



CLASSIQUES
GARNIER

KOOPMANS (Jelle), « La farce, genre noble aux prises avec la facétie ? », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, n° 32, 2016 – 2, p. 147-163

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-06745-0.p.0147](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06745-0.p.0147)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2017. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

KOOPMANS (Jelle), « La farce, genre noble aux prises avec la facétie ? »

RÉSUMÉ – La farce a mauvaise presse. Pour certains hommes de théâtre, elle est noble. La Renaissance montre la supériorité de la comédie sur la farce et inscrit cette même farce dans l'Antiquité. La farce a un rapport étroit avec la facétie, sujette elle aussi à des dépréciations. Comme la farce (bon tour et pièce de théâtre), la facétie se conjugue entre le *facete dictum* et le *facete factum*. Farces et facéties sont les genres de l'intelligence, où rien n'est facile.

ABSTRACT – *Farce has a bad reputation. For some men of the theater, it is noble. The Renaissance shows the superiority of comedy in relation to farce and inscribes this very same farce in Antiquity. The farce is closely related to facetiousness and practical jokes, which are also subject to disparagement. Like farce (both a kind of trick and a theatrical work), facetiousness is a combination of facete dictum and facete factum. The farce and the practical joke are genres characterized by intelligence - where nothing is easy.*

LA FARCE, GENRE NOBLE AUX PRISES AVEC LA FACÉTIE ?

NOBLE ?

En 1958, Dario Fo faisait observer que l'on parle souvent de choses « tournant à la farce », quand, pour lui, la farce constituait un genre noble, éminemment théâtral, extrêmement riche, et peut-être le genre le plus noble du théâtre. Récemment, parlant des clichés, Jean-Michel Ribes, directeur du Théâtre du Rond-Point à Paris depuis 2001, relevait encore à quel point – surtout dans la culture française – le comique est associé à la facilité, perspective selon lui erronée et déformante. La facétie, en tant que terme, recèle la même tension : pour les uns, la facétie se définit par rapport aux *Facetiae* du Pogge, la repartie brillante et l'*ingenium* de la Renaissance ; pour bien d'autres, la facétie est avant tout ce qui est facile, ou licencieux, ou simplement explicite sur le plan sexuel (ce qui n'est pas nécessairement la même chose). La raison d'être de ces oppositions est en elle-même hautement intéressante et mériterait bien, certes, une étude spéciale : ici, afin de pouvoir poursuivre notre raisonnement et le plan de cet article, contentons-nous de ce simple constat.

Or, Dario Fo et Jean-Michel Ribes sont des hommes de théâtre et non des critiques littéraires. La vie de la scène, son fonctionnement réel, la pratique théâtrale, ont parfois d'autres lois que celles que repèrent les historiens de la littérature, et c'est ce qu'ils ont voulu souligner. Ce qui passe la rampe n'est pas toujours un bon texte mesuré à l'aune de critères littéraires : le vrai théâtre est une expérience qui ne se lit pas. La remarque de Fo et Ribes émane d'une pratique de la chose théâtrale et en cela, les deux metteurs en scène (assurément bien placés pour le faire) renouent avec une fascination toute théâtrale pour la farce, le rire, le pur plaisir, ce pur plaisir qu'aura recherché aussi le théâtre d'un

Feydeau, d'un Labiche – car c'est en effet à de tels auteurs de théâtre qu'il faut comparer les multiples anonymes qui nous ont laissé des farces au XVI^e siècle. Comment se fait-il que, n'en déplaise à certains jugements qui cherchent à se prévaloir d'une autorité esthétique, « c'est si bon » (comme dans la chanson de Louis Armstrong)? Pourquoi la pratique du théâtre semble-t-elle obéir à d'autres normes que l'histoire de la littérature? La pratique actuelle du théâtre aux quatre coins du royaume de France s'intéresse toujours à Marcel Aymé, avec son *Clérambard*, avec son *Minotaure*, et ne cesse de programmer ce qui, en fin de compte, ne relève pas du « grand répertoire¹ » – ce dont on ne peut que se réjouir. Si le terme de « farce » n'est pas en faveur, la chose « farce » ne cesse de remplir les salles de théâtre – en province, dans le théâtre amateur. Elle reste donc, en dépit de la programmation des salles parisiennes, une réalité qui semble importante. La question est ici celle de la carte et du territoire.

LA FARCE DÉPRÉCIEE

Reste à déterminer, car on a toujours oublié de le faire, le rapport entre la carte et le territoire pour les pièces conservées du XVI^e siècle. Que représentent, en fait, les farces qu'on a conservées? Jusqu'où témoignent-elles d'une réalité théâtrale au XVI^e siècle? La question est beaucoup plus difficile qu'il n'y paraît de prime abord. C'est que, à partir d'une vue évolutionniste et téléologique de l'histoire théâtrale, on a bien voulu écarter la farce pour que puisse renaître la comédie à l'antique – même si les premières comédies « régulières » ne sont que des farces découpées en trois actes, d'une certaine manière. On a un peu trop oublié que les premières comédies n'ont pas rayé les farces du répertoire. On n'a qu'insuffisamment vu à quel point la farce, vue – par les humanistes aussi – comme éminemment française, s'inscrit dans la longue durée.

1 Dans la récente anthologie théâtrale des éditions de *l'Avant-Scène-Théâtre*, Marcel Aymé n'est même pas nommé! Mais *Clérambard* est toujours joué, et le film où jouent le jeune Philippe Noiret et Dany Carrel – la chanson de la bande-son est due à Françoise Hardy – est un classique – pour les amateurs.

Retournons à nos farces. La mauvaise presse de la farce s'explique, bien sûr. En effet, le terme « farce » est de nos jours utilisé surtout pour des farces électorales, des abus de pouvoir, des simulacres de démocratie – et on se souvient aussi de Karl Marx pour qui l'histoire se répète, la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce². La mauvaise réputation de la farce a aussi été créée par Jean Calvin, pour qui la messe n'est qu'une pure farce³ et par un certain emploi protestant de la notion de farce pour désigner ce dont il faudra à tout prix se débarrasser aussi vite que possible, sans que cet emploi ne repose vraiment ni nécessairement sur la notion de farce telle que les historiens du théâtre ont pu l'extraire des textes conservés. Tout au long du XVI^e siècle, et bien au-delà, le terme a connu un emploi spécifique dans les pamphlets de la polémique religieuse ainsi que dans l'historiographie, tantôt comme une pratique ridicule (et costumée), tantôt comme un bon tour que l'on a joué à quelqu'un. Est-ce là toutefois ce qu'est la farce théâtrale, ou ce qu'a pu être la farce au XVI^e siècle ? Le lecteur aura compris que tel n'est point le cas !

Naturellement, il serait extrêmement intéressant de savoir à quelle farce, à quelles farces, à quels types de farces, les humanistes renvoient dans leurs discours dépréciatifs, car il n'est nullement établi que leur condamnation porte justement sur les quelques échantillons que nous avons conservés. S'agit-il des farces de collègue dont ils se souviennent, s'agit-il des farces publiées, mais de quelles farces alors ? De *Pathelin*, disponible partout, des farces du *Recueil Trepperel* et du *recueil de Florence*, imprimées vers 1515 et dont l'impact précis est – en fait – assez imprécis. S'agit-il des farces contenues dans le *Recueil du British Museum*, vers 1540 ? – il ne s'agit certes pas des farces du *manuscrit La Vallière*, qui date de 1570 environ et qui ne contient qu'un répertoire normand bien précis. De quoi donc parle-t-on quand on parle de la farce ?

2 Voir K. Marx, « The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte », *Marx' Eighteenth Brumaire. (Post)Modern Interpretations*, éd. M. Cowling et J. Martin, London, Pluto Press, 2000, p. 211.

3 Voir J.-H. Merle d'Aubigné, *Histoire de la Réformation en Europe au temps de Calvin*, t. III, Paris, Lévy, 1864, p. 68.

LA FARCE VALORISÉE

De tels emplois du terme, même s'ils témoignent ouvertement de la dépréciation du genre, montrent en même temps son énorme succès. La farce est une réussite : tout le monde en parle. La farce, qui réduit les personnages à de simples pantins, la farce qui ne s'occupe pas de grandes questions de l'humanité mais d'une certaine pratique de la vie, a été effective à tel point que, cinq siècles plus tard, elle représente encore ce qu'elle est et ce qu'elle a toujours voulu être. Il y a toutefois une autre tendance à noter ici. Les humanistes semblent de prime abord avoir été unanimes dans leur condamnation de la farce. Il fallait à tout prix se débarrasser du théâtre du Moyen Âge pour que s'instaure la comédie à l'antique et pour conférer au théâtre français une dignité qui avait été celle de la comédie des Romains. L'histoire de l'*Eugène* de Jodelle est à cet égard caractéristique : Jodelle, qui a remarquablement su s'inscrire dans le goût du temps, présente sa pièce comme la première comédie régulière – et dès lors comme un exemple de l'adoption du modèle antique –, alors qu'elle est tout simplement une farce divisée en trois actes. L'on ne peut qu'admirer son intelligence à constater que le petit monde de logothètes parisiens avait définitivement condamné la farce du XVI^e siècle comme une « chose médiévale ». C'est un coup de maître : il écrit une pure farce, la divise en trois actes, et surtout – c'est le plus important – il pourvoit cette pièce d'une introduction où il fulmine à cœur joie contre la tradition des farces. Sur le plan de la stratégie, rien à redire, certes. Comme le note Madeleine Lazard, les premières comédies françaises adorent le cocuage lié au mariage, thème inconnu de la comédie antique d'où sont absents les maris trompés ; chez Grévin et Jodelle, le dénouement, comme celui des farces, est parfaitement immoral⁴.

Pourtant, se dessine concurremment un autre mouvement, au cœur des mêmes cercles humanistes. Également fort intéressante, naturellement, serait une étude de la conceptualisation de la comédie « antique » dans les écrits des XIV^e et XV^e siècles. Un Nicole Oresme, un Raoul de

4 Voir M. Lazard, « Du théâtre médiéval à la comédie du XVI^e siècle, continuité et rupture », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 44, 1997, p. 65-78, ici p. 68.

Presles, parlent bien de la comédie antique ; le fameux *Thérence en français* conceptualise la comédie – et ce longtemps avant le retour en force de la comédie à l’antique : de quoi parlent-ils donc ? Sandra Pietrini a bien montré comment de tels auteurs, puisant largement dans la tradition des commentaires latins, puisent aussi dans leurs expériences du théâtre contemporain⁵. Et Jean Thenaud, dans son *Triomphe des Vertus*, met en scène, dans un paysage tout allégorique où il y a un *Pont de Facétie*, un brave farceur pensé par les badauds parisiens – probablement le fameux Maître Cruche⁶. C’est que, depuis Nicole Oresme au XIV^e siècle, en passant par les premiers humanistes, jusqu’aux traductions de Jacques Amyot, on a également voulu donner une certaine historicité à la farce française, plus spécifiquement en réinvestissant le passé glorieux des Romains avec le genre tout nouveau et récent de la farce.

Dans l’interprétation rétrospective de l’histoire antique la farce occupe une place spéciale. Il est fort curieux de constater aujourd’hui que les deux mouvements de dépréciation et de revalorisation de la farce sont strictement contemporains et qu’ils sont issus des mêmes milieux intellectuels. De là à taxer les humanistes de mauvaise foi, c’est peut-être aller un peu vite en besogne (mais est-ce vraiment le cas ?), mais il est certes utile de poser d’emblée l’ambiguïté foncière qui entoure la chose farcesque, la farce qui fascine, la farce qui a toutes les qualités d’une comédie romaine et qui, pourtant, ne peut compter sur l’approbation générale des intellectuels du XVI^e siècle. Et les raisons de cette position curieuse de la farce mériteraient aussi d’être explorées : comment se fait-il qu’un genre généralement déprécié puisse en même temps servir d’exemple et se revêtir d’une dignité historique à partir de l’histoire antique ? Avouons que c’est là une duplicité qu’il reste à interpréter – et que cette interprétation ne sera pas *a priori* facile. L’on peut souligner pourtant que le mouvement de la condamnation s’est frayé un chemin vers l’histoire littéraire « officielle » et que le mouvement humaniste de revalorisation est passé sous silence. Dans le même temps, l’humanisme consacre, d’une certaine manière, la farce comme genre. C’est que des traducteurs comme Amyot ont utilisé les notions de farce et de joueur

5 Voir S. Pietrini, « Medieval Entertainers and the Memory of Ancient Theater », *Revue internationale de philosophie*, 252, 2010 (n° spécial *Renaissance du théâtre, théâtre de la Renaissance*, éd. C. Molinari), p. 149-176, ici p. 171.

6 Voir Jean Thenaud, *Le triomphe des vertuz*, éd. T. Schuurmans-Jansen et R. Stuij, t. I, Genève, Droz, 1996, p. 306.

de farces – ce qui n’est pas nécessairement la même chose –, pour les appliquer à l’Antiquité. Comme l’a bien montré Michel Rouse, Amyot traduit les termes grecs en assimilant la tragédie à la moralité et la comédie à la farce⁷. De là, aussi, une tentative d’inscrire la tradition de la farce dans l’Antiquité et le déploiement d’une image des Français reprenant, par leurs farces, un modèle antique naturalisé en France. En 1579, le graveur Jenet donnera à une scène de théâtre, qu’il a imitée d’un dessin de François Clouet (mort en 1572), la légende suivante :

La farce des Grecx descendue
Hommes sur tous ingenieux
C’est par nostre France rendue
Pour remonstrer jeusnes et vieulx.

Ce petit poème a connu une certaine fortune, car vers 1590, Nicolas II le Blond publie une gravure sur bois avec une scène analogue – mais où il montre aussi une partie du public – avec la même légende. Au Louvre, on conserve une estampe de Lieftinck, à partir d’un dessin dû à Ambrosius Francken, intitulée « Comédie ou farce de six personnages⁸ ». Or, Ambrosius Francken a rejoint, en 1570, la chambre de rhétorique des Violiers, et l’on peut se demander pourquoi de telles représentations sont toujours, de façon mécanique ou irréfléchie, associées à la comédie italienne⁹. Il est tout à fait intéressant de noter qu’ici – et nous sommes bien à la fin du xvi^e siècle –, la farce se réclame d’une ascendance grecque ! Là encore, l’on relève une tension curieuse entre un discours qui fonde la valeur de la farce sur son caractère typiquement français, voire « gaulois », et un discours « antiquisant » sur cette même farce. De toute manière, il y a bien une valorisation humaniste de la farce.

Cette valorisation de la farce est plus générale qu’on ne le pense : Giovanni Maria Cecchi, dans le prologue de *La Romanesca* (1585), explique que la farce est un troisième genre après la comédie et la

7 Voir M. Rouse, « De Plutarque à Amyot : problèmes de théâtre », *Fortunes de Jacques Amyot, Actes du colloque international de Melun* (18-20 avril 1985), prés. M. Balard, Paris, Nizet, 1986, p. 261-271.

8 Voir l’illustration sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84011407/f1.item.r=Jenet>.

9 Voir M. A. Katritzky, *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell’Arte, 1560-1620, with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006.

tragédie, un genre qui combine les libertés de ces deux formes avant de conclure que « cette maîtresse moderne de la scène est la plus amusante, la plus convenable, la plus douce, la plus jolie fille de la campagne qu'on puisse trouver sur terre¹⁰. » L'image de la « fille de la campagne », qui présuppose un grand naturel et implique une tradition indigène (en Italie !) ainsi que le terme « maîtresse » méritent ici une attention particulière. À étudier les documents normatifs de près, l'on peut voir que « farce » est un terme utilisé pour désigner, non la basse comédie, mais avant tout un genre libre, souple puisqu'il lui manque des antécédents antiques, comme l'affirme également Cecchi. C'est là un point fort intéressant : au début de la régulation sur le théâtre, l'on défend précisément la liberté. Dans son *Art poétique françois* (1597), Pierre Laudun d'Aigaliers considère la farce comme « semblable » à la comédie, à ceci près qu'elle est moins longue et non divisée en actes ; il insiste pour qu'à chaque vers, il y ait moyen de rire. Pour lui, « il n'y a pas moins de science à sçavoir bien faire une farce qu'une egglogue ou moralité ». Faire une bonne farce, c'est une science ! Il ajoute que le mélange de « toute sorte de vers » et les fols qui veulent « contrefaire les graves » donnent « grace à tout¹¹ ». Ici, c'est la caractérisation de la farce comme gracieuse qui nous intéresse spécialement. Si l'on revient au discours humaniste sur la farce, l'on relève la mauvaise foi manifeste de la part des humanistes qui ont essayé de faire une caricature de la farce pour mieux pouvoir s'en démarquer. Cela s'inscrit naturellement dans le discours de la Pléiade, discours publicitaire s'il en est, qui cherche partout à faire des caricatures de la tradition préexistante pour mieux s'affirmer comme instrument du renouveau. On se demande parfois si le seul trait commun ne serait pas l'infériorité par rapport à la « haute » comédie, comme si la farce n'avait pas de vie propre, mais ne pourrait se définir que par ce qu'elle n'est pas.

10 G.M. Cecchi, *La Romanesca. Farsa*, Florence – Rome, Tipografia Cenniniana, 1874, « Prologo », p. 2. Voir J. Milner Davis, « From the Romance Lands. Farce as Life-Blood of the Theatre », *At Whom are we Laughing? Humor in Romance Language Literatures*, éd. Z. Sacks DaSilva et G.M. Pell, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 3-18, ici p. 12.

11 Voir Pierre Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, éd. J.-Ch. Monferran *et al.*, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2000, p. 193.

UN GENRE FACILE ?

On l'a souligné souvent, et Jean-Michel Ribes a mis l'accent sur ce point précis : d'une certaine manière, la comédie est – par nature – toujours vue comme un genre facile. Et s'il faut se positionner par rapport à de tels clichés, on devra répéter, et ne cesser de répéter, que – de par sa nature –, et l'on a toujours eu tort de ne pas suffisamment le souligner, la farce est un genre non seulement noble, mais aussi hautement intellectuel, un genre compliqué sinon complexe, qui, dans sa brièveté et dans son effectivité scénique, demande un engagement complet des acteurs et du metteur en scène. Écrire une bonne farce, réaliser une vraie farce, n'est pas vraiment à la portée de tout le monde – on a vu plus haut que Laudun d'Aigaliers partageait ce point de vue. Ceux qui y excellent, ceux qui s'y sont illustrés, n'ont guère reçu, de la part des historiens de la littérature, ce qui leur est dû. Et cela ne se limite nullement aux seules farces médiévales – qui datent bien pour la plupart du XVI^e siècle et sont contemporaines d'Érasme, de Lefèvre d'Étaples, de Guillaume Briçonnet, et non de François Villon. Dans toutes les constructions moliéresques, il s'agit aussi toujours d'essayer d'excuser les rares qualités et le rare talent de Molière pour la farce. Même pour un Labiche, pour un Feydeau, on ne cesse de chercher à faire une distinction entre les pièces courtes et faciles et la « grande comédie ». Cette opposition ne fait, en quelque sorte, qu'entériner une vision simpliste sur un genre qui ne l'est pas.

Comme ce volume d'articles fournit d'une certaine manière une tribune, il faudra pleinement abuser de cette occasion pour faire une apologie de la farce, bien naturellement, mais aussi pour problématiser le statut de ce qui a pu être perçu comme comédie ; on s'interrogera également sur la stratégie de certains auteurs – et ils ne constituent même pas la majorité, mais on les a bien écoutés – alors que bien d'autres, au même moment, cherchaient à valoriser la farce, cette farce médiévale qui n'est pas médiévale du tout : une dizaine de textes du Moyen Âge contre des centaines du XVI^e siècle, chiffres à eux seuls éloquentes ! La farce est aussi la distraction des grands de la terre : c'est-à-dire que les pièces ont été jouées devant des rois, des princes, des cardinaux.

L'iconographie disponible n'a fait que renforcer cette erreur de perspective : l'on ne cesse de reproduire l'aquarelle du chansonnier conservé à Cambrai – un volume de 1542, fait pour Zegher van Maele, marchand à Bruges¹² ; or, il s'agit d'une scène de charlatan et non d'une scène de farce, dans un objectif ouvertement satirique (à bien considérer ce qui se passe dans le public, on aurait pu l'appeler tout aussi bien : scène avec pickpockets ou coupeurs de bourse). Le second « document » qui fait autorité, c'est « La kermesse » villageoise de Pieter Baltens (1527-1584) – tableau dont il existe d'ailleurs quinze copies différentes. La farce représentée par ce tableau a été identifiée : c'est une pièce néerlandaise du XVI^e siècle, la farce de *Playerwater*. Le tableau ne représente pas de manière réaliste une scène de farce, mais elle peut être lue comme une représentation simultanée de différents moments de la pièce qui, ici, dans le tableau, pour ceux qui connaissent la pièce, reçoivent un sens dans la mise en scène de cette kermesse de village. Il n'est pas exclu que ce tableau soit destiné à un public aristocratique qui adore se moquer des paysans, des villages, de la bêtise des farces – tout en éprouvant une fascination suffisante pour expliquer que Baltens n'ait pas peint un seul tableau, mais une série de quinze copies plus ou moins identiques¹³. Ces deux documents – qui ont incité bien des chercheurs à des spéculations sur « la scène de la farce » (remarquons l'emploi de l'article défini), n'ont sans doute aucune valeur pour les réalités à la cour d'Anjou, à la cour de France ou de Lorraine, pendant des banquets donnés par des cardinaux, pour des farces jouées devant Anne de Bretagne ou même – après son divorce de Louis XII ! – devant Jeanne de France. Beaucoup de farces ont dû être jouées à l'intérieur, devant un public restreint – et les schémas des déplacements montrent une mise en scène assez complexe que l'on ne saurait réaliser sur une simple scène de rhétoricien comme l'on en voit dans les images venues du Nord, et du milieu du XVI^e siècle.

Il faudrait comprendre pourquoi la farce est presque systématiquement associée à la simplicité, à la facilité. Or, c'est précisément dans ses

12 Cette aquarelle figure dans le manuscrit Cambrai BM 125-128 dont l'*explicit* indique : « 1542. Ceste livret appartient a zegher de male marchand demourant a bruges » ; elle est reproduite par exemple sur la couverture de l'anthologie récente, *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, éd. D. Smith, G. Parussa et O. Halévy, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, 2014.

13 N'étant pas historien de l'art, j'ignore à quel point cette reproduction du tableau peut bien être singulière, mais je n'en connais pas d'autres exemples.

rapports avec la facétie, avec les thèmes empruntés à un Boccace, à un Pogge, qu'elle acquiert une autre réalité en proposant une thématisation claire de l'*ingenium*. La fascination qu'exerce l'intelligence pratique, thème de bien des nouvelles, thème récurrent de la farce, n'est certes pas un ressort inhabituel (que l'on pense aux fabliaux), mais la ruse et l'ingéniosité se concentrent désormais dans un personnage qui « mène la danse », comme le fera Scapin dans ses *Fourberies*. C'est là le côté extrêmement efficace des personnages sur le plan de la dramaturgie, même si l'on peut y voir aussi une qualité littéraire, mais c'est bien la farce qui invente les soubrettes et les valets.

Mais il y a aussi un genre, un genre dramatique, qui a dû connaître une certaine spécificité, un savoir – et qui a peut-être, voire sans doute, été à la base du renouveau de la comédie en Italie (mais cela, on oublie toujours de le dire) et dont la spécificité technique ainsi que les qualités exceptionnelles (et c'est en homme de théâtre que je parle) ont toujours été subordonnées à des considérations indues sur le plan de la périodisation (il fallait à tout prix que ce soit du Moyen Âge) et à la supposée supériorité totale de la *Farce de maître Pathelin*, la moins typique de toutes les farces, mais servie à toutes les sauces dans l'enseignement, par rapport à tout le reste – et peut-être aussi la moins dramatique de toutes nos farces. À Rome, j'ai vu un *Pathelin*, donnée en lecture italienne et en traduction italienne, et j'ai pu constater que le texte se suffit à lui-même – ce qui n'est certes pas le cas pour bien d'autres farces, qualifiées de « fades » ou d'« insipides »... par les chercheurs, mais qui ne livrent leur secret pour ainsi dire qu'à la reconstruction scénique où une foule de détails apparaissent, notamment sur le plan des accessoires qui ont souvent un rôle dominant. Il faut supposer souvent des jeux de scène (qu'on n'a pas encore le droit d'appeler des *lazzi*, ce qu'ils sont pourtant bien souvent), et prendre en considération le corps de l'acteur, exploité dans ce qu'il a de pleinement corporel. De même, une analyse plus poussée des farces montre également l'importance de la méta-théâtralité dans ces pièces : mode et costumes sont partout ; déguisements sur scène et jeux sur l'illusion et le réel aussi où, bien souvent justement, les acteurs expliquent sur scène la façon de procéder pour bien jouer tel ou tel rôle. Il faut déguster la farce pour en savourer le goût : or bien rares ont été les dégustateurs.

Autant dire qu'il aurait tout aussi bien été possible pour les critiques de souligner, précisément, l'intelligence de la farce, ses degrés de

complication dans le jeu, son rapport direct avec un discours humaniste, mais également la qualité du latin et la façon dont la farce française a clairement jeté les bases de ce qui deviendra en Italie la *commedia dell'arte*. Cela, toutefois, on ne l'a pas fait, et l'on peut constater à quel point même les fervents apologistes de la farce continuent à prendre comme point de départ le schéma utilisé par ses dépréciateurs, tout simplement en inversant les appréciations (la gauloiserie « bien de chez nous » ; pourquoi s'en prend-on au rire, au simple plaisir, à la glorification du bas corporel ?). Ce n'est pourtant pas de cela qu'il s'agit dans la farce – même si certains de ces éléments y sont à leur place. Le discours sur la farce, en fin de compte, devient un objet de recherches ; une véritable étude de la farce commence rapidement à céder sa place aux considérations sur le discours qui a bien pu servir, ou ne pas servir, ce genre (si genre il y a, car c'est là une question fort intéressante dont on peut difficilement parler dans le cadre de cet article).

La farce est une aventure théâtrale à nulle autre pareille. C'est que, à un moment de l'histoire (mais cette affirmation sera également à nuancer) où n'existent guère de modèles ni d'autre part de conventions bien établies pour « noter une représentation », c'est-à-dire pour la « mise en texte » d'une représentation théâtrale ou tout simplement pour le « texte de théâtre », on voit surgir un théâtre expérimental. Un théâtre qui est bien plus expérimental que celui du XX^e siècle – qui se démarque clairement de conventions connues – car ici, les conventions sont inconnues. Il y a une certaine connaissance du théâtre antique, certes, et cette connaissance fut peut-être plus importante qu'on a pu le croire à cette date ; d'autre part, on l'a vu plus haut, le théâtre antique a servi aussi de point de référence pour le théâtre des farces au sens où bien des traducteurs et bien des historiographes ont cherché une place pour la farce dans l'histoire de l'Antiquité. C'est là un point insuffisamment mis en lumière, mais une simple revue de l'emploi du terme « farce » dans les écrits humanistes montre bien qu'à côté de la dépréciation traditionnelle (dans l'érudition au moins), il y a aussi un réinvestissement de l'histoire antique par un genre bien français – et certes bien vu comme tel – et qui jouit donc, malgré son statut médiéval et sa mauvaise presse, d'un prestige apparent.

Sur le plan de l'histoire de la farce, histoire qui n'a pas encore été écrite (mais je compte remédier à cet état des faits d'ici peu), on peut constater

que la farce est née à la cour. Théâtre populaire si l'on veut, les premières mentions n'en viennent pas moins du milieu de la cour royale – et ce bien avant le premier texte conservé. Théâtre populaire si l'on veut, mais les costumes se détaillent en soie, taffetas ou velours. Théâtre populaire si l'on veut, mais joué devant des évêques, rois, princes – et à l'université. Que le genre, plus tard ou même avant, soit aussi devenu un genre urbain, représenté par des troupes itinérantes, voilà une autre question que je compte bien traiter à une autre occasion. Mais on aurait tort de considérer ce développement comme un trait de caractère du genre même, car il ne l'est tout simplement pas. Ici encore, la farce est un genre noble, avant tout noble, avant de devenir ce qui devait devenir la farce.

FARCE ET FACÉTIE

Avec toutes ces considérations préliminaires, pour utiles qu'elles soient, il est loisible de garder le cap sur le véritable objet d'étude, qui est bien le rapport entre la farce et la facétie. Ce rapport est en quelque sorte tout à fait naturel, au sens où l'on distingue pour la facétie le *facete dictum* et le *facete factum*, là où, pour la farce, on distingue la farce comme un bon tour que l'on joue à quelqu'un de la farce comme texte théâtral. Pour le terme « farce », cette duplicité a été étudiée notamment par Bernadette Rey-Flaud¹⁴ qui, même s'il est nécessaire de revenir sur beaucoup de points dans sa démonstration, montre bien l'essence de ce double emploi du terme. Pour la facétie, cette question a été moins étudiée. Toujours est-il que l'on s'accorde sur la foncière duplicité du genre, parfois essentiellement dans la parole, parfois essentiellement dans l'action. Comme l'affirme Étienne Wolff : « La facétie est une courte histoire rédigée en latin, qui tantôt se réduit à une réplique ou un bon mot, tantôt constitue une véritable narration sous une forme très concentrée¹⁵ ». Dans un court article

14 Voir B. Rey-Flaud, *La farce ou la machine à rire (1450-1550). Théorie d'un genre dramatique*, Genève, Droz, 1984.

15 Le Pogge, *Facéties, Confabulations*, éd. S. Pittaluga et É. Wolff, Paris, Les Belles Lettres, 2005, introduction, p. XVI-XVII.

séminal, Lionello Sozzi a souligné deux aspects essentiels de la *faceta libertas* : d'une part l'émancipation des règles de censeurs rigides et d'autre part la possibilité de parler librement sans épargner personne¹⁶. Cette liberté recoupe bien celle de la farce comme forme libre, qui, surtout, n'épargne personne.

C'est pourquoi il est utile de commencer par une question simple voire simpliste : celle de la terminologie. Le *Trésor de la langue française* donne : *facétie*, « plaisanterie d'un comique un peu gros » et « farce, bon tour » ; pour Littré, la *facétie* se situe « entre la plaisanterie et la bouffonnerie » ; pour le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694 « il y a de la bassesse dans la facétie ». Si le mot « facétie » n'est attesté en français que vers 1580 (selon le *Dictionnaire historique de la langue française* : il faut lire sans doute 1480¹⁷), on a en ancien français *facetel* « raillerie » (Aubertin des Arenos, ms. Berne 389, fol. 82^v) ; *facete* « gracieux, plaisant » et *facetement* « gracieusement ». Le *Dictionnaire de l'ancienne langue française* de F. Godefroy (1881) donne des exemples du *Thérence en français* et de Jean Bouchet trop intéressants pour ne pas les citer :

Meretrice est belle, douce, opportune, gente, facete et plaisante à voir
Vela bien dit facetement
A le prendre ironiquement.

Également parlant du théâtre antique, Jean Bouchet écrit :

Vous trouverez deux hommes introduictz
Par Névius le poète, et induictz
A devirer par une comedie
Facetement en une forme hardie
Di bien qu'avoient en leur cité perdu.

Dans son complément, Godefroy revient sur le terme :

16 Voir L. Sozzi, « Les *Facéties* du Pogge et leur influence en France », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 7, 1977 (*Facétie et littérature facétienne à l'époque de la Renaissance*, éd. V. L. Saulnier), p. 31-35.

17 Voir *DHLF*, dir. A. Rey, Paris, Le Robert, 1998², t. II, s. v. « Facétie ». Car c'est bien en 1480 que Guillaume Tardif traduit les *Facéties* du Pogge en français : voir Guillaume Tardif, *Les Faceties de Poge. Traduction du « Liber facetiarum » de Poggio Bracciolini*, éd. F. Duval et S. Heriché-Pradeau, Genève, Droz 2003. Dans un compte rendu paru dans la *Revue belge de philologie et d'histoire* (82, 2004, p. 801), Katherine Rondou regrette que les auteurs « n'aient pas insisté sur l'apport du texte dans l'émergence de la nouvelle en France, genre encore rare en 1492 » – on pourrait en dire autant pour la farce !

Facétie, facétieux, facétieusement, e.a. Marot Ton peuple ja de dresser se soucie
| Arc triumphal, theatre et facecie Pour t'accueillir en honneur et bruict.

Il est donc curieux de devoir constater que, là où le terme médiéval met l'accent sur le côté gracieux et plaisant – le côté humaniste, dirait-on –, les dictionnaires depuis la Renaissance assimilent le facétieux au bon tour, voire à la farce¹⁸. Cela paraît saugrenu, puisqu'il devrait revenir au discours de la Renaissance de mettre en honneur la grâce (à l'italienne) et la rupture avec les mœurs gothiques. Comment expliquer alors que la lexicographie s'écarte clairement de cette image ?

Revenons un instant sur l'opposition entre le *facete dictum* et le *facete factum*. Dans la farce, l'action est partout, mais pas dans *Pathelin* ; même si le délire du personnage est un grand numéro d'acteur, le jeu repose largement sur le texte. Dans l'art du dialogue farcesque, si l'on considère les choses de près en partant de la pratique de l'acteur, on constatera bien un renouveau important dans l'écriture des dialogues, avec une succession parfois hallucinante de courtes répliques, voire d'octosyllabes fractionnés, parfois organisés en triolets ou en triolets doubles, avec une effectivité de la parole qui ne demande que des secondes. On dirait que, tout naturellement, le théâtre semble privilégier le *facete factum*, l'action, là où la facétie narrative privilégiera avant tout le *facete dictum*, la repartie facile, le bon mot. En fait, le bilan est plus nuancé, au sens où, si l'on s'en tient aux *Facetiae* du Pogge, les facéties reposent aussi bien souvent sur une action plutôt que sur un bon mot, alors que bien des farces, à leur tour, cherchent aussi à faire valoir la parole dans le sens d'une conclusion brillante, d'un jeu sur la langue, d'une exploitation systématique de l'ambiguïté de la langue. Les deux genres, si genres il y a, sont proches.

Il existe aussi, de manière directe, des rapports entre la farce et la facétie. La farce tire à bien des occasions sa matière de la littérature narrative, et la littérature narrative semble à son tour emprunter sa matière aux farces. Il existe des farces qui sont clairement issues de facéties et de nouvelles. Prenons quelques exemples dans le premier volume de l'édition du *Recueil de farces* d'André Tissier¹⁹ : *Le nouveau marié* traite un sujet qui

18 Voir aussi R. Dubuis et P.J. Roux, « Réflexions sur l'histoire de "facétie" ou la difficile rencontre d'un mot et d'une notion », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 7, 1977 (*Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance*, éd. V.L. Saulnier), p. 12-18, ici p. 13.

19 Voir *Recueil de farces (1450-1550)*, éd. A. Tissier, t. I, Genève, Droz, 1986.

vient du Pogge et qui est repris dans les *Cent nouvelles nouvelles* ; *Colin qui loue et dépîte Dieu* se base sur un fabliau repris dans les *Cent nouvelles nouvelles*, dans les facéties du Pogge et, Tissier ne le note pas, dans la comédie latine *De mercatore*²⁰ du XII^e siècle (mais Tissier note bien en revanche que le refrain « De la grâce de Dieu » sera repris par Jodelle dans son *Eugène*) ; la farce du *Retrait* se base sur l'une des *Cent nouvelles nouvelles* ; le *Gentilhomme et Naudet* également, et cette farce a été plus spécifiquement étudiée par Jean-Claude Aubailly dans une tentative d'établir une distinction nette entre la fonction narrative et la fonction dramatique de la facétie²¹ ; les *Deux gentilhommes et le meunier* vient d'un fabliau qui a été repris par Boccace. Naturellement, Tissier a cherché, dans ce premier volume, et il le dit ouvertement, à réunir des farces qui se basent sur la littérature narrative, mais la récolte est éloquent.

L'inverse se produit aussi, puisque des farces seront reprises par la littérature narrative. Le cas le plus clair, ici, est la farce des *Trois amoureux de la croix*²², où la femme donne rendez-vous à trois amoureux auprès d'une croix à condition qu'ils se déguisent respectivement en diable, en prêtre et en mort. Malgré le caractère éminemment théâtral de la scène finale – les trois hommes déguisés dans le noir (la femme, naturellement, ne se montre pas) –, ce thème sera repris dans le *Grand parangon des nouvelles nouvelles* de Nicolas de Troyes en 1535²³. Plus intéressant encore : dans ses *Historiettes* (rédigées à partir de 1657), Tallement des Réaux raconte comment M. de Chaudebonne a joué un bon tour au comte de Guiche au château de Rambouillet ; or, il s'agit tout simplement d'une reprise de la farce du *Pourpoint rétréci* sans qu'il y ait référence à celle-ci²⁴. La farce dramatique y est devenue un bon tour joué à quelqu'un. Cela nous laisse aussi insatisfaits car si, pour tel bon tour, pour telle facétie relatée dans les *Historiettes*, nous avons en effet

20 Voir G. Cohen, *La comédie latine en France au XII^e siècle*, t. II, Paris, Les Belles Lettres, 1931.

21 Voir J.-C. Aubailly, « Facétie narrée et facétie jouée », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 7, 1977 (*Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance*, éd. V.L. Saulnier), p. 19-24.

22 Voir *Le Recueil de Florence. 53 farces imprimées à Paris vers 1515*, éd. J. Koopmans, Orléans, Paradigme, 2011, p. 137-152.

23 Voir Nicolas de Troyes, *Le grand parangon des nouvelles nouvelles*, éd. K. Kasprzyk, Paris, Didier, 1970.

24 Voir R. Lebègue, « Molière et la farce », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 16, 1964, p. 183-201, ici p. 184 ; voir *Le Recueil de Florence*, éd. Koopmans, p. 607-628.

conservé fortuitement la farce-source, cela nous incite à nous interroger au sujet de tous les passages narratifs, de tous les bons tours relatés, de toutes les facéties narratives et des rapports qu'ils ont pu avoir avec des farces qui, toujours aussi fortuitement, n'ont pas été conservées. Ce n'est pas ici le lieu d'interroger la représentativité des sources, mais la question mérite bien d'être posée.

Ces exemples montrent clairement l'imbrication des deux traditions, et la possibilité d'une plus grande imbrication encore. N'oublions pas non plus les dépenses énormes d'Henri IV pour ses farceurs, ni le témoignage de Pierre de L'Estoile au sujet d'une farce satirique à la suite de laquelle les autorités parisiennes auraient arrêté les joueurs, qui seront relâchés par ordre du roi qui, dit L'Estoile, n'avait jamais autant ri de sa vie²⁵. Cela se passe en 1607, quand Henri IV assiste à une farce à l'Hôtel de Bourgogne, laquelle médit fort du gouvernement et de l'administration de la justice et où trois diables finissent par emporter un conseiller de la cour des aides, un commissaire et un sergent. Après la pièce, les conseillers des aides, les commissaires et sergens « se prétendant injuriés, se joignirent ensemble », dit l'Estoile, « et envoyèrent en prison messieurs les joueurs. Mais ils furent mis dehors le jour même, par exprès commandement du roi qui les appela sots, disant Sa Majesté, que s'il fallait parler d'intérêt, il avait reçu plus d'injures qu'eux tous, mais qu'il leur avait pardonné et pardonnait de bon cœur, d'autant qu'ils l'avaient fait rire, voire jusqu'aux larmes ». Image d'un roi qui affirme n'avoir jamais autant ri de sa vie et qui, pour cette raison, gracie les acteurs.

POUR CONCLURE

En somme, à côté de la farce comme repoussoir pour ce que d'aucuns – « leur plaisir fut, non pas le myen » – ont voulu appeler la « comédie nationale », il subsiste aussi une valorisation spécifique de la farce dans le discours des humanistes. Là comme ailleurs, la question « nationale » y est pour quelque chose, avec le fait que l'on ne se débarrasse pas

25 Voir Pierre de L'Estoile, *Journal du règne de Henri IV*, t. II, Paris, s. l., 1736, p. 142. La citation qui suit se trouve à la même page.

aisément de deux siècles de savoir-faire sur le plan du *facete factum*, pour repartir sur une base radicalement neuve. C'est pourquoi la question de la dépréciation et de la valorisation de la farce a constitué une base importante pour notre enquête. S'y est ajouté le statut de la facétie et de sa place dans un certain discours – ce qui a donné des résultats inattendus, notamment quand il s'agit de la grâce et de la facilité des « genres ». Le malheur des articles comme celui-ci est bien souvent d'être programmatiques dans un certain sens, et en même temps de ne pas avoir l'espace nécessaire pour vraiment détailler une problématique, car il est évident que bien des sujets mentionnés ici en passant mériteraient une plus ample étude. Songeons à la place de la farce dans le discours humaniste et à la valorisation rétrospective de la farce replacée dans l'Antiquité. S'y ajoute un problème somme toute terminologique avec la facétie : le monde des bibliophiles du XIX^e siècle s'est emparé de la notion pour désigner une catégorie de textes, à partir d'une vue typique du XIX^e siècle. Les facilités de classification, les perspectives mouvantes, un certain nombre de présupposés commodes mais profondément enracinés dans la pratique de l'histoire littéraire, ont sans doute entravé une bonne compréhension des rapports entre la farce et la facétie. Cet article a été écrit pour y remédier, mais aussi pour poser en principe que l'étude du théâtre se doit d'être une étude de théâtre, à partir de normes qui relèvent de la pratique théâtrale, et que l'on ne saurait réduire ce théâtre à une question littéraire. Une fois cette position prise, il nous a fallu aussi, par le biais de la facétie, revenir sur ce qui fait le *facete dictum* et le *facete factum*, ce qui fait la farce jouée à quelqu'un par rapport à la farce jouée sur scène. Si nous avons, sur ce plan, réussi à ouvrir de nouvelles perspectives, d'autres manières de considérer nos sources, nous croyons avoir fait œuvre utile.

Jelle KOOPMANS
Université d'Amsterdam (ASH)