traitera ouvertement de « jenin » :

« On m'appellera Jenin  
 Parmy les rues, cà et là. [...]

Car je voy (bien) que la paranté  
 Me fera jenin parfaict. »<sup>15</sup>

Le mari de la farce *Le Mari jaloux* se tourmente en conjectures sur l'adultère présumé de sa femme en s'interrogeant : « *Pourroit-il estre vray ou faulte] Que ma femme m'ayt faict jenin [?]* »<sup>16</sup>

Le nom commun « jenin » comme synonyme de « cocu » est d'ailleurs présent dans une multitude de textes comiques : des farces, mais aussi, des sermons

<sup>13</sup> *Le Cuvier*, Tissier 1986–2000 : XIII, 49–54.

<sup>14</sup> *Choix de farces* 1872 : tome I, 95.

<sup>15</sup> *Pernet qui va au vin*. Viollet le Duc 1854: 195–211.

<sup>16</sup> *Un mari jaloux qui veut éprouver sa femme*. Tissier 1986–2000 : XLIII.

joyeux, des soties et autres. Ainsi, le troisième pèlerin de la « farce morale » *Les Trois pèlerins*<sup>17</sup> utilise-t-il le nom comme synonyme de « stupide » :

Et sy ne suys pas sy jenin,  
Que je ne fasse du chemin  
Au milieu de la compaignye.

L’onomastique dans les farces se prête à plusieurs jeux référentiels, puisque le nom propre y fonctionne à plusieurs niveaux sémiotiques. Il peut certes (mais plutôt rarement) fonctionner comme signe indexical, identifiant et individualisant le personnage. Il peut également remplir une fonction symbolique, lorsqu’il représente toute une classe de personnages, au-delà de la fonction singularisante primaire, et même en la contournant. Le nom propre peut aussi devenir un signe iconique, et dans ce cas, il partage des qualités communes avec le personnage qu’il désigne. Cette complexité de son fonctionnement s’exprime également dans la possibilité bien productive pour la farce de transformation du nom propre en nom commun. Il ne désigne alors plus un individu, mais toute une classe d’êtres : les Jehans ou les jenins, les sots ou les cocus.

## JEUX DE GÉNÉALOGIES

[...] *le povre Jenin*  
*C'est voulu mettre par chemin,*  
*Cherchant de recouvrer ung père.*<sup>18</sup>

La *généalogie* comme une manifestation spécifique de la référentialité n'est pas fréquente dans les farces. Ceci est facile à comprendre : son aspect fondamentalement statique et livresque rend difficile sa représentation scénique adéquate. De plus, les personnages des farces étant des types schématiques en situations « préfabriquées », leur lignage n'a pas de véritable importance dans le cadre de l'œuvre théâtrale: seules comptent leurs aventures ponctuelles. La nature passagère et éphémère de l'intrigue de la farce, qui représente une situation concrète, brève et rapide, conditionne également le manque de références généalogiques tangibles dans le genre. Il est cependant possible d'en retrouver quelques-unes qui présentent de l'intérêt pour notre sujet.

Il s'agit en fait de jeux référentiels pseudo-généalogiques, assez connus dans la littérature comique médiévale et basés sur l'affirmation de faux liens de parenté

---

<sup>17</sup> Les Trois Pèlerins 1872 : 406–411.

<sup>18</sup> *Jenin, fils de rien*. Tissier 1986–2000 : XVIII, 138–140.

avec un but déceptif. Dans *Pernet qui va au vin*<sup>19</sup>, la femme de Pernet tente de combattre et d'infirmer les soupçons de Pernet en le persuadant que son amant et lui sont cousins, tous deux de la noblesse, ce qui devrait le rassurer sur la pureté des intentions du galant. La tactique de la femme est singulièrement bien construite. Elle commence d'abord sa persuasion par voie indirecte, en feignant de ne pas apercevoir son mari, et échange avec son amant des adieux vertueux entre parents :

*La Femme*

Monsieur, j'ay Pernet apperceu  
Qui s'en vient tout droit en ce lieu.

*L'amoureux*

Adieu, cousine.

*La Femme*

Adieu, cousin.

*L'amoureux*

Adieu, ma cousine, ma seur.

Cette démarche s'étant avérée insuffisante, la femme recourt à une persuasion directe par des références généalogiques, commençant par de simples allégations, qui deviendront ensuite des affirmations de plus en plus élaborées :

*La Femme*

Certes, Pernet, comme j'entens,  
C'est vostre cousin germain.

Comme le rusé Pernet a du mal à croire en cette soudaine révélation d'une parenté si convenable pour sa femme, celle-ci enchérit en insistant sur la prétendue appartenance de Pernet à la noblesse de par sa « parenté » avec le jeune amant :

*La Femme*

Vous estes gentil par raison;  
Vostre cousin monsieur me l'a dit.

[...]

Vous estes, dehors et dedans,  
Gentilhomme, vueillez ou non.

[...]

Sans faulte ung homme gentil esse  
Du cousin de quoy je vous parle;  
De tous voz parens c'est la parle;

---

<sup>19</sup> *Pernet qui va au vin*. Viollet le Duc 1854: 195–211.

Pour l'amour de vous, sur ma foy,  
Toucherez vous deux à moy;  
Ce sont lignaiges tous notoires.  
[...]  
Certes, Pernet, il vous ressemble.

Le jeu référentiel généalogique se précise et s'approfondit : d'un vague cousin prétendu, Pernet s'entend affirmer être le cousin germain de l'intéressé, et avoir du sang noble comme celui-ci.

Ces révélations généalogiques de plus en plus vertigineuses ne sont pas accueillies par le rusé Pernet. Clairvoyant et ironique, il démystifie joyeusement toute tentative de son inclusion référentielle dans une fausse généalogie :

*L'amoureux*  
Adieu, ma cousine, ma seur.  
*Pernet*  
Ventre saintc gris, quel gaudisseur,  
Et quel embrocheur de cousin!  
*L'amoureux*  
Adieu, cousin.  
*La femme*  
Adieu, cousin.  
*Pernet*  
Cousin, dea, que de plait.  
Vous me dressez lignaige  
En peu de temps.

Même lorsqu'il semble s'embrouiller dans sa tentative de reconstituer sa généalogie et feint de croire en sa prétendue noblesse, des apartés révélateurs ou des répliques excédées traduisent son scepticisme fondamental et révèlent sa participation volontaire au jeu généalogique :

*Pernet*  
Je croy bien que de part mon père,  
Qui espousa sa seur Perrine,  
Ma tante la grant cousine  
Remuez du gros cousin,  
Qui fut à ma tante parent,  
Et voilà le fait apparent  
Qui esprouve ma gentillesse.  
[...]  
(tout doulx) sans vous blasmer,  
Ma femme, je vous entens bien.  
[...]

*La femme*  
Il vous ressemble.  
*Pernet*  
C'est donc du nez.  
Qui suis-je, moy?  
Hau, qui, quoy, quoy?  
[...]  
Mais venez ça  
Ai-je quelque tache  
De gentillesse sus mon corps ?

Les plaisanteries pour le compte de la généalogie nourrissent le comique de la farce, notamment en superposant aux jeux avec la généalogie des sous-entendus assez grivois.

Un autre exemple de généalogie burlesque peut être retrouvé dans la *Farce de Maistre Jehan Jenin*.<sup>20</sup> La mère du personnage principal, badin infatué et prétendu théologien nommé Jehan Jenin (nous avons déjà relevé à propos de cette farce le redoublement du nom propre significatif, et donc, un jeu onomastique annoncé dès le titre), propose à son fils, qui s'autoproclame prophète, une « généalogie » bien à sa mesure. Cette généalogie correspond particulièrement bien aux attentes et aux ambitions de Jehan Jenin qui souhaite se consacrer à une carrière ecclésiastique, puisqu'elle est constituée entièrement par des ancêtres ecclésiastiques. Burlesque, rabaissante et antiphrastique, cette pseudo-généalogie suggère la violation de l'obligation de célibat et le non-respect du vœu de chasteté :

Je tousjours dit que series  
Une fois ung grant personnage  
Vous estes de noble lignaige  
Et tout du sang de l'eglise  
Pour scavoir la genialogie  
Vostre pere et moy fumes enfans  
De deux curez richez et puissans  
Mon pere estoit filz d'ung abbe  
Et cest abbe fut engendre  
D'un evesque tresbon preudhomme  
Qui fut filz du pape de Romme  
Vela la genealogie  
C'est esbaye ton sy en l'eglise  
Vous estes si hault monte.

---

<sup>20</sup> *Farce de maistre Jehan Jenin*. Trepperel 2011 : 1–5.

La gradation dans les fonctions, l'importance et l'influence des ancêtres pré-tendus de Jehan Jenin remonte, à l'image du modèle biblique, à l'échelle suprême, celle du pape de Rome, amplifiant ainsi l'effet comique de la généalogie burlesque.

Or, une farce remarquable – *Jenin fils de rien*<sup>21</sup> – se construit entièrement sur des relations, des mystères et des réflexions généalogiques, et mérite donc bien qu'on se penche sur elle. Souvent traitée de médiocre par les critiques, cette farce est pourtant très intéressante et féconde au niveau du jeu référentiel, puisqu'elle représente pratiquement le seul exemple parmi les farces qui nous sont parvenues, dans lequel le jeu référentiel généalogique est mis au centre de la fable et de la représentation. Le sujet est traditionnellement simple : le badin Jenin se lance dans une recherche de paternité, au cours de laquelle il va être amené à questionner sa propre identité. L'échec de sa quête l'amène à douter, pendant un moment fulgurant, de son existence même. Dans cette farce, les jeux référentiels avec la généalogie passent par plusieurs étapes et péripéties riches en significations et hautement comiques.

L'angoisse quasi existentielle de Jenin devant les mystères et l'imprécision de son origine marque dès le début de la farce les traits de ce naïf qui cependant n'est point sot, et encore moins personnage univoque et plat. À la recherche de son identité, il a la conscience du manque de plénitude de sa personnalité sans une filiation reconnue, et la farce est ponctuée de ses exclamations anxieuses d'un être qui cherche en vain son unité :

*Jenin*

Dictes moy donc qui est mon pere. [...]  
Je seroys doncques imparfaict,  
Se quelque ung ne m'eust engendré (v. 36–49).  
[...]  
Dea, si fault-il que j'ayes ung père! (v. 192)

La recherche de ses propres racines passe par plusieurs étapes, et joue sur les multiples significations du terme « père », mais aussi, sur ses multiples occurrences dans la farce, qui semblent comme l'écho de cette recherche comique et à la fois pathétique de la paternité.

La première étape est marquée par une démarche burlesque de sa mère : excédée par les questions incessantes de son fils, elle lui annonce l'avoir conçu lorsqu'elle était couchée dans son lit toute seule, couverte d'un pourpoint et d'une jaquette. La généalogie burlesque commence donc par une référence ludique à des objets remplaçant la figure paternelle, et Jenin lui-même se moque longuement de cette tentative naïve de sa mère d'offrir une explication :

---

<sup>21</sup> *Jenin, fils de rien*. Tissier 1986–2000 : XVIII.

*Jenin*

Tant vecy ung merveilleux point,  
Que je suis filz d'une jacquette!  
Sur ma foy, je ne le croys point... (v. 52–64)  
Entendre ne puis qui je suis.  
Je seroys doncques filz de layne? (v. 72–73)

La deuxième étape du jeu référentiel généalogique est marquée par l'apparition du prêtre, qui reconnaît avec une satisfaction manifeste et même orgueilleuse « avoir fait » Jenin et dit même l'« avoir forgé » (v. 210). Cette dernière expression pose de manière burlesque ici le prétendu père comme créateur ayant instruit de manière quasi démiurgique l'apparition d'un être humain. Or, la mère niant aussitôt cette paternité fraîchement retrouvée, l'insécurité de Jenin subsiste et même augmente. Pour essayer de la dépasser, le personnage questionnera ses origines déjà de manière inclusive, en mettant en doute non seulement sa figure paternelle, mais soudain aussi, la figure maternelle. Une voie entrevue pour trancher la contradiction opposant ses parents présumés serait donc de mettre en question aussi bien l'un que l'autre. Pour résoudre cette interrogation, l'intervention d'un tiers est nécessaire, et un devin, charlatan ambulant, entre en scène pour une dernière étape de la quête généalogique dans la fable.

Le devin replace le jeu généalogique, qui s'essoufflait déjà en interrogations récurrentes et répétitives, dans une nouvelle perspective : il propose certes une solution à l'incertain, mais tout en rejetant le certain, la maternité de Jenin :

[...] je concludz,  
Omnibus evidentibus,  
Que Jenin est filz messire Jehan,  
En la presence de ses gens,  
Et n'est point le filz de sa mère (v. 387–391).

Le mystère généalogique ne fait que s'épaissir. Dans son désir de donner une réponse satisfaisant tout le monde (sauf Jenin, évidemment...), le devin proclame le jeune homme « filz de personne ». Le prêtre ne serait pas son père, puisque sa mère le nie, mais aussi, sa mère ne serait pas sa mère, puisqu'elle ne saurait concevoir d'un pourpoint, comme elle prétend l'avoir fait. L'absurdité logique du raisonnement rajoute au comique de la scène :

Pour vous accorder tous ensemble,  
Il ne sera filz de personne.  
Car ma raison je treuve bonne:  
Sa mère m'a dit que du prestre  
N'est point le filz; or ne veult estre

Jamais Jenin le filz sa mère.  
Or donc il n'a mère ne père,  
N'en eust jamais. Vecy le point:  
Il n'y avoit rien que ung pourpoint  
Sur sa mère quant fut couchée:  
Or sans qu'elle fut attouchée,  
Tel enfant n'est sceu concepvoir;  
Par quoy on peult appercevoir  
Qu'il n'est filz d'homme ni de femme (v. 411–424).

C'est ainsi que Jenin se retrouve privé de toute racine, de tout ancêtre, si bien qu'il est amené à douter de sa propre existence même :

*Jenin*

A! vrayement doncques, par mon ame,  
Je suis Jenin le filz de rien.  
Adoncques, pour l'entendre bien,  
Jenin n'est point le filz sa mère;  
Aussy n'est point le filz son père;  
Ergo donc je ne suis point filz  
Ne père ne mère, vresbis!  
Doncques Jenin n'est point Jenin.  
Qui suis-je donc? Janot? nennin.  
Je suis Jenin le filz de rien.  
Je ne puis trouver le moyen  
Sçavoir si je suis ou suis mye (v. 425–436).

Son remarquable monologue final superpose au jeu référentiel généalogique initial un jeu référentiel secondaire avec des références bibliques et spirituelles.

« *Tant vecy ung merveilleux point* », s'exclamait Jenin railleur lorsque sa mère essayait de lui faire croire qu'il était né d'une jaquette. Ce terme même de merveille semble annoncer la référentialité biblique ludique à la fin de la farce. Les figures généalogiques absentes de son existence, tant cherchées et pourtant introuvables, poussent Jenin à s'extraire de sa nature humaine pour chercher son identité simultanément dans le règne animal et dans le monde spirituel, dans une alternance comique et pathétique à la fois. Suis-je Dieu ou la vierge Marie (sic !) ? Suis-je diable ? Suis-je une bête ? Suis-je un saint ? se demande tour à tour Jenin. Chacun de ces questionnements est tranché par un raisonnement témoignant d'un bon sens et de repères solides, quoique quelque peu naïves, dans l'existence ; ce raisonnement écarte donc toute possibilité d'assimilation avec chacune des catégories envisagées. Puisque Dieu et la Vierge sont tous deux au paradis, puisque Jehan n'est pas cornu, puisqu'il a l'air d'un homme et non pas d'une bête, et que les saints sont tous morts et peints sur les autels des églises, c'est donc que Jenin

est un être à part, indépendant de tous ces groupes. Ses tourments généalogiques ne sont point résolus et semblent même beaucoup plus angoissants qu'au début de sa quête.

Cette tentative d'auto-identification, émouvante et presque pathétique, est tout aussi burlesque et ludique. Le contraste comique entre le badin bâtard et Dieu, la Vierge ou les saints engendre le rire par l'absurdité fondamentale même d'un tel parallélisme.

Suis-ge Dieu ou Vierge Marie?  
Nennyn; ilz sont (tous deux) en paradis.  
Suis-ge dyable? qu'esse que je dis!  
Vrayement, je ne suis pas cornu (v. 438–441).  
Pourtant si ne suis-ge pas beste;  
Il est bon à veoir à ma teste  
Que je suis faict ainsi que ung homme (v. 442–444).

[...] Je ne croy point que ne soye sainct.  
Il fauldra donc que je soye painct  
Et mis dessus le maistre autel (v. 452–454).

A ce moment quasi tragique, un revirement brusque s'opère, typique de la farce qui refuse de se prendre trop au sérieux. Le bon sens triomphe soudain, comme une révélation en un éclair : il est inutile de rechercher sa généalogie. Jenin conclut en revenant dans l'emploi plus ou moins stéréotypé du badin qui évite de se poser trop de questions, mais cependant, ne manque pas de profiter de tous les biens matériels sur lesquels il peut mettre la main :

Or conclus-je, sans long babil,  
Que je ne suis filz de personne.  
Je suis à qui le plus me donne. » (v. 461–463)

La transition abrupte de l'individu anxieux, presque dramatique, tâtonnant à la recherche de son identité, vers le personnage du badin, contribue également à l'effet comique final.

Cette profondeur indéniable du personnage de Jenin, sa quête d'identité et son dramatique monologue final ne devraient pas être interprétés trop littéralement, mais plutôt considérés dans l'optique du traitement ludique et burlesque. La quête généalogique, argument de la farce, est burlesque et rabaissée : un niais bâtard se demande si le curé du village ne serait pas son père. Sur cet arrière-fond, ses angoisses existentielles acquièrent une consonance comique. Même avec ces réserves cependant, la farce *Jenin fils de rien* possède une profondeur, une richesse et une plasticité fuyante du sens qui en font un spécimen du genre particulièrement remarquable, et qui mérite une plus grande notoriété.

## LE « RÉALISME » DES FARCES

La situation farcesque est stylisée, typifiée, dessinée à grands traits de clichés. Elle est ainsi facilement reconnaissable, rapportable à la réalité, fournissant le degré minimal de référentialité nécessaire pour l'actualisation du jeu théâtral, pour sa possibilité même.

Le « réalisme » des farces se base naturellement sur la référentialité inhérente à toute fiction. La fiction, ou le jeu théâtral, aussi conventionnels soient-ils, ne sauraient être conçus, reconnus, reçus par le public et donc, esthétiquement efficaces et fonctionnels, sans une référentialité fondamentale indispensable. La possibilité de les rapporter à des situations bien connues et même banales de la vie est une exigence sine qua non de leur fonctionnement. Le réalisme est donc une condition incontournable de l'existence et de la réalisation même du jeu théâtral.

Or, ce n'est ni l'unique explication ni l'unique fonction possible de cette référentialité basique et fondatrice du jeu théâtral des farces. Il serait insuffisant de s'en contenter et d'en déduire une affirmation définitive de pseudo-réalisme farcesque. Toute référence à la réalité reflète la réalité, qu'elle le veuille ou non. La vie ne consiste certes pas uniquement en ces aspects tronqués, rabaissés et routiniers du vécu quotidien que l'on visualise dans la référentialité farcesque, mais ceci ne signifie pas non plus qu'elle est exempte de tels aspects. L'existence quotidienne elle-même est dans une certaine mesure (non négligeable !) routinière et banale, le vécu est trivial, les réactions sont souvent standardisées et répétitives, surtout dans les dimensions inférieures de la vie humaine que la farce reproduit. De ce point de vue, la farce **est** référentielle et reflète des éléments de la réalité quotidienne de l'époque de sa création, sans toutefois présenter une image complète de la réalité, ni référencer directement à celle-ci.

## COMBIEN DE RÉALISME DANS LES FARCES?

En philosophie, on appelle « réalisme » toute doctrine considérant qu'il existe une réalité indépendante de la pensée. Sans nous étendre sur le problème de définir le terme même de réalisme, nous adopterons ici pour les buts de notre réflexion une définition qui soit la plus large possible : *Conception esthétique selon laquelle le créateur décrit la réalité sans l'idéaliser*<sup>22</sup>. Elle marque bien le fait que le réalisme en littérature traduit, volontairement ou non, un choix de démarche esthétique de la part de l'auteur, responsable de la sélection et de l'organisation des éléments référant à la réalité.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> <http://cnrtl.fr/definition/réalisme> .

<sup>23</sup> Konrad Schoell souligne que c'est bien l'intention de l'auteur qui conditionne les manifestations du réalisme dans l'œuvre, puisque « le réalisme littéraire n'est pas simple reflet d'une réalité

Il convient dès le début d'exclure de notre champ d'analyse toute approche « extrême » du réalisme dans les farces, qui affirmerait ou nierait en bloc et inconditionnellement son existence et sa valeur référentielle. Il est vrai que l'illusion de réalisme des farces n'est plus sérieusement admise depuis un certain temps déjà, et notamment, depuis les réflexions de chercheurs comme Robert Garapon, Konrad Schoell ou Charles Mazouer, ainsi que bien d'autres, sur le sujet du réalisme farcesque. La position inverse, qui nierait toute existence de références réalistes dans la farce, la rangeant ainsi dans une catégorie (d'ailleurs difficilement concevable) de théâtre non représentationnel, esthétique pure dans laquelle tout signe ne signifie que soi-même, ne semble pas, de son côté, avoir été développée, tant elle apparaîtrait absurde. Nous partons donc sur la prémissse déjà bien établie que les références réalistes dans les farces sont incomplètes, sélectives et fragmentaires, et, loin de viser à documenter leur réalité contemporaine, poursuivent d'autres buts essentiellement esthétiques et ludiques.

Les critiques s'accordent pour indiquer qu'il convient de prendre beaucoup de précautions en abordant la conception de réalisme dans les farces. Dans son célèbre article sur le réalisme de la farce<sup>24</sup>, Robert Garapon analyse le présumé réalisme farcesque qu'il qualifie de « schématique et conventionnel »<sup>25</sup>. Il souligne le peu de domaines d'élection des références réalistes, ainsi que leur précision insuffisante, qui rendraient le réalisme farcesque fort peu informatif de la vie quotidienne du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècles. De même, dans son étude bien connue sur le théâtre médiéval<sup>26</sup>, Charles Mazouer met d'emblée en garde sur l'aspect réaliste de la farce médiévale, appelant à nuancer l'impression initiale de réalisme qui s'en dégage. Certes, il semble bien évident qu'un réalisme farcesque éventuel ne saurait être que fragmentaire, incomplet, imprécis : ce qui ne revient nullement à dire qu'il ne saurait être du tout.

Y a-t-il des domaines de prédilection de ce réalisme ? Là encore, le sujet semble être bien exploré. Ainsi, Garapon regroupe les références à la réalité dans les farces (qu'il n'oublie pas de qualifier de schématiques et de conventionnelles) en trois groupes : ayant trait à la vie organique (manger, boire, éliminer), à la vie conjugale (désir, sexualité, querelles de ménage), et à la prétention et à la sottise dans la vie sociale. Schoell, qui étudie exclusivement les références à la vie quotidienne, range les indices de réalisme dans les groupes suivants : éléments de la vie quotidienne (vêtements, logement, nourriture, travail) ; pratique religieuse fragmentaire (confessions surtout). Il en conclut sans surprise que « [l']image de

---

extérieure, mais que l'intention de l'auteur ou du genre est responsable du choix et de la réorganisation de ce réel empirique » (Schoell 1985 : 42).

<sup>24</sup> Garapon 1974 : 9–20.

<sup>25</sup> Idem, p. 9. Garapon y formule la thèse que le réalisme se présente en fait comme un « parti pris de laideur réjouissante » qui serait « un caractère distinctif de la farce en tant que genre dramatique ».

<sup>26</sup> Mazouer 1998 : les pages 287–358 sont consacrées à la farce.

la vie quotidienne n'est pas complète, il s'en faut de beaucoup ». Mazouer, de sa part, résume dans les grandes lignes ou, plutôt, présente un survol représentatif en évoquant la représentation de la société, de la vie de tous les jours, de la vie familiale et conjugale.

En changeant d'optique ou de classement, on pourrait encore varier la désignation des domaines, mais les tendances sont assez claires : le réalisme farcesque présente des références aux hommes réels de différentes classes sociales dans des situations de la vie ordinaire. Certes, les classes de moyenne ou basse condition sont privilégiées, et les situations du quotidien sont triées selon des paramètres que nous tâcherons de préciser ci-après. À notre avis, M. Garapon a bien suggéré une structuration potentiellement opérationnelle de ces situations, selon qu'elles ont trait à la vie organique de l'individu, à la vie familiale ou à la vie plus largement sociale. Sans doute, ces strates de références réalistes dans les farces se recoupent et se combinent bien souvent, rendant difficile, sinon impossible, toute tentative de classification inclusive.

D'ailleurs, décrire de façon exhaustive ce réalisme farcesque, le traquer et le catégoriser minutieusement dans ses différentes manifestations, pour ensuite exemplifier en abondance ces dernières, nous semble impossible et de surcroît, inutile. Il serait autrement plus productif pour notre sujet de rechercher les aspects *ludiques* des références réalistes, les aspects par lesquels elles jouent avec et se jouent de la référentialité, la réalité, la représentation et la réception des pièces.

Quels seraient les enjeux du réalisme farcesques ainsi délimité dans ses grands traits?

Pour Garapon, le réalisme serait le résultat d'un « *parti-pris esthétique délibéré* » des auteurs des farces, qui consisterait à montrer quelques vices élémentaires, la laideur et la bassesse, surtout pour réjouir et faire rire les spectateurs. Garapon évoque aussi, quoique rapidement et avec assez peu de conviction, une deuxième fonction possible du réalisme farcesque, qui viserait à provoquer une distanciation par rapport aux défauts et vices montrés. L'enjeu serait donc presque exclusivement de faire rire par l'évocation du bas matériel et corporel à travers des références adaptées à certains aspects de la réalité.

Konrad Schoell<sup>27</sup> modère quelque peu le jugement catégorique de Garapon sur le réalisme farcesque. Il situe le réalisme de la farce dans l'optique de *l'intention* de l'œuvre farcesque (et donc, de la réception de la farce). Cette intention serait primordialement celle d'amuser, indique-t-il, mais elle pourrait également être satirique (par rapport à certains états ou professions) ou critique (puisque les farces présentent souvent des conflits sociaux). Schoell propose ainsi des explications « sociales » et « littéraires » de ce réalisme sélectif. Ce dernier refléterait une partie seulement de la société, qui correspondrait au mieux au public de la farce.

<sup>27</sup> Schoell 1985 : 39–54, repris presque intégralement dans son livre *La farce du quinzième siècle*, Gunter Narr Verlag, 1992.

De plus, ceci serait imposé par l'esthétique même de la farce, « *le réel devant être combiné avec le ludique pour produire une pièce de théâtre comique* ». Schoell conclut que la farce « *arrange les éléments de la vie quotidienne de façon à servir une intention de critique et d'amusement. C'est cette dernière intention qui est surtout responsable du côté caricatural et exagéré qu'on peut retrouver dans certains aspects de la vie quotidienne* » qui y sont représentés, Shoell visant ici surtout les références à la sexualité.<sup>28</sup>

Mazouer, quant à lui, estime que les images de la réalité sont déformées dans la farce par les exigences de l'esthétique farcesque exclusivement orientée vers le rire. Ce rire peut certes avoir quelquefois des intentions satiriques aussi, mais il serait avant tout un rire carnavalesque dans la conception bakhtinienne : transgresseur, grotesque et temporaire.

Deux grandes fonctions du réalisme farcesque, qui trie et modifie le réel, sont donc identifiées : amuser et faire rire, d'abord, mais aussi (parfois et peut-être), critiquer (sans aller jusqu'à corriger, certes) certains vices et travers des hommes.

\* \* \*

Les limites, les grandes orientations et les enjeux du réalisme farcesque étant donc bien tracés, nous ne nous y attacherons pas ici. Or, un des aspects plus particuliers du réalisme farcesque nous semble intéressant et bien pertinent pour notre sujet qui est le jeu. Il s'agit de ce qu'on appelle souvent le *naturalisme* des farces, une extension du réalisme farcesque qui contribue de manière particulièrement efficace aux réalisations ludiques créatrices de sens, tout en exploitant les spécificités dramaturgiques et représentationnelles de la farce, que l'on a parfois tendance à oublier, obnubilées par les textes.

## RÉALISME ET NATURALISME: JEUX ET ENJEUX

Le terme de « *naturalisme* » est certes anachronique par rapport au Moyen Age. En effet, le phénomène esthétique désigné par ce nom apparaît dans les beaux-arts dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle pour y nommer un art qui recherche l'imitation exacte de la nature, et le phénomène littéraire est caractéristique du XIX<sup>e</sup> siècle avec son plus célèbre représentant Émile Zola. Est-il donc permis de parler de « *naturalisme* » dans les farces ?

Dans la lignée d'Erich Auerbach<sup>29</sup>, le *naturalisme* peut être considéré comme un phénomène transhistorique qui remonte à l'Antiquité, notamment à Homère, et qui se retrouve avec une certaine régularité dans toutes les littératures du monde. Il s'agit dans cette optique d'une *représentation mimétique de la réalité dans une*

<sup>28</sup> Schoell 1985 : 53.

<sup>29</sup> Auerbach 1968.

*œuvre littéraire*, c'est-à-dire, d'une reconstruction fidèle et minutieuse de la réalité empirique. Le naturalisme constitue dans cette perspective une continuation amplifiée du réalisme et une antithèse du romantisme (ou de l'idéalisme).

Nous utiliserons donc le terme dans cette acception plus générale et transhistorique, pour marquer, dans le contexte des farces françaises de la fin du Moyen Age, cette même *continuation amplifiée du réalisme*, avec une nette préférence pour le bas matériel et corporel, pour reprendre la célèbre expression de Mikhaïl Bakhtine.

Ce naturalisme s'actualise selon deux axes principaux : celui du corps individuel (physiologie) et celui du corps social (physiologie et violence). Le naturalisme des farces est certes et en premier lieu *physiologique* dans son aspect fondamental de véritable hantise du corps grotesque dominé par ses pulsions primaires (manger et boire, uriner et déféquer, faire l'amour). Or, parallèlement, il est aussi *sociologique*, ce qui s'exprime dans une simplification extrême des rapports sociaux et familiaux, presque toujours ramenés à la corporalité naturaliste, avec souvent en prime la dimension fondamentale de la violence physique.

## VIOLENCE PHYSIQUE

Les coups administrés ou reçus sur scène sont relativement fréquents dans les farces, si bien qu'ils sont devenus un de leurs traits distinctifs. Cette extériorisation illustrative de la violence en agression s'enracine dans les traditions carnavalesques. Le comique de coups de bâtons préside donc à la naissance de la farce comme genre. Il est significatif que la plus ancienne farce qui nous soit parvenue – *Le Garçon et l'Aveugle*, qui date du XIII<sup>e</sup> siècle – fonde son comique sur deux procédés qui deviendront plus tard de grands classiques dans la dramaturgie farcesque : le déguisement par l'auditif (en contrefaisant sa voix) et les coups de bâton généreusement distribués.

Les scènes de bastonnades sont présentes dans plusieurs pièces appartenant au groupe des farces les plus simples, formes rudimentaires que l'on nomme communément « parades » – telle *Le Pont aux Ânes*, où le mari, qui n'arrive pas à se faire obéir par sa femme, finit par la battre comme plâtre, ce qui lui assure immédiatement une obéissance parfaite. Mais les bastonnades égayaient aussi des farces plus complexes et plus élaborées. C'est un comique fort goûté par le public.

Souvent, c'est la femme infidèle qui est battue par son mari qui n'est pas dupe de l'adultère. Dans *Le badin qui se loue*, le mari bat ainsi sa femme, tandis que le valet badin commente en connaisseur :

*Le mari*  
Du cas suis assez informé.  
Par Dieu, qui m'a fait et formé,  
Je vous battray tout mon saoul.

*La femme*

Fault-il que, pour un meschant foul,  
Je suis ainsi mal demenée ?  
Mon Dieu, il m'a presque assommée !  
Je vous prie, abstenez vous.

*Le badin*

Hon, hon ! quelz coups ! (v. 321–328)<sup>30</sup>

Dans d'autres farces, c'est le mari trompé qui de plus est battu, ou bien un niais est corrigé à grand renfort de coups, comme le badin Jeninot de la farce *Jeninot qui fit un roi de son chat*. Parfois, l'échange de coups dégénère en bagarre impliquant plusieurs personnages (comme dans *Le savetier, le sergent et la laitière*).

Cette extériorisation de l'agression physique est d'habitude expressément signalée dans le texte des farces. Les indications qui s'y rapportent sont données soit dans les didascalies (quoique ce soit plutôt rare), soit de manière indirecte, dans les répliques des personnages (en didascalies cachées): l'un promet de battre l'autre, puis l'autre se plaint de la rudesse des coups reçus... Le texte dramaturgique est donc déclaratif, démonstratif même, ce qui renvoie bien à la conventionnalité de la représentation farcesque.

Le naturalisme des bastonnades est à la fois conventionnel et stylisé, un « gag » à succès, dirions-nous aujourd'hui, et qui n'a rien à voir avec la représentation de la réalité. Dans ce sens, il appartient aux jeux référentiels, puisqu'il caricature la réalité pour parvenir au but premier de la farce : faire rire.

## PHYSIOLOGIES DU CORPS GROTESQUE

Un autre aspect ludique du naturalisme des farces est à relever dans les représentations qu'elles donnent de la corporalité au niveau le plus bassement physiologique possible. La farce insiste avec complaisance et abondance sur le bas matériel et corporel. Déjà Bakhtine dans son célèbre ouvrage<sup>31</sup> sur François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, soulignait son étroite parenté avec le carnaval. Roger Garapon indique que la farce est volontairement et exclusivement rabaissante de par son essence même.<sup>32</sup> En effet, l'affinité du genre avec la culture populaire et carnavalesque justifie bien cette prédilection pour l'évocation de tranches de la vie matérielle, organique même, et des désirs

<sup>30</sup> *Le Badin qui se loue*. Tissier 1986–2000 : XIX.

<sup>31</sup> Bakhtine 1985.

<sup>32</sup> « [...] ce que nous appelons le réalisme de la farce médiévale » n'est en effet qu'« un parti pris esthétique, la volonté de ne retenir de la vie courante que certains aspects bas, répugnantes, risibles ». Garapon 1974 : 18.

humains dans tout ce qu'ils ont d'impérieux et de primaire. Ce qui se fait à travers la sexualité et l'élimination physiologique (uriner et déféquer).

L'esprit carnavalesque, exclusivement matériel et corporel, règne dans les farces. Les personnages y sont énergiques et naturels. Leurs corps actifs et jouisseurs accomplissent toutes les fonctions corporelles: manger et boire, se soulager, faire l'amour, et ceci dans la bonne humeur et la jouissance des facultés corporelles. Certes, on y trouve aussi des personnages au corps décrépit ou défaillant (vieillards et invalides), mais ils n'évoquent rien de tragique ni d'épouvantable: leur corps fatigué, usé ou handicapé est tout simplement ridicule, et devient souvent source et prétexte du comique médiéval, qui rit volontiers des infirmités, ou donne lieu à quelque ruse joyeuse et sans scrupules.

La sexualité, très présente dans les farces, est quasi absolue : les personnages semblent totalement soumis à leurs pulsions animales. Ils déclarent ouvertement leurs désirs et s'empressent de les assouvir aussitôt. D'ici, plusieurs farces tirent leur effet comique de l'accumulation d'incidents fâcheux qui sont autant d'obstacles devant l'assouvissement de ces désirs.

La sexualité fournit l'intrigue et de multiples revirements dans la plupart des pièces connues. En même temps, elle a peine à dépasser son rôle de déclencheur d'un jeu scénique farcesque, et on se rend compte que la farce ne présente finalement pas la sexualité au centre de la fable, mais bien les jeux de la ruse et de la tromperie à propos et autour de la sexualité.

Bien que les farces utilisent parfois volontiers le langage précieux qu'elles mettent dans la bouche des amants faisant part au public de leur grand amour pour leur dame, cette utilisation est franchement comique. Le langage précieux et spiritualisé contraste avec la bassesse de leurs instincts corporels qui sont les seuls qui les gouvernent, comme il devient toujours évident quelques vers plus loin. Cf. par exemple la tirade du Vert Galant de la farce *Lucas, sergent boiteux et borgne, et le Bon payeur*<sup>33</sup>:

*Le Vert Galant*

Amour veult mon cœur penestrer  
De sa sayete noble et digne.  
Je suys navré, sans poinct doubter.  
Icy ne puys plus arester ;  
Je veulx aller voir Fine Myne.  
La voila la gente godine,  
Mon soulas, ma joye et plaisirance.  
Ah! il fault bien que je m'avance,  
Pour l'aller saluer souldain.  
Honneur! Madame, au cœur humain.  
Où est le faulx borgne Lucas?

---

<sup>33</sup> Tissier 1986–2000 : XXXV.

*Ameline*

Ceste nuyt ferons nostre cas,  
Car il est allé sur les champs.

*Le Vert Galant*

Ainsy que deux parfaits amans,  
Nous ferons bien nostre paquet (v. 260–274).

L'amour n'existe dans les farces que sous sa forme de désir physique exprimé directement, aussitôt que ressenti. Ainsi le badin de la farce *Le galant qui a fait le coup*<sup>34</sup> déclare tout de go à sa chambrière : « *Tu me faictz le sang esmouvoir...* » (v. 27). Les nombreux curés des farces, protagonistes de prédilection pour l'emploi des amants, ne se gênent pas pour exprimer leur désir dans les termes les plus évocateurs et souvent bien crus.

Les femmes des farces, elles, sont présentées comme insatiables – encore un lieu commun de la littérature comique (mais aussi, de la littérature moralisante) du temps. La femme de la farce *Le Retrait*<sup>35</sup> ouvre la farce avec un monologue dans lequel elle raconte son attirance pour un beau jeune, en précisant candidement : « *J'ey espoir avec luy gesir.* » (v. 18) :

Sy le myen coeur est remply d'ire,  
Las ! à bon droict je le puys dire,  
J'ey bien raison de me complaindre ;  
Car mon mary me tient soublz las  
De grand rigueur, dont n'ay soulas.  
En luy n'a point de pasetemps,  
Dont bien souvent mauldictz le temps,  
Le jour et l'heure de ma naisance.  
Pensés-vous que prenne plaisirne  
En luy ? Non, non, je vous promais.  
Sy le servirai-ge d'un mais,  
Par Dieu ! dont pas il ne se double ;  
Car j'ey mys mon amytié toute  
En un beau filz. Voyla, je l'ayme ;  
Je mouray plus tost à la Payne  
Que je ne face son desir.  
J'ey espoir avec luy gesir  
Sy mon mary s'en va aulx champs (v. 1–19).

La femme de Jaquinot (de la farce *Le Cuvier*<sup>36</sup>) exige qu'il l'honore « *tous les jours cinq ou six fois* » parallèlement à toutes les tâches ménagères qu'elle lui a assignées.

<sup>34</sup> Tissier 1986–2000 : XXXVI.

<sup>35</sup> Tissier 1986–2000 : III.

<sup>36</sup> Tissier 1986–2000 : XIII.

Plusieurs farces sont construites autour du motif du dépit des femmes dont le mari est déjà trop vieux ou tout simplement impuissant, et ne peut plus faire l'amour. Ces femmes s'en plaignent amèrement (comme dans *Le Ramoneur de cheminées*), même parfois devant la justice (dans *Raoullet Ployart*), et/ou cherchent des moyens pour remédier à cette situation. D'ailleurs, le remède peut s'avérer pire que le mal, comme dans *Les femmes qui font refondre leurs maris*.

L'appétit sexuel débordant et l'insatiabilité des hommes et des femmes font que tout ce petit monde se trompe allègrement, et les adultères sont un des grands axes d'organisation de la représentation de la vie conjugale dans les farces. Dans la majorité des cas, ce sont les femmes qui trompent leurs maris avec un amant extérieur au ménage. Les exemples du contraire ne sont pas abondants : ainsi dans *Le Galant qui a fait le coup*, c'est le mari, exceptionnellement, qui trompe sa femme avec leur chambrière.

Les femmes accueillent leur amant dans le logis conjugal et, selon un rituel bien propre à la farce, le régalent d'un bon repas avant de passer à l'acte – qui d'ailleurs est rarement « montré » sur scène, mais seulement suggéré, et dans la plupart des cas, même rendu impossible par le retour inopiné du mari ou la fâcheuse présence du badin. Le retour du mari impose de recourir à la ruse, et plusieurs farces sont construites sur ce schéma qui deviendra plus tard celui de la vaudeville et du théâtre de boulevard : les deux amants qui se retrouvent, et qui sont gênés dans leurs ébats par le retour de mari. Il s'agit alors de sauver les apparences, et les femmes des farces rivalisent d'ingéniosité à cette occasion.

Souvent, elles recourent à la cachette : procédé très fructueux du jeu farcesque car scéniquement productif. Dans *Le Retrait*, l'amant est caché dans les toilettes, et la femme lui recommande même de mettre sa tête dans la cuvette pour que sa toux ne le trahisse pas ! Dans *La farce du Poulier à six personnages*, la cachette sera le poulailler, qui accueillera tour à tour les deux malheureux gentilshommes trompés par le couple de meuniers rusés.

Parfois, la cachette est complétée par d'autres ruses féminines ; ainsi, dans la farce *Un amoureux*, la femme cache son amant et, prétextant une maladie subite, envoie son mari chez le médecin. (Ce procédé peut également déboucher sur des revirements ultérieurs de la situation, comme dans *Un Amoureux* ou dans *Frère Guillebert*.) Dans la plupart des cas, la ruse triomphe, le mari est berné. Parfois cependant, la femme en prend pour son compte, ou l'amant est châtié.

Le naturalisme dans la sexualité est aussi traduit sur un autre niveau que celui de la fable. Il s'agit bien du niveau linguistique, et plus précisément, des équivoques érotiques, grivoises ou franchement obscènes.

Il existe des farces qui sont construites toutes entières autour d'une équivoque érotique. Il ne s'y passe pratiquement rien – la situation est statique, et l'action de la fable est remplacée par un dialogue exploitant toutes les ressources de cette équivoque. Les titres de ces farces sont bien suggestifs, comme *Les Femmes qui*

*font écurer leurs chaudrons, ou Les Femmes qui font rembourrer leur bas.*

Dans *Le Ramoneur de Cheminées*<sup>37</sup>, un vieux ramoneur se voit rabrouer par sa femme à cause de ce qu'il « ne peut plus ramoner ». L'équivoque érotique de la cheminée est d'origine populaire et connue depuis longtemps. Ici, elle est filée à mots couverts du début jusqu'à la fin, sans jamais être trop au ras du texte ; les critiques supposent que cette farce a pu être écrite pour un public plus délicat. A mesure que la farce avance, l'équivoque se précise, et le sens érotique devient évident.

*Le Ramoneur*

Ramonnez vos cheminées,  
Jeunes femmes, ramonnez ! (v. 1–2 – le Cri de metier du ramoneur)  
[...]

*La femme*

Par ma foy, à ce qui j'entens,  
Il ne peult plus lever le boys  
Du ramon... (v. 275–277)  
[...]

*La femme*

Il est mort, c'est-à-dire au monde.

*La voisine*

Comment ?

*La femme*

Il ne ramonne plus,  
Non plus qu'ung enfant nouveau né (v. 302–305).

Construire une pièce entière sur une équivoque est assez difficile : il est nécessaire de doser les effets et de jouer constamment sur l'alternance entre sens propre et sens figuré. Pierre Gringore y est parvenu avec beaucoup de maîtrise, mais certainement aussi, avec plus de grivoiserie et d'esprit gaulois, dans la *Farce de Raoullet Ployart* (1512)<sup>38</sup>, qui faisait partie de la célèbre sotie *Le Jeu du Prince des Sots et de Mère Sotte*. Ici, l'équivoque s'exprime à travers une métonymie : la femme insatisfaite parle d'elle-même comme d'une vigne qui n'est pas labourée, et cherche des laboureurs qui remplaceraient son mari impotent :

*Doublette*

Raoullet Ployart, je vous respondz  
Que ma vigne est quasi en frische.  
[...]

---

<sup>37</sup> Tissier 1986–2000 : XXI.

<sup>38</sup> Gringore 1858 : 270–286.

*Raoullet*

J'ay eu autresfois le renom  
De si bien foulter la vendenge!

*Doublette*

Et maintenant, quoy?

*Raoullet*

Je me renge,  
Me deultz, et ne puis plus foulter.  
[...]

*Doublette*

En effect, ma terre est en bruit;  
Il ne fault que trouver ouvriers  
Qui y besongnent voulentiers,  
Et qui aient des besches friandes.

Surviennent alors deux « laboureurs » : Dire et Faire ; le premier l'abreuve de belles promesses, mais c'est le deuxième qui lui donne pleine satisfaction. Ainsi, la deuxième partie de la farce illustre-t-elle le proverbe « *Il vaut mieux faire que dire* ».

Parfois, le naturalisme dans la représentation de la sexualité débordante dépasse les limites du tolérable et dégringole dans l'obscénité. De telles farces ne sont pas très fréquentes, sans toutefois être exceptionnelles. Souvent, elles présentent des situations figées: il ne s'y passe strictement rien, sauf des dialogues abondant en descriptions crues des rapports sexuels – comme dans *La Confession Margot*, où le jeu autour de la transposition d'une confession sur le plan matériel et corporel amène à des aveux grossiers et graveleux. Ce type de parler est directement lié au langage obscène carnavalesque.

D'autres fois, obscénité et abondance du vocabulaire de la sexualité peuvent se retrouver dans une pièce plus élaborée : tel est le cas de la farce *Frère Guillebert*. La farce s'ouvre sur un sermon joyeux du bon frère consacré à l'acte sexuel, dans un langage très cru et direct. Ensuite, le développement de la fable se poursuit selon le modèle narratif emprunté du fabliau *Les Braies du cordelier*, mais toujours avec une grande abondance du vocabulaire lié à l'acte sexuel. Il y a certainement une fixation sur la sexualité dans cette farce. Or, on y parle beaucoup de l'acte, mais on n'accomplit rien (la tentative d'adultère est avortée). Il s'agit donc d'une transgression purement verbale et ludique des convenances.

Cette transgression est poussée parfois à la scatalogie pure (propos grossiers qui traitent des excréments). Dans certaines farces, les éléments scatologiques parsèment juste ici ou là les textes pour faire jaillir un éclat de rire complémentaire. Souvent, ils s'inscrivent de manière assez harmonieuse dans la trame de la fable et dans le jeu scénique, et concourent à un franc comique gaulois. On pourrait évoquer comme deux exemples de cette utilisation ciblée de la scatalogie pour

les besoins de l'intrigue et du jeu les farces *Un Amoureux* et *Du meunier à qui le diable emporta l'âme en enfer*.

On peut déjà conclure de cette rapide évocation de quelques aspects significatifs du naturalisme dans les farces qu'il est plus déclaratif et suggestif qu'ouvertement évocateur et exhibitionniste. L'explication est à rechercher sans doute en premier lieu dans l'extrême conventionnalité du décor sur les tréteaux, qui excluait toute démonstration directe, mais aussi, dans l'esthétique même du genre qui joue souvent sur le sous-entendu, l'équivoque, le voilé, en tirant ses effets comiques justement du non-dit, du non montré.

Certes, l'explication du naturalisme des farces pourrait se rattacher avec justesse à l'esprit et à l'esthétique carnavalesques de la fête publique et du bas matériel et corporel, ainsi qu'à l'opposition à la haute culture officielle ecclésiastique ou chevaleresque. Cependant, à un niveau plus profond, il est possible de dégager deux grands enjeux de ce naturalisme farcesque.

En effet, le corps est l'animalité même en nous, une animalité dont l'homme depuis toujours veut se distancier. Les plaisirs du corps rappelant à l'homme son animalité, et son humanité, il prend très tôt le soin de les civiliser : manger, boire, dormir, se reproduire, éliminer – tout est socialisé et civilisé par l'homme. Dans ce contexte, leur spectacle à un état quasi naturel fait rire, et rassure. Ainsi, suivant des pistes de réflexion tracées notamment par Michel Meyer, il est possible d'attribuer au naturalisme grossier la valeur d'un acte de conjuration de la peur de l'animalité en soi, puisque de cette manière, « *l'humain vise chaque fois à se rassurer sur sa maîtrise du corps en s'assurant que ce corps est effectivement le serviteur docile de la volonté* ».<sup>39</sup>

Le naturalisme des farces acquiert aussi, parallèlement à sa valeur rassurante, celle d'une source de plaisir esthétique devant le spectacle de la différence, que l'on feint de croire réel. Le théâtre étant conventionnel de par son essence même, on feint de croire que ce qui est présenté sur scène représente une tranche du réel, et on feint de s'y identifier, le temps de la représentation, pour pouvoir mieux s'en distancier ensuite. Ainsi l'aspect scénique et dramaturgique des farces contribue-t-il par son esthétique même à enrichir les enjeux et les significations du naturalisme qui s'y exprime.

Y aurait-t-il des intentions satiriques dans cette image déformée de la réalité ? À notre avis, pas vraiment. Certes, plusieurs caractéristiques de personnages-types reprennent et épinglent des traits qui se prêtent à la satire : les curés paillards en sont l'exemple le plus évident. Mais on ne saurait parler de satire sociale dans les farces. En effet, pour qu'il y ait une véritable satire dans une œuvre, il est nécessaire que celle-ci fonctionne selon une optique de généralisation : or, dans les farces, il s'agit de rire de types comiques, et non pas d'extrapoler jusqu'à

---

<sup>39</sup> Meyer 2003 : 82.

des généralisations sur la société (comme font par exemple les soties). La farce s'appuie sur des *caricatures* de la société, pas sur une satire sociale.

Où serait le ludique dans cette approche naturaliste ? Il est à rechercher dans la sélectivité du naturalisme d'abord (on est loin de représenter tous les aspects de la vie, même de la vie organique, sur scène !), ainsi que dans la stylisation — inévitable au théâtre, mais aussi, empreinte de connivence avec les spectateurs.

## DIMENSIONS SCÉNIQUES DES JEUX RÉFÉRENTIELS

Parmi les dimensions scéniques de la référentialité farcesque, il convient d'insister tout particulièrement sur les rôles et les valeurs des objets scéniques dans les farces. Ces objets représentent un aspect référentiel déjà évoqué par plusieurs chercheurs, mais dont l'importance nous semble particulièrement grande dans les farces et dans le jeu farcesque, puisqu'ils servent de moyen typiquement dramatique, et très fructueux, du réalisme farcesque.

## LES OBJETS SCÉNIQUES : EFFETS, JEUX ET SÉMANTIQUES DU RÉEL

Le « réalisme » des farces, parallèlement à toutes ses limitations consciemment adoptées par les auteurs à des fins esthétiques, présente également des limitations d'ordre dramatique. Il nous faut une fois de plus rappeler ici le fait que la farce est un genre théâtral, et non littéraire ; d'ici découlent des spécificités complémentaires de son « réalisme ». Le genre dramatique a ses lois particulières, parmi lesquelles la brièveté obligatoire des œuvres, mais aussi, l'impossibilité pour l'auteur de s'exprimer directement ou de se laisser aller à de longues descriptions. Tout cela limite nécessairement le réalisme. Le cadre de l'action ne peut être évoqué que rapidement ; les détails font place à la sobriété signifiante d'un décor particulièrement économique dans la farce ; le dramaturge ne peut s'appuyer que sur de très brèves indications pour évoquer ambiances, humeurs, mouvements... Les contraintes dramatiques de la farce (représentation très brève, dynamique et divertissante) limitent l'étendue des situations scéniques possibles, qui doivent être dynamiques, drôles et à dénouement rapide. Loin donc d'être des « arrêts sur images » de la vie quotidienne de l'époque, ces situations sont évidemment sélectives, incomplètes, singulièrement répétitives, schématisées et conventionnelles.

Ces limitations se reflètent naturellement sur la performance scénique de la farce, et l'économie du décor met en valeur les multiples rôles des objets scéniques<sup>40</sup>, dont certains ont trait au jeu référentiel.

<sup>40</sup> La critique parle volontiers d'objets iconiques ou encore, d'objets facétieux (Michel Rousse) dans la farce ; nous préférons nous en tenir au terme plus neutre, général et englobant d'*objets scéniques*.

À la suite d'Anne Ubersfeld<sup>41</sup> dont les multiples contributions sont essentielles à la sémiotique du théâtre, l'objet scénique est entendu comme tout élément non humain d'occupation de l'espace de la scène. La représentation se reconstruit comme un monde possible à travers trois systèmes de signes : ceux de l'espace, ceux des objets et ceux du comédien. Les objets scéniques sont appréhendés, certes, comme une référence au monde, mais aussi, comme des éléments ludiques pour le comédien. Ces objets sont envisagés à la fois dans leur matérialité et dans leur fonctionnement rhétorique en tant que métaphores, métonymies ou symboles.

La critique contemporaine du théâtre estime que l'objet théâtral n'acquiert ses multiples rôles et valeurs que dans l'histoire récente du théâtre occidental, et qu'avant, il n'était qu'un simple accessoire à fonctions référentielles basiques sur scène.<sup>42</sup> À notre avis, ceci ne peut pas être vrai pour la scénographie de la farce française médiévale, dans laquelle l'objet devient un lieu de jeux référentiels fructueux et génératrices de sens.

La simplicité sommaire du décor dans les représentations des farces souligne l'importance et la signification souvent changeante de chacun de ses éléments. La fonction primaire des objets scéniques est d'assurer une référentialité de base, nécessaire pour la représentation. Or, même à ce niveau, ces objets ne sont pas tout à fait littéraux, et opèrent des jeux référentiels : les chercheurs du théâtre médiéval ont à maintes reprises insisté sur la valeur changeante de l'objet comme signe. Il peut à tout moment se vider de son sens pour en accueillir un autre. Une chaise sur scène peut certes signifier une chaise, mais aussi, une maison, un poteau de porte, une partie de lit, un meuble quelconque, etc., en gardant toujours une référentialité primaire au monde familier des objets hors théâtre. Cette superposition de référentialités, parallèlement au changement constant du contenu de l'objet-signe dans le cadre d'une seule représentation, contribue au jeu référentiel de la conventionnalité scénique, de la complicité avec le spectateur, mais aussi, de la génération de sens multiples.

Les objets scéniques dans les farces remplissent également une fonction iconique : ils peuvent fonctionner comme des signes iconiques du rire et du comique visuel, souvent dans le cadre situationnel de la tromperie. Il s'agit avant tout d'objets participant au comique visuel, qui appartiennent au bas matériel et corporel<sup>43</sup> : flacon rempli d'urine, braies souillées et draps salis d'excréments, lunette de toi-

---

*niques*, pour ne pas tomber dans des élucubrations sémiotiques et pour mieux, le croyons-nous, recouvrir les rôles et les valeurs de ces objets.

<sup>41</sup> Ubersfeld 1978; 1981.

<sup>42</sup> « En effet, le terme même d'« objet théâtral » est un acquis de l'analyse dramaturgique contemporaine, et les théoriciens s'accordent à situer l'apparition sur la scène de la réalité qu'il désigne au tournant qu'a constitué, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe, l'invention de la mise en scène. Avant cela, l'objet n'est qu'un accessoire, élément subalterne de la représentation, jouant les utilités ou participant à la construction du cadre référentiel. » Noel 2012. L'auteure déclare même assez péremptoirement que « le théâtre d'objets appartien[t] à la modernité » (idem).

<sup>43</sup> Michel Rousse évoque ces « objets facétieux » dans Rousse 2004 : 263–273.

lette... La transgression qu'ils figurent de par leur présence même sur la scène les rend déjà sources d'un rire carnavalesque libérateur.

La femme tyrannique de Jaquinot de la farce *Le Cuvier* lui jette au visage des draps souillés d'excréments. L'amant pris de panique de la farce *Le Retrait* s'enfuit de la maison, la lunette de toilette autour de son cou. Le rire naissant de la visualisation de ces objets est d'autant plus grand que le contraste entre le bas et le haut est plus marqué : c'est un contraste spatial, mais aussi, social<sup>44</sup>.

Or, leur valeur référentielle primaire est, de plus, assez souvent détournée par la farce. Ces objets du bas matériel et corporel y acquièrent alors de nouvelles significations qui viennent s'ajouter à leurs significations habituelles, redoublant ainsi le comique, mais aussi, donnant libre cours au jeu référentiel par lequel ces nouvelles significations sont créées et affirmées. Une troisième fonction des objets scéniques vient s'ajouter ou plutôt, se superposer aux deux autres : détournement du sens tout en gardant le même référent.

La bouteille remplie d'urine de la farce *L'Amant* se transforme ainsi, après une substitution judicieuse, en bouteille de boisson rafraîchissante. Les braies puantes de frère Guillebert de la farce éponyme sont prises pour un bissac et utilisées en tant que tel par le mari naïf. Les deux truands de la farce *Le Pardonner, le Triacleur et la Tavernière* laissent à celle-ci comme gage pour leurs impayés une paire de braies souillées, la convaincant qu'il s'agit d'une relique de grande valeur.

C'est ainsi que la farce attribue aux objets sur scène la liberté de signifier, au-delà de ce qu'ils sont en eux-mêmes, autre chose, et de faire visualiser le rire : ils deviennent symboles visuels du rire.

Ces glissements et superpositions de sens sont particulièrement intéressants dans la farce du *Cuvier*. Deux objets iconiques y figurent et l'organisent : le rôle et le cuvier. Au début de la farce, ce sont deux objets simples et conventionnels : un baquet à laver le linge, qui contextualise l'action, et un rôle que Jaquinot, excédé, rédige lui-même au fil de la farce. Ce rôle, qui énumère explicitement toutes les obligations du jeune marié tyrannisé, génère le comique par la récurrence de son apparition sur scène, marquée explicitement dans les répliques de celui-ci. Il est devenu tellement volumineux qu'il semble dominer et écraser le personnage, d'autant plus que celui-ci apparaît bien soumis à ses exigences :

... je ne ferayaultre chose  
Que ce qui est à mon rolet (v. 165–166).

Or, à partir du moment où la femme tyrannique et acariâtre de Jaquinot tombe par mégarde dans le cuvier, celui-ci change de sens lui aussi et de pièce du décor

---

<sup>44</sup> « La facétie éclate dans l'extravagance du rapprochement qui fait voisiner des choses opposées; l'effet est d'autant plus fort que la distance imposée par la contrainte sociale est plus grande. » Rousse 2004 : 264.

contextuel, va intervenir presque activement dans l'action. Ce cuvier rempli de lessive sale (encore une référence implicite au comique scatologique) change ainsi de référent, puisqu'il contient désormais une personne, ce qui n'est nullement sa fonction primaire. Rousse semble suggérer qu'à ce moment de la farce, les deux personnages se présentent tous les deux comme prisonniers des objets scéniques qui les dominent : l'un consciemment (Jaqinot), l'autre par la force du hasard (la femme)<sup>45</sup>. Pour briser la dépendance de sa femme de l'objet (où elle risque de se noyer), Jaquinot doit d'abord renoncer à sa propre dépendance de son rôlet. C'est ainsi que s'opère le revirement comique dans la situation grâce aux deux objets scéniques, qui remplissent plusieurs fonctions dans cette farce : de simples supports d'une référentialité basique, puis, du comique farcesque, ils deviennent presque actifs, contribuent au développement de l'action et à son dénouement, tout en étant fort emblématiques des rapports dans le ménage.

## CONCLUSION

La référentialité « véritable », lors de laquelle le texte renvoie à un phénomène du réel, est plutôt rare dans la fiction médiévale. Certes, il est plus facile d'en retrouver des manifestations dans le théâtre médiéval, et notamment, dans le théâtre comique. Or, le renvoi à la réalité y est fondamentalement ludique et trompeur, car toujours subordonné à des objectifs différents de l'établissement d'un rapport vertical entre mots et référents. C'est ainsi que se crée un « effet de réel », un mélange de vérité et de mensonge substituant à la réalité une pseudo-réalité fragmentaire et mêlée de vrai-faux.

Les jeux référentiels dans les farces se construisent autour des démarches traditionnelles de la référentialité théâtrale : construction d'une représentation de la réalité par des évocations fragmentaires d'aspects isolés de celle-ci, réalisme, naturalisme, décors et objets référentiels. Sur cette base référentielle se superposent, s'entremêlent et se recoupent tout en se complétant des jeux sémiotiques avec les signes de la référentialité théâtrale, et des jeux avec et autour des sens ainsi générés. Les jeux onomastiques et généalogiques donnent le ton à une approche ludique en sourdine de toute référentialité farcesque : réalisme et naturalisme y acquièrent de nouvelles tonalités, et les objets scéniques dépassent leurs propres limites pour devenir de véritables actants dans les pièces, contribuant au rire et au comique visuel, mais aussi, sémantique.

L'usage des stratégies référentielles dans les farces françaises médiévales est donc essentiellement ludique, et témoigne de l'essence parodique du genre. En tant qu'œuvre qui parodie divers motifs, genres et procédés littéraires, la farce française médiévale se présente aussi comme une météo-œuvre. La référentialité ludique contribue à préciser la caractéristique typologique de la farce.

---

<sup>45</sup> Rousse 2004 : 268.

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

### A. TEXTES DE FARCES

- Choix de farces 1872 : *Choix de farces, soties et moralités des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. T. 1. Nice, 1872 (1<sup>re</sup> éd. 1530).
- Gringore 1858 : Gringore, P. Raouillet Ployart. – In : *Oeuvres complètes de Gringore*. T. 1. *Oeuvres politiques*. Paris, 1858 (1<sup>re</sup> éd. 1512), 270–286.
- Les Trois Pèlerins 1872 : *Les Trois Pèlerins, Théâtre français avant la Renaissance (1450–1550). Mystères, moralités et farces*. Paris : Corbeil, 1872, 406–411.
- Tissier 1986–2000 : Tissier, A. (textes annotés et commentés par). *Recueil de farces, 1450–1550*. Genève: Droz, 1986–2000 (13 tomes + 2 tomes de notes).
- Trepperel 2011 : Trepperel, J. *Le Recueil Trepperel*. Slatkine reprints, 1966. Paris : Classiques Garnier, 2011.
- Viollet le Duc 1854: Viollet le Duc (sous la dir. de). *Ancien théâtre françois ou Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables*. Paris : P. Jannet, 1854, 3 tomes.

### B. OUVRAGES ET ÉTUDES CRITIQUES

- Auerbach 1968 : Auerbach, E. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim. Paris : Gallimard NRF, « Bibliothèque des idées », 1968 (1946 pour l'édition originale).
- Bakhtine 1985 : Bakhtine, M. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1985.
- Barthes 1968 : Barthes, R. L'Effet de réel. – In : *Communications*, 11/1968, 84–89.
- Garapon 1974 : Garapon, R. Le réalisme de la farce. – *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 26, 1974, 9–20.
- Mazouer 1998 : Mazouer, C. *Le théâtre français du Moyen Âge*. Paris : SEDES, 1998.
- Meyer 2003 : Meyer, M. *Le comique et le tragique. Penser le théâtre et son histoire*. Paris : PUF, 2003.
- Noel 2012 : Noel, A.-S. L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets : dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle. – In : *Agôn* [En ligne], *Dossiers*, N°4 : *L'objet, Pour une archéologie de l'objet théâtral*, mis à jour le : 24/01/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2054>, accédé le 13 mars 2014.
- Pavis 2007 : Pavis, P. *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène*. Presses Univ. Septentrion, 2007.
- Rey-Flaud 1980 : Rey-Flaud, H. *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*. Paris : PUF, 1980.
- Riffaterre 1982 : Riffaterre, M. L'illusion référentielle. – In: Barthes, R., L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 1982.
- Rousse 2004 : Rousse, M. *La Scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Âge*. Orléans : Paradigme (« Medievalia », 50), 2004.
- Schoell 1985 : Schoell, K. La vie quotidienne selon la farce. – In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 37/1985, 39–54.
- Ubersfeld 1978 : Ubersfeld, A. L'objet théâtral. – In: *Actualité des arts plastiques*, No. 40. Paris, CNDP, 1978.
- Ubersfeld 1981 : Ubersfeld, A. *L'école du spectateur; Lire le théâtre 2*. Paris : Éditions sociales, 1981.

Март 2014 г.

Рецензенти: проф. д-р Дина Манчева  
проф. д-р Стоян Атанасов