

La transposition théâtrale : du fabliau à la farce

Dans son étude sur les rapports entre le fabliau et la farce, du XIII^e au XV^e siècle, Joseph Bédier, définissant l'esprit de gaieté, posait le problème de la filiation¹.

A partir de la ressemblance des deux genres, héritiers de la tradition orale, nous essaierons de montrer que la transposition théâtrale², à la différence de l'adaptation, n'est pas une simple mise en action du récit, mais la concrétisation scénique des thèmes et des motifs de la littérature narrative.

De la récitation à la représentation

A l'origine, la farce est un texte dit que le spectateur prend plaisir à écouter. Dans la seconde moitié du XIII^e siècle, à l'époque de la conception de nombreux fabliaux, l'auteur inconnu de la pièce *Le garçon et l'aveugle*³ met en scène les ruses d'un

1 — Bédier J., *Les Fabliaux, Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age*, Paris, Emile Bouillon, 1893 : « Il se produira, en fait, entre les deux genres, une solution de continuité, une brusque rupture », p. 386. Voir Petit de Julleville, L., *La comédie et les mœurs en France au Moyen Age*, Paris, Cerf, 1886, p. 55.

2 — Rey-Flaud, B., *La farce ou la machine à rire : théorie du genre dramatique*, Genève, Droz, 1984. Voir Toldo P., *Etudes sur le théâtre comique français du moyen âge et sur le rôle de la nouvelle dans les farces et dans la comédie*, dans *Studi di Filologia Romanza*, t. IX, 1903, pp. 181-369 (le rapport entre la farce et le fabliau).

3 — *Le garçon et l'aveugle jeu du XIII^e siècle* édité par Roques M. et commenté par Dufournet J., Paris, Champion, 1989.

valet pour tromper un mendiant aveugle. La représentation des mimiques gestuelles et de la virtuosité verbale du garçon rappelle la récitation animée du jongleur. Les techniques du conte oral sont transposées dans le jeu dramatique d'un spectacle festif. Dans cette visée, le valet persuade son maître qu'il saura le divertir :

... Diex, con grant feste
menrons ! car je sai bien de geste
Canter, si vous en deduirai.⁴

l'acteur est donc l'amuseur, capable d'égayer le public de ses tours d'adresse. L'expression imaginaire d'un décor créé par la parole caractérise l'univers théâtral du fabliau et de la farce.

Le discours inventé, comme le boniment du bateleur, est persuasif. Le dit est le ressort fondamental de l'action parlée et le comique verbal met en situation la réalité quotidienne ainsi stylisée. La farce emprunte au fabliau les procédés de la comédie réjouissante et du théâtre dans le théâtre. Le procédé de la voix contrefaite, qui inspirera la mise en scène des *Fourberies de Scapin* de Molière (acte III, scène II), évoque l'art du jongleur, imitant les intonations variées des personnages de son récit. Le garçon, étant aiguillonné par le seul désir d'être un fripon, l'intrigue se construit dans l'ici-maintenant de l'instant théâtral et de la parole, qui se convertit en geste immédiat. L'acteur joue le rôle du trompeur, inscrit dans le récit préexistant⁵. Dans cette optique de la représentation, le « tenez pour çou »⁶ ponctue les coups de bâton que le garçon donne à l'aveugle, stupéfait d'être battu. Le farceur transpose la succession d'actes ponctuels du texte dit dans un jeu simultané. Ainsi, la réplique du garçon à l'aveugle, pressé de rentrer à la maison, tient compte des contraintes de la représentation :

LI AVEULES

Je vorroie ore estre en maison :
quant tu viens a un grant perron,
deus maisons de la siet mes mes.

4 — *Ibid.*, V. 120-122.

5 — Übersfeld A., *Lire le théâtre*, Paris, Messidor, 1982 : « L'acteur est une "unité lexicalisée" du récit littéraire ou mythique », p. 97.

6 — *Le garçon et l'aveugle*, v. 150.

LI GARCONS

Sire, je i sui ; or vous souffrés

j'ouverrai l'uis : ou siet li clinke ?⁷

La rapidité avec laquelle le valet s'empare des richesses de l'aveugle rappelle l'activité du récitant, qui jongle avec les mots et se tire d'un faux pas. Comme Courtebarbe, l'auteur des *trois aveugles de Compiègne*⁸, le créateur de l'œuvre dramatique met au second plan la méchanceté du farceur et s'ingénie à faire rire le spectateur⁹.

A la fin du XIV^e siècle, André de la Vigne écrit la farce du *Meunier de qui le diable emporte l'âme en enfer*, un intermède comique intégré à la représentation du *Mystère de Saint Martin*¹⁰. Le sujet de la pièce, formant un contraste spectaculaire avec le drame religieux, est emprunté au fabliau de Rutebeuf, *Le pet au vilain*¹¹ : un diable, voulant s'emparer de l'âme d'un paysan, se trompe d'orifice et n'emporte que des déjections dans son sac. L'intrigue est modifiée dans le sens de la dramatisation. L'immense gueule d'enfer d'où sortent les diables, et la chaudière impressionnante sont des éléments scéniques fondamentaux, soulignant le déroulement de l'action à l'intérieur de la maison. Le décor met en relief l'opposition entre la vie et la mort : d'un côté du lieu théâtral, se trouve le lit du mourant, de l'autre côté, une table et une chaise, qui seront déplacées au moment de l'invitation à manger du curé par le mari. La mise en scène des mouvements de la femme et du curé génèrent un comique de situation. Les réactions du meunier, regardant les amants, et se parlant à lui-même, les scènes de déguisement et de « diablerie », tout concourt à transposer la narration en texte représenté.

7 — *Ibid.* vv. 186-188 et 195-196.

8 — *Fabliaux français du Moyen Âge*, tome I, édition critique par Ménard, P., Genève, Droz 1979, pp. 109-118.

9 — Voir Ménard, P., *Les Fabliaux : contes à rire du moyen âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1983 : « Les jeux de la ruse », p. 91.

10. — *La Farce en France, de 1450-1550*, Recueil de textes établis présentés et annotés par Tissier, A., première série, tome II, pp. 151-170.

11 — *Œuvres complètes de Rutebeuf*, publiées par Faral, E. et Bastin, tome II, Paris, Picard, 1976, pp. 306-308.

La mise en espace de la fable

Le thème du mari trompé, qui revient chez lui à l'improviste et prend par mégarde un vêtement appartenant à l'amant de sa femme, est commun au fabliau des *Braies au cordelier*¹² et à la farce de *Frère Guillebert*¹³. Dans l'œuvre dramatique, le personnage de l'amant, mis au premier plan est un type théâtral. Le lieu scénique de la cachette est plus développé que dans le fabliau. le cordelier, couché sur la besace du mari, est en mauvaise posture dans le coffre et commente la situation d'une manière burlesque. Les monologues en aparté ponctuent la conversation des époux et créent l'illusion de la réalité quotidienne. La parodie du sermon et du testament a pour fonction de faire voir les mouvements psychiques du personnage, mais à la différence du poème de Villon, le langage dramatique produit un comique immédiat :

Je prie à tous ses bons yvrongnes
Se frere Guillebert est trespasé,
Qu'ilz disent en lavant leurs brongnes
J'ay bien gardé, le temps passé...¹⁴

Les jeux de mots, comme celui sur brongne¹⁵, destinés à l'imagination et non à l'esprit, sont les signes spatialisés d'une dynamique théâtrale. La substitution des hauts de chausse du cordelier à la besace du mari se fait naturellement dans un désordre structuré. La situation finale, mettant en jeu la ruse féminine, montre le triomphe de l'invention verbale. Le refrain « Ce sont les braies de Saint François »¹⁶ favorise la conjonction du mot et du geste dans la construction d'un espace imaginaire.

12 — *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècle*, par de Montaiglon, A. et Raynaud, G., tome III, 1888, n°LXXXVIII, pp. 275-288.

13 — *La Farce en France de 1450 à 1550*, Textes établis, présentés et annotés par Tissier, A., deuxième série, tome I, Paris, SEDES, 1981, pp. 133-163.

14 — *Ibid.*, vv. 327-332, p. 153. Voir François Villon, *Œuvres*, éditées par Auguste Longnon, quatrième édition revue par Lucien Foulet, notes sur le texte par Lanly, A., Paris Champion, 1992 : *Le Testament*, pp. 12-77.

15 — *La Farce en France*, par Tissier A., *op.-cit.*, « brongne » : sorte de tunique en mailles peu différente du haubert et qui par métonymie signifierait « gorge » : « ils lavent leur gorge en buvant » (note, p. 153).

16 — *Ibidem*, vv. 490, 507, 513.

Dans la farce d'*Un amoureux*¹⁷, la cachette de l'amant, une couverture, est un motif conventionnel peu développé. Après le retour du mari, le personnage est silencieux et ne participe plus à l'action. En revanche, le procédé de la substitution permet d'amplifier le thème de la ruse féminine. Le mari berné, croyant à la maladie feinte par sa femme, et emportant une bouteille de vin à la place d'une bouteille d'urine, se rend chez un médecin auquel il présente sa propre urine au lieu de celle de son épouse. Les plaisanteries, parfois grossières, s'accordent avec l'intention comique. Dans une ambiance de saine gaieté, l'expression de l'absurde aboutit à une création originale. L'éclatement du lieu théâtral est le signal d'une fête carnavalesque où il convient de prendre « en gré l'esbatement »¹⁸, selon les termes de l'adresse au public.

Les structures théâtrales

La scène de la querelle de ménage, racontée par l'auteur du fabliau *Du pré tondu*¹⁹ paraît être la source de la farce de *L'obstination des femmes*²⁰. Cette fable dramatisée peut se réduire au duel verbal entre les deux époux. Le jeu de la signifiante donne pourtant une grande complexité à la communication théâtrale. La cage, symbole de la prison du mariage, est un accessoire fondamental dans la création des signes imaginaires. Le motif de la dispute est figuré par des images spatialisées que le discours subjectif des personnages projette dans le futur. La pie que Riffart veut mettre en cage représente la femme bavarde et le coucou ou cocu, souhaité par Finette, symbolise le mari trompé. Comme le fait remarquer Jean Claude Aubailly, « La rivalité est représentée sous forme allégorique »²¹. L'expression « dire

17 — *La Farce en France de 1450 à 1550*, Textes établis, présentés et annotés par Tissier, A., deuxième série, tome I, Paris SEDES, pp. 59-67.

18 — *Ibid.*, v. 243.

19 — *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, par de Montaiglon, A. et Raynaud, G., tome IV, 1880, CIV, pp. 154-157.

20 — *La Farce en France de 1450 à 1550*, textes établis, présentés et annotés par Tissier, A., deuxième série, tome I, pp. 22-36.

21 — Aubailly, J.-Cl., *Le théâtre médiéval, profane et comique*, Paris, Larousse, 1975, p. 116.

pie »²², signifiant « céder à la volonté de quelqu'un »²³, générerait le dialogue théâtral et la lutte pour la prise de parole. La situation finale du fabliau mentionne la défaite de la femme, qui ne peut plus dire un mot parce que son mari lui a arraché la langue :

Là ne pot ele mot soner.²⁴

Au contraire, la victoire de Finette se traduit par des plaisanteries sonores dont le sens est difficile à percevoir :

Bouter en Noël la saison,
Chantant l'iver soubz la cheminée,
C'est une chose esprouvée.²⁵

A la différence du récit, la représentation souligne parfois des situations de parole, coupées de tout référent réaliste.

A partir des thèmes de la littérature narrative, l'auteur de la farce du *Cuvier*²⁶ crée une œuvre originale. Le fabliau de *Sire Hain et Dame Anieuse*²⁷ traite le même sujet de la lutte d'autorité. La querelle à propos de la nature du repas fait l'objet de répliques amusantes. La scène pittoresque de la dispute des braies montre la chute de la femme dans un baquet, l'objet théâtral de la farce ; mais dans l'œuvre dramatique, le retournement de situation n'est pas une simple mécanique du rire. Le renversement des rôles est visualisé dans la mise en scène et les accessoires comme le rôlet ou le cuvier sont intégrés au spectacle de la mutation. Les effets de symétrie, les répétitions sont des procédés efficaces de la représentation du rapport de forces. La situation finale, inversant la situation initiale, n'est pas l'équivalent du dénouement de l'histoire linéaire ; elle est le résultat d'un écla-

22 — Voir *La Farce en France de 1450 à 1550*, textes établis par Tissier A., deuxième série, tome I, p. 20 : « De là plusieurs lectures à cette farce. »

23 — *Ibid.*, p. 20 : « Le point de départ serait l'expression "dire pie" céder à la volonté de quelqu'un ; et l'Obstination serait la mise en action d'un dicton ».

24 — Voir *Recueil général et complet des fabliaux*, tome IV, p. 157.

25 — *La Farce en France*, vv. 183-185, p. 35 : la parole poétique et joyeuse.

26 — *Recueil de farces (1450-1550)*, textes annotés et commentés par Tissier A., tome III, Genève, Droz, 1988, pp. 39-76.

27 — *Fabliaux ou contes du XII^e et XIII^e siècle*, par Legrand d'Aussy, Paris, Renouard, 1779, tome III, pp. 175-180 : *Sire Hain et Dame Anieuse*, par Huon Piaucele.

tement de la logique du récit²⁸. Les structures signifiantes de l'espace scénique agrandissent la perception théâtrale. Le monologue initial de Jaquinot comme celui de Riffart dans la farce de *L'obstination des femmes* inscrit le thème du mal marié :

Tousjours ma femme se demaine
Comme ung saillant...²⁹

Le motif du harcèlement féminin se concrétise dans la scène suivante. Le tourbillon de paroles de la mère et de la fille, tournoyant autour du personnage abasourdi, suggère d'une manière spectaculaire la prise de pouvoir :

La MERE
Certes, Jaquinot, mon amy,
Vous estes homme abonny.³⁰

La tension dramatique, produite par le dialogue, détermine le mouvement de l'action. La rupture de l'équivalence entre le geste et la parole génère un effet comique de décalage. Jaquinot écrit sur le rôlet alors qu'il avait affirmé qu'il ne le ferait pas. Les énumérations et les accumulations de mots, signifiant les tâches ménagères, sont l'image de l'acte forcé. C'est pourquoi, le rythme discursif s'accélère :

LA MERE
Après Jaquinot, il vous faut
Boulenger, fournier et buer.
LA FEMME
Bluter, laver, essanger.³¹

Le dialogue farcesque mélange les gestes de la vie quotidienne en leur donnant une existence théâtrale. La scène dans laquelle Jaquinot tire le linge rappelle le motif du fabliau, la dispute du vêtement. Mais le flot des injures, la poétique de la violence gestuelle transposent les faits du récit en mouvement comique. Dans cette visée, la chute de la femme dans le cuvier est

28 — Voir Lewicka, H., *Etudes sur l'ancienne farce française*, Paris, Klincksieck, 1976 : « Un jeu s'intégrant dans une structure supérieure », p. 15.

29 — *Le Cuvier*, *Op. cit.*, vv. 5-6, p. 40.

30 — *Ibid.*, vv. 52-53.

31 — *Ibid.*, vv. V. 100-102.

une figure fondamentale de la défaite féminine. Le déroulement du rôlet au fur et à mesure que Jaquinot lit les ordres qu'il a écrit, fait percevoir au spectateur la victoire du personnage. Le mari, tendant la main à sa femme, pour la relever, fait preuve d'autorité. Dans la mentalité médiévale, la soumission de l'homme à la femme est folie. C'est pourquoi, l'adresse au public souligne le retour à l'ordre :

Car retenez à motz couvers
Que par indicible follye
J'avoyz le sens mis à l'envers.³²

Dans l'univers théâtral, l'idéologie est un élément figurable qui sous-tend la représentation des mœurs.³³

Le jeu scénique

Le sujet essentiel de la farce du *Chaudronnier*³⁴ est le pari du silence, traité ultérieurement dans l'un des contes des *Facétieuses Nuits de Straparole*³⁵. La source de cette œuvre est inconnue, mais les thèmes de la querelle de ménage et de la lutte d'autorité, inscrits dans de nombreux fabliaux, se mêlent au thème de la gageure. L'art de l'auteur se manifeste dans la réorganisation du récit primitif. La juxtaposition des séquences narratives, la querelle, le pari, l'intervention d'un tiers, est désorganisée par l'écriture théâtrale, aboutissant à une architecture scénique. La variation du motif de la dispute donne l'impression de la mobilité des arguments, ainsi dramatisés. Il s'agit tout d'abord de la remise en cause du langage du mari, qui s'exprime en chansons :

LA FEMME
Mais avez ouy l'oyson,

32 — *Ibid.*, vv. 325-327.

33 — Voir Bowen B., *Les caractéristiques essentielles de la farce et leur survivance dans les années 1550-1620*, Urbana, University of Illinois Press, 1964 : « Un décor précis et réaliste », p. 48.

34 — *Recueil de farces (1450 à 1550)*, textes annotés et commentés par Tissier A., pp. 93-115, tome III.

35 — *Ibid.*, « Origines », p. 84 ; *Staparole*, réédition Jannet, P. Paris, 1887, tome II, pp. 123-125.

Comment d'une chanson
Nous fait la notte melodieuse ?

L'HOMME

Ma foy, je cuyde qu'elle est envyeuse,
Quand elle me oyt si bien chanter.³⁶

L'explosion d'injures et la déformation des mots sont les indices de l'éclatement des structures narratives :

L'HOMME

Pourpoint gras ! et vous, dame orda,
On vous appelle Girofflée.³⁷

La dérive de la communication génère une réorientation de la dispute sur le thème du caquetage de la femme. La perception de l'affrontement se fonde sur la résonance des mots caquet, caqueter :

L'HOMME

Encores est-il plus infame
Qui se joue à ton caquet.

LA FEMME

Sera-ce à caquetter ou à mal dire ?

L'HOMME

Femme le gaignera à caqueter.³⁸

La réalité discursive du quotidien s'interprète comme une reformulation du référent. La séquence dramatique du pari du silence fait l'objet d'une question : qui est le plus bavard ? L'entrée en scène du chaudronnier est marquée par un monologue dramatique³⁹ qui se développe en mascarade à cause du mutisme comique du couple.

36 — *Ibid.*, vv. 21-24, p. 96.

37 — *Ibid.*, vv. 41-42.

38 — *Ibid.*, vv. 59-60, 63, 67, pp. 100-101-102.

39 — Voir Aubailly J.C., *Le monologue le dialogue et la sottie, Essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Age et du début du XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1976 et Jacobsen, J.P., *Essai sur l'origine de la comédie en France*, dans *Revue de philologie française et de littérature*, 1909, pp. 103 ss et 161 ss.

Dans l'optique du divertissement, les outils du chaudronnier, détournés de leur fonction usuelle, deviennent des objets scéniques de fantaisie. Mais, ni le chaudron, ni la cuiller, destinés à transformer la statue en évêque ne parviennent à susciter une réponse. L'acte de parole à sens unique signale l'inefficacité du jeu gestuel :

A!mon Dieu, qu'il sera beau !
 Sainct coquibault, je vous adore.
 Mais que dyable ont-il en la gorge ?
 Il ne se remuoit point un grain.⁴⁰

Au moment où le chaudronnier se tourne vers la femme, le spectateur s'interroge sur les conséquences de son audace et le mari interrompt violemment la tentative de séduction :

L'HOMME
 Le dyable te puist emporter,
 truant paillart !⁴¹

La relation qui existe entre l'objet scénique et le récepteur est transformationnel. La situation du destinataire est modifiée par un acte de valeur illocutoire, transmis par un signal, une incitation à réagir. L'homme, bien qu'il ait perdu son pari, s'adresse au public pour l'inviter à boire dans la bonne humeur :

Et vous partirez sus
 et jus Deux potz de vin qui seront beuz.⁴²

Grâce à l'énonciation théâtrale, le fabliau originel s'est transformé en farce joyeuse.⁴³

La farce du *Savetier Calbain*⁴⁴ mêle le chant à la parole. Les procédés conventionnels de la querelle de ménage, des coups de bâton et de retournement de situation sont intégrés à une sorte d'opéra comique. Dans le décor de la maison, spécifique du fabliau et de la farce, la discussion entre le mari et la femme est égayée par des refrains populaires, souvent connus du public,

40 — *Recueil de farces, op. cit., Le chaudronnier*, vv. 140-144, p. 109.

41 — *Ibid.*, v. 164, p. 111.

42 — *Ibid.*, vv. 193-194, p. 114.

43 — Voir Tissier, A., *Recueil de farces, op. cit.*, tome III, pp. 89-91 : *Le comique*.

44 — *Ibid.*, *Le savetier Calbain*, pp. 137-168.

créant ainsi un univers aux résonances multiples. La chanson du marché, fredonnée par Calbain :

Paix, paix ! je m'en vois à la foire
Achepter du cuyr par mon ame, de vache.⁴⁵

rappelle les paroles que chantent maître Pathelin :

A la foire, gentil marchande...⁴⁶

De cette manière, Le désir de la femme d'avoir une nouvelle robe et le vol de la bourse, commis sur les conseils du galant, s'inscrivent dans une structure musicale. Les composantes du dialogue, mi-chanté, mi-parlé définissent des situations complexes. Dans cet esprit, le dicton « à trompeur trompeur et demi » n'est pas réductible à un schéma simplifié. La conclusion du mari berné, alliant les verbes tromper et « trompeter », révèle le renouvellement d'une pratique théâtrale :

Or, pour toute conclusion,
Tel trompe au loing qui est trompé.
Trompeurs sont de trompes trompez ;
Trompant trompetez au trompé :
L'homme est trompé.
Adieu, trompeurs ; adieu, messieurs.
Excusez le trompeur et sa femme.⁴⁷

La farce de maître Pierre Pathelin, comme le fait remarquer Jean Dufournet, s'organise autour de mots thèmes tels que « avo-cassoye », « avocat », « tromper », « tromperie », « marchand », « marchander ». De même, le « bée » final est préparé par un réseau de sonorités verbales (« bretter », « braire », « barbouiller », « barbeloter »...) et par l'onomatopée de la tirade en normand⁴⁸. La scène du tribunal, fondée sur un coup de théâtre (Guillaume reconnaît Pathelin), donne lieu à un dysfonctionnement du dialogue. Au cours de sa réalisation discursive, la confusion des informations, concernant l'univers référentiel des per-

45 — *Ibid.*, vv. 130-131, p. 147.

46 — *Maistre Pierre Pathelin, Farce du XV^e siècle*, deuxième édition revue par Richard T. Holbrook, Paris, Champion, 1986. v. 65, p. 4.

47 — *Recueil de farces, op. cit.*, *Le savetier Calbain*, vv. 400-406, p. 167.

48 — Voir Dufournet, J., *Autour du Bée de Pathelin jeux linguistiques et ambigüités* dans *Sur la Farce du maître Pierre Pathelin*, Paris, Champion, 1986, p. 73.

sonnages, produit un brouillage du sens dont le juge se rend compte :

Il n'y a ne rime ne rayson
en tout quancque vous rafardez.
Qu'esse cy ? vous entrelardez
puis d'ung, puis d'aulture. Somme toute,
par le sang bieu, je n'y vois goute.
à Pathelin
Il brouille de drap et babille
puis de brebis, au coup la quille !
Chose qu'il die ne s'entretient.⁴⁹

L'expression du mélange dans la communication théâtrale caractérise spécifiquement le jeu scénique⁵⁰.

La première farce française, *Le Garçon et l'aveugle*, est sans doute représentée à la fin du XIII^e siècle, à l'époque où de nombreux fabliaux sont créés. Il semblerait donc qu'il y ait eu, à un moment donné, coexistence des deux genres. L'auteur de la farce emprunte au jongleur les techniques de la récitation. Au XIV^e siècle, la production des fabliaux paraît s'épuiser, tandis que les spectacles comiques se développent au XV^e et au XVI^e siècle, en évoluant vers la comédie. Les auteurs dramatiques continuent à s'inspirer des légendes populaires et des fabliaux, mais la transposition théâtrale⁵¹ nécessitant une mise en espace du récit, donne des structures spécifiques à la farce, devenue un genre autonome.

Marie-Odile BODENHEIMER

49 — *Maistre Pierre Pathelin*, *op. cit.*, vv. 1345-1352, p. 69.

50 — Voir Garapon, R., *La fantaisie et le comique dans le théâtre français*, Paris Colin, 1957.

51 — Kerbrat-Orcchioni, C., *L'implicite*, Paris, Colin, 1986 : « Le discours théâtral », pp. 133-137.