



Denis HÜE

Le théâtre médiéval à l'aune de la farce



Il est bien difficile de jeter sur un texte, quel qu'il soit, un regard qui soit à la fois informé et objectif ; bien difficile également de le mesurer selon des critères reconnus par tous, et clairement explicités ; c'est la subjectivité du lecteur, même averti, qui s'exprime dans les pages littéraires du *Monde des Livres* ou de la *Quinzaine littéraire*, et elle s'affirme d'autant plus aisément que nous postulons une transparence du contenu du livre, une immédiateté culturelle de ce qui nous est contemporain. Rien n'est moins sûr comme d'habitude, et le lecteur fait parfois les frais d'une complicité absente, ou s'attache à l'exotisme d'un récit lointain, dont la force n'est justement pas l'exotisme.

Dans les textes plus anciens, canoniques, historiques et qui relèvent de l'histoire littéraire, l'enjeu est plus simple en apparence. Il fut un temps où le texte ancien ne valait que par son exemplarité, sa perfection formelle, sa façon idéale de répondre aux attentes esthétiques de son lectorat. Il était

offert à la vénération, et la finesse littéraire revenait à s'approprier les « pages immortelles qui doivent rester à jamais gravées dans le cœur de toute âme éprise de vraie beauté¹ ».

Par réaction, le texte s'est mis à « fonctionner », et les chercheurs l'ont démonté avec la gourmandise d'un enfant qui démonte un réveil ; si certains textes ne s'en sont pas remis, les critiques ont assurément acquis une habileté, une *maestria* théorique et conceptuelle, et une capacité à décrire les mécaniques textuelles. On peut douter que le texte en soit pour autant plus intelligible, et j'ai le souvenir de la condescendance de certains collègues « ah, tu fais de l'herméneutique... ».

Toutes dérives évidemment risibles, et dans lesquelles nous ne saurions sombrer, nous qui avons une approche sobre et vigilante des textes – jusqu'à ce qu'un ridicule nouveau nous submerge. Il reste cependant que le regard critique participe bien évidemment de l'attente plus ou moins explicite que l'on nourrit face à un objet, et que si nous avons quitté l'admiration de la réussite esthétique et la jubilation devant la virtuosité mécanique pour l'étude d'un objet dans son milieu, nous savons, à la lumière des sciences humaines, que la présence même de l'observateur parasite l'observation – et que nos attentes infléchissent toujours les résultats. Cette conscience de la fragilité organique des sciences humaines ne doit pas nous obnubiler – il y a toujours à observer et à comprendre – pas plus qu'elle ne nous autorise à l'arrogance de celui qui se croirait au bout de la science.

Ces préliminaires un peu généraux étaient un rappel nécessaire au moment d'étudier la façon dont se constitue notre regard sur le théâtre médiéval. On notera tout d'abord que je n'ai tenu ici qu'un propos de littéraire, supposant comme beaucoup le fait que le théâtre médiéval est d'abord un objet textuel – ce fut d'abord un objet spectaculaire, dont seul le texte nous reste. Ce travers dont les littéraires s'efforcent de se départir a son pendant dans celui auquel les historiens succombent à l'occasion : le texte théâtral devient alors un document dont l'écriture même n'est plus objet de réflexion.

La difficulté vient peut-être justement du fait que le théâtre médiéval n'a

pas seulement une histoire événementielle dont nous devrions étudier les traces et les significations : il est chargé du regard qu'ont porté sur lui les grands siècles de la littérature française, celle qui a su se dégager de la rudesse gothique, quitter la grossièreté des temps obscurs pour retrouver la beauté antique et s'abreuver à même l'Hippocrène. Bernard Cerquiglini a montré comment une sorte de cécité stylistique a longtemps permis d'affirmer que les auteurs médiévaux ignoraient le discours indirect libre, qui était réservé à l'art accompli de nos grands romanciers du XIX^e siècle : il suffisait de lire ce qui était écrit pour se convaincre du contraire. Il est d'usage donc de considérer le théâtre médiéval comme la grossière esquisse de l'épanouissement de l'âge classique, et les auteurs d'histoire du théâtre parleront souvent de « notre ancien théâtre » avec la distance amusée qui le distingue du théâtre immortel, celui de Corneille, Racine, Voltaire et Crébillon. Cette attitude n'est pas si ancienne qu'il ne faille encore s'en défendre, tant on retombe aisément dans ses ornières.

Mon projet est de faire ici un état des lieux des premiers travaux sur le théâtre médiéval, en me focalisant sur le théâtre comique, dans la mesure où, Petit de Julleville lui-même le souligne, il n'y a pas de commune mesure entre mystère et tragédie.

Entre le mystère et la tragédie, il n'y a véritablement rien de commun. Quand on passe de l'un à l'autre, la nature du sujet, la conduite de l'action, la versification et le style, la mise en scène et les procédés dramatiques ; en un mot, la forme et le fond, tout paraît changé².

On abordera successivement les questions de genre, les remarques sur les acteurs, et enfin les questions de lieu de représentation, en essayant de discerner à la fois les arrière-pensées et les implications de certains choix, qui contribuent encore à former notre perception du théâtre médiéval.

En même temps, faire l'histoire de l'histoire littéraire, ce sera fatalement revisiter quelques-uns des textes sur lesquels se sont appuyés les historiens du XIX^e siècle. Ce qui prouvera que, si faux sens il y a eu, il ne faut pas en

1. Présentation du *Lac* de Lamartine dans le Lagarde et Michard de mon enfance ; je cite de mémoire, je l'avoue.

2. Louis PETIT DE JULLEVILLE, *La Comédie et les mœurs en France au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1885, p. 1.

faire porter la faute aux critiques du XIX^e siècle, qui se sont engouffrés dans des idées qu'on leur avait imposées.

C'est au milieu du XVI^e siècle que se met en place une sorte de discours idéologique dont nous avons encore aujourd'hui du mal à sortir. S'il semble que la fin du Moyen Âge a pratiqué, sans difficultés, des représentations complexes, « jeux, farces et moralités », souvent à la suite, et avec un public et un personnel dramatique régulier, le milieu du XVI^e siècle s'est mis à relire le monde à la lueur des données antiques ; dans notre cas, cela concourt à brouiller les cartes, et à imposer un certain nombre de points de vue, dont nous ne sommes pas encore sortis. Ainsi, l'art poétique de Sebillet affirme :

La Moralité. Tragedie Greque ou Latine : La Moralité Française représente en quelque chose la Tragédie Grecque et Latine, singulièrement en ce qu'elle traite de faits graves et Principaux. Et si le Français s'estoit rengé à ce que la fin de la Moralité fut toujours triste et douloureuse, la Moralité seroit Tragédie³.

Nous nous trouvons ainsi confrontés à une des plus étonnantes entreprises de fabrication d'une histoire littéraire – à vrai dire il s'agirait même d'une sorte d'amnésie littéraire – ou plutôt à l'aboutissement de la révolution aristotélicienne dans le monde des lettres ; comment comprendre autrement l'assimilation de la moralité à une tragédie, en considérant d'ailleurs que la moralité est une tragédie imparfaite ?

Un seul art de rhétorique nous conserve des recommandations sur la composition des moralités, c'est celui de l'Infortuné, qui nous précise :

Pour les moralitez produire
Nominacion soit bien faincte
Des personnages que desduire
L'on veult par subtilité mainte
Sans superfluité actainte
En expliquant fort la matiere
Qui est a ce propos empraincte
Par parabolee maniere. [...]

3. Thomas SEBILLET, *Art Poétique françois*, [1548], édition critique par Félix Gaiffe, Société nouvelle de librairie et d'édition et E. Cornély, Paris, 1910, ch. VIII, « du dialogue », p. 161.

Item, que l'on blasme et desprise
Les vices fort en general ;
Sans ce, que l'on particularise
Sur aucun suppost parcial
En cas infame especial.
L'on doit donc les vertus priser
Et des vices dire le mal
Puis les vertus auctoriser⁴...

Ce qui nous est dit vers 1500, c'est que la moralité est destinée à faire apparaître, sur scène (ce n'est pas spécifié, mais ces indications interviennent dans le chapitre dédié à « comme l'on doit composer / Moralitez, farces, misteres... ») des personnages dont le nom est essentiel et qui vont intervenir dans une apologie de la vertu et une condamnation des vices. Si l'on accepte qu'il faille quitter le particulier pour le général, c'est pour une action particulièrement marquante, qui retombera toujours, quoi qu'il en soit, sur un propos apologétique. On le voit, le projet de Sebillet est d'un ordre tout différent et presque contre nature, puisqu'il reproche à la Moralité de ne pas être une tragédie ; le plus étonnant se trouve cependant dans le paragraphe suivant, qui va mettre en cause le

Naturel des François – Mais en ce avons-nous comme en toutes choses suivy nostre naturel, qui est de prendre des choses estrangées, non tout ce que nous y voions, ains seulement que nous jugeons faire pour nous, et estre a nostre avantage. Car en la Moralité nous traitons, comme les Grecs et Latins en leurs Tragédie, narrations de faits illustres, magnanimes et vertueux, ou vrais, ou au moins vraysemblables : et en prenons autrement ce que fait a l'information de nos mœurs et vie, sans nous assugettir a douleur ou plaisir d'ysse⁵

L'accusation implicite menée à l'égard de la Moralité, c'est qu'il s'agit d'une sorte de dégénérescence consciente de la tragédie, dans laquelle l'auteur de

4. *Le Jardin de plaisance et fleur de rethorique*, reproduction en fac-similé de l'édition publiée par Anthoine Vérard vers 1501, éd. E. Droz et A. Piaget, Paris, S.A.T.F., 1910, (non paginé). L'art de rhétorique de l'Infortuné ouvre le volume. Nous attendons impatiemment l'édition critique de ce texte par E. Buron, J.-C. Monferrand, J.C. Mühlethaler et al.

5. Thomas SEBILLET, *op. cit.*, p. 162.

moralités aurait picoré seulement ce qui l'intéresse, se laissant aller à renoncer à la nécessaire fin tragique. Qu'on ne dise pas qu'entre 1501 et 1548 l'esthétique de la Moralité a radicalement changé : en 1544, Jacques le Lieur compose et fait représenter une *Moralité à 10 personnages*, au nombre desquels Ignorance, Sapience, Marie et les sept Arts Libéraux. On voit comment se perpétue bien au-delà du début du siècle une tradition allégorique et morale qui n'a rien à voir avec le propos de Sebilet. Plus loin, Sebilet dira que le vers préférable est le décasyllabe⁶, tout en concédant d'autres formes : c'est l'octosyllabe qui est de loin majoritaire, et même chez Marguerite de Navarre, qui compose des œuvres formellement plus innovantes que la moyenne.

S'il est difficile d'associer la moralité et la tragédie, il n'est pas plus aisé d'apparier farce et comédie. Pourtant, les choses sont déjà plus complexes et parentes ; ainsi, le même Infortuné, après avoir annoncé un chapitre sur moralités, farces et mystères, aura des sous-titres latins : « *pro forma compilandi moralitates* » puis plus loin « *pro comediis* » pour parler des farces ; la comédie, dans son latin, est perçue comme synonyme de farce, ce qui se trouvera même en français, avec l'invention d'un adjectif *comedieuse*⁷ ; il n'est pas inutile de regarder ce qui en est dit précisément :

Pour faire ce, nota maintiengne
Chascun qui en veult compiler
Ceste joyeuse matiere tiengne
S'il veult bien a droit postiler.
Item, il doit bien simuler
Chose qui soit melodieuse,
Et plaisante pour recoler
Pour matiere comedieuse.

Secondement, que l'on y mecte
Tous motz joyeux sans vilenie,
Sans nommer mot fort deshonneste

6. « Quant a moi, j'estimeroy la Moralité bonne de vers de dis syllabes, a raison de la gravité » (*ibid.*, p. 164).

7. Le mot ne figure pas dans le *Dictionnaire du Moyen Français* de l'Atilf, et n'est mentionné dans le dictionnaire de Huguet qu'à partir des *Epithètes* de M. de la Porte, en 1571.

Car ort langaige tost ennuye
A toute honneste compaignie,
Especialement aux dames.
Si soit la matiere fournie
De motz joyeux et non infames.

Par rondeaux ou refrains branlans
Tiercement la substance on note
Des propos qui sont tres-saillans,
A ce que personne on ne denote.
Por le quart point aussi l'on cotte
Que plaisans sont rondeaulx partiz
Par plusieurs motz que l'on assorte
A maint personnage assortiz.

Quatre conseils : le premier que la farce doit être de « joyeuse matière » ; le second, que le vocabulaire ne soit pas « deshonneste » : on sait que la farce va souvent tourner autour de ces questions, mais qu'il est toujours plus drôle de montrer une locution obscène en action – rembourrer le bât d'un âne par exemple – que de montrer l'obscénité ou de la dire... Il est question de « mots joyeux et non infames ». Autre élément, l'utilisation des formes fixes, rondeaux ou refrains : *branlans* renvoie dans ce cas là à la danse et implique une chorégraphie pour souligner les moments forts qui font appel à des formes fixes – moments où le dialogue, de toute façon, ne peut avancer. Dernier point, la répartition de ces formes entre plusieurs personnages.

Nous pouvons prendre ces conseils comme boussole, dans la mesure où ils sont contemporains des premières farces imprimées, antérieurs à la plupart de celles que nous connaissons ; leur côté elliptique lui-même nous informe assez de ce qui allait de soi : il n'est pas nécessaire de préciser que la farce se fait en octosyllabes, pas nécessaire de souligner la nécessaire économie du personnel et des accessoires. Ce qui apparaît, c'est que la *bonne* farce observe les recommandations formulées. Reste à s'attarder sur ce mot de *comedieuse* qui rime avec *melodieuse*. Le mot de comédie n'est pas attesté avant le XIV^e siècle, et renvoie généralement à la récitation d'un texte, avant que Nicole Oresme le définisse également dans une acception théâtrale :

Et a gouliardois et disëurs de comedies, c'est a dire, de villains ditez ou vilainnes chançons⁸...

C'est un peu plus loin dans son commentaire d'Aristote qu'Oresme précise :

Il entent ici par comedies aucuns gieux, comme sont ceulz ou .I. homme represente Saint Pol, l'autre Judas, l'autre un hermite, et dit chascun son personnage et en ont aucuns roulles et rimes⁹.

Le mot a donc une belle ambivalence en ce qu'il renvoie à une activité théâtrale autant qu'à un texte leste, ou tout au moins « bas ». Sera *comedieux* semble-t-il ce qui renvoie à une activité scénique, qualifiée un peu plus haut de *melodieuse*. Le *Dictionnaire du Moyen Français* nous donne certes quelques emplois métaphoriques de ce dernier mot, il a alors le sens d'élégant, d'harmonieux et de bien proportionné¹⁰ ; mais les emplois renvoient le plus généralement à la musique ; il est intéressant de voir que le mot de *comedieux*, dans les *Épithètes* de M. de La Porte, à la fin du xvi^e siècle, qualifiera le travail du menestrier :

Menestrier. Delectable, comedieus, orphean, donneur d'aubades, chansonneus, fluteur, nuptial, amuse-peuple, joëur ou sonneur d'instrumens, musical ou musicien, amoureux¹¹.

Comedieux est donc un adjectif qui renvoie au travail du menestrier, et par conséquent à une activité pour l'essentiel musicale. On sait que saint Genis, patron des acteurs, figurait sur le portail de l'église Saint-Julien et Saint

8. Nicole ORESME, *Le Livre de Ethiques d'Aristote*. Publ. from the Text of MS. 2902, Bibliothèque Royale de Belgique with a Critical Introd. and Notes by Albert Douglas Menut ; New York, G. E. Stechert, 1940, p. 246). Cette référence et celles qui suivent proviennent du *Dictionnaire du Moyen Français*, consultable en ligne sur le site de l'Atilf.

9. Nicole ORESME, *op. cit.*, p. 271.

10. « ... quatre cens chevaux chargés de vin doux et melodieux » (Jean BAGNYON, *L'Histoire de Charlemagne* (parfois dite Roman de Fierabras). Publ. par Hans-Erich Keller, Genève, Droz, « Textes littéraires français ; 413 », 1992, p. 202.

11. Maurice DE LA PORTE, *Les épithètes : livre non seulement utile à ceux qui font profession de la poésie, mais fort propre aussi pour illustrer toute autre composition française...*, Paris, Buon, 1571, f. 163-163v.

Genis où la confrérie des ménestriers de Paris avait son siège¹². Acteur, mais aussi musicien, c'est du moins ainsi qu'il est compris dans le mystère qui porte son nom, accompagnant des chorégraphies et y participant à l'occasion. On peut en déduire que musique et théâtre ne sont pas si distincts qu'on le voudrait aujourd'hui, et que si les mots n'ont pas radicalement changé de sens – et il semble que la Porte propose des épithètes presque lexicalisés – l'adjectif *comedieux* chez l'Infortuné, rimant de surcroît avec *melodieux*, nous renvoie à un registre plus musical qu'il n'y paraît, même dans le domaine de la farce.

Sebilet, est-il utile de le préciser, tiendra un tout autre propos ; à ses yeux :

Le vray suget de la Farce ou Sottie Française, sont badineries, nigauderies, et toutes sotties esmouvantes à ris et plaisir [...] et nos farces sont vraiment ce que les Latins ont appelé Mimes ou Priapées. La fin et effet desquels estoit un ris dissolu : et pource toute licence et lascivie y estoit admise, comme elle est aujourd'huy en nos Farces¹³.

Sebilet est contemporain de la publication de bien des farces que nous connaissons – il s'en publiera jusqu'au début du xvii^e siècle – et par conséquent de leurs représentations. Il est tout à fait étonnant de le voir à ce point refuser ce qu'il avait sous les yeux pour mieux le placer dans des catégories dévalorisantes, à deux titres ; le premier relève des bienséances : l'association avec les Priapées montre assez que la farce est par nature obscène, alors même qu'elle oublie que la priapée est un texte poétique et en aucun cas dialogué ; quant au mime, Sebilet semble oublier que les acteurs de la farce *parlent* bien évidemment. La musique n'est pas évoquée, pas plus que le dialogue dramatique : on parvient ainsi à une réduction de la forme farce à sa simple obscénité. Pour Sebilet, la farce est indigne de la comédie latine, ce qui était à démontrer. Une telle attitude participe évidemment de postures idéologiques aisément identifiables, et exactement comparables à celles que l'on verra plus clairement à l'œuvre à l'égard des mystères : la dimension

12. Cf. Bernard BERNHARD, « Recherches sur l'histoire de la corporation des ménestriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris », *BEC*, 1842, t. III, p. 377-404, p. 391.

13. Thomas SEBILLET, *op. cit.*, p. 165.

religieuse des représentations médiévales, leur goût douteux pour la mise en image de croyances et d'actes de foi, leur musique et leur décor excessifs n'ayant rien de commun avec les rites dionysiaques consacrés à l'action des dieux sur les hommes : à croire que l'expression *deus ex machina* vient des temps médiévaux et pas de la pure Antiquité. Cette attitude, on le sait, est exclusivement française, et le théâtre du Siècle d'Or comme la scène élisabéthaine sauront s'inscrire en continuité de leurs racines médiévales.

Le mépris pour la farce et pour le théâtre des mystères dans son ensemble n'est donc pas une invention de l'âge classique, mais bien la posture prise par un public d'intellectuels vers le milieu du XVI^e siècle, dans le but de promouvoir une culture de l'élite, à la fois nourrie de l'Antiquité et proche du pouvoir. Ce sont les villes de province, les villes parlementaires surtout, qui conserveront une tradition et continueront de publier des pièces qui ont encore un lectorat, n'en déplaise à Paris. La force de l'interdit est telle que lorsque Pasquier, parlementaire de province mais de grande influence, en vient à faire l'apologie du *Pathelin*, il s'en excusera et comparera cette pièce : « à toutes les comedies Grecques, Latines et Italiennes »¹⁴.

Le plaisir qu'a eu Pasquier à lire le *Pathelin*, que l'on nomme très vite « notre première comédie »¹⁵ brouille les cartes : alors que Jodelle s'essayait à fonder la comédie avec *Eugène* comme il le tentait pour la tragédie avec *Cleopastre*, c'est une pièce plus ancienne d'un siècle qui reçoit les honneurs et fonde le nouveau théâtre – pièce plus ancienne, de surcroît, que la plupart des farces qui nous sont conservées. La notoriété de Pasquier – son œuvre est très régulièrement rééditée tout au long de l'ancien régime – cautionnera de nombreuses rééditions du *Pathelin*, ce qui permettra une réécriture de la pièce sous la forme d'une gentille comédie de mœurs au début XVIII^e siècle ;

14. « La farce de maistre Pierre Patelin, que je leu et releu avecq'tel contentement, que j'oppose maintenant cest eschantillon à toutes les comedies Grecques, Latines et Italiennes... », Étienne PASQUIER, *Recherches de la France*, Paris, Métayer Lhuillier, 1596, L. VI, ch. 54, p. 341. La nouvelle édition parue aux éditions Champion (sous la direction de François Roudaut et Marie Madeleine Fragonard, 1997) s'appuie pour la pagination sur celle qui est indiquée ici.

15. *Deux dialogues du nouveau langage françois italianisé et autrement desguizé, principalement entre les courtisans de ce temps* par Henri ESTIENNE, Reprod. de l'éd. d'Anvers : Guillaume Niergue, 1583, p. 136.

paradoxalement, on considérera que *L'Avocat Pathelin* de Brueys est l'exact équivalent de la farce médiévale, alors que l'on n'aurait jamais confondu la *Phèdre* de Racine et celle de Sénèque.

Un autre paramètre posera de nombreuses difficultés, c'est l'appropriation par Molière de la farce, appropriation qu'il revendique de surcroît : le théâtre classique, après avoir renié la farce médiévale, la voit revenir avec une légitimité insoupçonnée.

En même temps, l'article « farce » de l'*Encyclopédie*, rédigé par Marmontel (1756), parle de la farce au présent :

FARCE, s. f. (*Belles-Lettres*.) espece de comique grossier où toutes les regles de la bienséance, de la vraisemblance, & du bon sens, sont également violées. L'absurde & l'obscure sont à la *farce* ce que le ridicule est à la comédie.

Or on demande s'il est bon que ce genre de spectacle ait dans un état bien policé des théâtres réguliers & décens. Ceux qui protègent la *farce* en donnent pour raison, que, puisqu'on y va, on s'y amuse, que tout le monde n'est pas en état de goûter le bon comique, & qu'il faut laisser au public le choix de ses amusemens.

Que l'on s'amuse au spectacle de la *farce*, c'est un fait qu'on ne peut nier. Le peuple romain desertoit le théâtre de Térence pour courir aux bateleurs; & de nos jours Mérope & le Méchant dans leur nouveauté ont à peine attiré la multitude pendant deux mois, tandis que la *farce* la plus monstrueuse a sou tenu son spectacle pendant deux saisons entieres.[...]

La *farce* est le spectacle de la grossiere populace ; & c'est un plaisir qu'il faut lui laisser, mais dans la forme qui lui convient, c'est-à-dire avec des treteaux pour théâtres, & pour salles des carrefours; par-là il se trouve à la bienséance des seuls spectateurs qu'il convienne d'y attirer. Lui donner des salles décentes & une forme réguliere, l'orner de musique, de danses, de décorations agréables, c'est dorer les bords de la coupe où le public va *boire le poison du mauvais goût*¹⁶.

On comprend mieux la violence d'une histoire littéraire qui relègue dans le passé ce qui l'embarrasse, alors même que sa présence est éclatante.

16. *Encyclopédie, ad verb.*, t. VI, p. 405.

Le XVIII^e siècle sera, on le sait, l'occasion d'une première redécouverte du Moyen Âge, et quelques éditeurs diffuseront des textes médiévaux, des fabliaux, des romans – plus ou moins adaptés – qui font le lit de la vogue moyenâgeuse que l'on verra fleurir avec le premier romantisme. Les frères Parfaict et d'autres diffuseront de très nombreux textes, et l'on serait surpris de voir le nombre de mystères et de moralités dont les publications – certes pas forcément d'une immense diffusion ni d'une absolue fiabilité – parviennent à faire état.

C'est sur ces bases que le XIX^e siècle s'efforcera de construire une histoire littéraire ; siècle en rupture avec le classicisme sclérosé, nous disent les manuels ; mais Hugo et Baudelaire restent des exceptions, surtout dans le monde académique, celui des universités et des savants ; et il faut garder en tête que l'idéal classique forgé par le siècle de Louis XIV restera la norme jusqu'au milieu du XX^e siècle. Ce que l'on enseigne dans les universités ou les cours publics est plus conservateur que l'air du temps, c'est une nécessité. Mais, en même temps que l'esthétique enseignée reste éminemment classique, la recherche et la philologie font apparaître un ensemble extrêmement riche. Ce qui aux XVII^e et XVIII^e siècles se conçoit comme une série de notules biographiques, qu'il s'agisse de Lacroix du Maine et Du Verdier ou de Sabatier de Castres, est perçu dans une progression dynamique : les mouvements littéraires prennent du relief, la conscience d'une évolution des goûts relativise l'hégémonie du « bon goût ».

C'est ainsi que seront publiés tout au long du siècle l'essentiel des recueils de farces qui nous sont conservés encore aujourd'hui, et cela dès la fin du XVIII^e siècle :

Collection Caron (1798- 1806) ;
Mélanges des Bibliophiles (1828- 1829) ;
Collection Montaran (1829-1830) ;
Collections Silvestre (1830-1832 et 1838-1858) ;
Recueil Le Roux de Lincy et Francisque Michel (1837) ;
Recueil Viollet-Leduc (1854) ;
Recueil Montaiglon (1855-1878) ;
Recueil PL Jacob (Paul Lacroix, plus connu sous le nom de Bibliophile Jacob) (1859) ;
Recueil Charles Brunet (1872) ;

Recueil Édouard Fournier (1872) ;
Recueil Émile Mabille (1872) ;
Recueil Émile Picot (1880).

En fait, seul le recueil de Florence, que l'on nomme également *Recueil Cohen*, sera découvert avec le recueil Trepperel à la fin de la première guerre mondiale. On peut ajouter à cette riche collecte le fruit extraordinaire du travail mené par les érudits locaux qui défricheront les archives municipales et départementales ; c'est sur leur patient travail que l'on s'appuiera¹⁷ jusqu'aux travaux de Michel Rousse et après lui de l'équipe animée par Jelle Koopmans. On peut dire qu'ainsi naît le théâtre médiéval ; mais en même temps, si les matériaux s'en sont rassemblés tout au long du siècle, le discours général reste assez en retrait.

Le cours que Villemain professe dans les années 1830, lorsqu'il enseigne à la Sorbonne, marquera durablement l'attitude du siècle et de ses institutions à l'égard du théâtre médiéval. Il se caractérise par une condamnation sans appel des mystères et des représentations religieuses :

Il nous faudra chercher aujourd'hui la renaissance du plus beau des arts, du plus savant, du plus difficile, de celui que l'antiquité grecque avait porté si loin, qui mourut avec l'avènement du christianisme et l'invasion des barbares, qui fut seize siècles avant de reparaitre, et qui se montre alors avec tant d'éclat et de diversité en Espagne, en Angleterre, en France : l'art dramatique enfin. [...] Le coup mortel porté au théâtre vint du christianisme¹⁸.

Tout le modèle est exclusivement grec, et il est impossible au théâtre médiéval d'être identifié comme tel, surtout en ce qu'il a de religieux :

Ces mystères, où l'enseignement religieux, la révélation du dogme, la prière, étaient mêlés à des représentations riantes ou terribles qui servaient d'épreuves aux initiés, ont pu, dit-on, donner l'idée de cette tragédie grecque, dont les premiers essais gardaient encore un caractère symbolique et religieux. Ainsi nos farces grossières du

17. Cf. Alan HINDLEY, « Histoires locales du théâtre français, Moyen Âge et Renaissance », *Le Moyen Français*, 35-36, 1996, p. 129-159.

18. Abel-François VILLEMMAIN, *Cours de littérature française, tableau de la littérature au Moyen Âge*, tome II, Paris, Didier, 1840, p. 243-244.

Moyen Âge, nos pieuses parodies de l'Évangile, jouées gravement dans les églises, devaient conduire à la tragédie, comme les initiations d'Éleusis conduisaient au *Prométhée* d'Eschyle et à l'*Œdipe* de Sophocle ; seulement nous nous sommes plus écartés que les Grecs de cette origine de l'art¹⁹.

Alors qu'Edelestant du Mériel dégage les premiers éléments du drame liturgique et les aborde avec chaleur, cette démarche reste largement étrangère à Villemain, qui ne l'évoque pas même ; il parvient toutefois à sauver le théâtre, en retrouvant avec Hroswitha une sorte de chaînon manquant, qui permet de lier un certain théâtre médiéval aux dernières lueurs de l'Antiquité. Ainsi, commentant « une espèce de tragédie, la *Conversion de Gallicanus* »²⁰, Villemain la résume à grands traits et ponctue son résumé par « Voilà le premier acte, où l'unité de temps, comme vous le voyez, n'est pas fort rigoureuse. C'est une pièce libre qui, en tout, dure vingt-cinq ans »²¹. Quelques remarques un peu condescendantes sur le *Saint Nicolas* de Bодiaus (*sic*), lui permettent de passer sur les mystères :

Ne nous flattons pas cependant ; ce qu'on a publié des mystères du xv^e siècle ne laisse espérer dans le même temps le génie dramatique sous aucune forme sérieuse. Ces ouvrages sont presque tous insipides et monstrueux ; on ne peut même en rien lire devant vous. Ce qui était naïf alors semblerait une froide et indécente bouffonnerie. Cependant il est fâcheux qu'à cette époque la langue n'ait pas été mieux faite, et qu'il ne se soit pas trouvé, par hasard, quelque homme de génie parmi les confrères de la Passion²².

En revanche, le propos de Villemain sur le théâtre comique est radicalement différent de ce que soutenait, moins d'un siècle plus tôt, l'*Encyclopédie* :

Au xiv^e et au xv^e siècle, nulle composition n'est bonne, si elle doit être sérieuse : mais les ouvrages dont la malice fait le génie, qui vivent de saillies et de gaité, ils devancèrent chez nous la civilisation et le goût :

19. *Ibid.*, p. 250.

20. *Ibid.*, p. 251.

21. *Ibid.*, p. 252.

22. *Ibid.*, p. 261-262.

c'est la production vraiment indigène, et qui a poussé sans culture. Nos tragédies-mystères étaient pitoyables ; le pathétique du sujet ne donnait rien au poète. Mais dans la plaisanterie, la parodie, de bonne heure nous avons eu des hommes supérieurs²³.

Et plus loin, Villemain parlera des clercs,

qui, dans les vacances du Palais, à Pâques, s'étaient mis à jouer la comédie, et inventèrent les *Soties*, les *Moralités*, sans s'inquiéter de Plaute ou de Térence, nous trouverons parfois un excellent comique²⁴.

La page est tournée ; avec Villemain, le théâtre comique médiéval ne se résume plus à la bassesse des propos ; au contraire, c'est la vivacité des saillies qui est mise en avant, et la satire politique de l'*Ancien Monde* : on sait que Villemain a énergiquement milité pour la liberté de la presse, au point d'affirmer qu'il n'y avait pas de délit d'opinion. Certes, il y a des erreurs dans l'approche que fait Villemain, qui propose un cheminement de la satire politique à la satire des mœurs, alors que le *Pathelin*, on le sait maintenant, est bien antérieur à l'*Ancien Monde*.

On peut déduire de ce propos cependant que la farce ne fait plus partie du quotidien, qu'elle est devenue un objet du passé que l'on ne confond pas forcément avec les représentations populaires qui subsistent jusqu'au moment où écrit Marmontel. Tout en regrettant ses fautes de goût et en privilégiant ce qui ressemble le plus à la comédie, le critique peut valoriser un théâtre du passé, non plus en termes de respect des convenances, mais en fonction de l'investissement civique qu'il représente :

Mais il semble, toute différence à part, que l'on vit alors sur notre théâtre comique la révolution qu'avait éprouvée celui d'Athènes. On passe d'une satire âpre et licencieuse à une raillerie plus fine et détournée. À ces allégories si directes et si vives qui frappaient les corps privilégiés, succédèrent de petites satires des mœurs domestiques²⁵.

23. *Ibid.*, p. 268.

24. *Idem.*

25. *Ibid.*, p. 271.

D'une certaine façon, Villemain participe de la révolution romantique ; le théâtre n'est plus un strict objet littéraire régi par les règles du bon goût, et il devient au contraire la voix du peuple, une instance capable de dialoguer avec les princes et de les faire trembler. Il est possible d'avoir sur ces représentations disparues au moment où il écrit un regard nostalgique ; mais cette nostalgie est elle-même un message adressé au pouvoir ; souligner la bienveillance de Louis XII – le fils de Charles d'Orléans – en 1840, c'est évidemment faire l'apologie de la Monarchie de Juillet²⁶.

Les éléments sont rassemblés pour que commence à se constituer une histoire du théâtre médiéval, une histoire de la farce ; le bon goût n'est plus hégémonique, la part du peuple est grandissante, et ce n'est plus exclusivement à l'aune du texte que l'on juge de la qualité d'une farce, même si les angles de lecture proposés peuvent paraître étonnants :

Ces farces ressuscitent les temps passés et font revivre tout un peuple : véritables chroniques de nos places, de nos rues et de nos carrefours ; couleurs fraîches, naïves qui datent de trois cents ans et qui peuvent prêter des grâces nouvelles aux œuvres romano-historiques de nos jeunes écrivains. C'est dans des monuments de ce genre que Walter Scott a cherché les types de ces caractères originaux qui sous sa plume deviennent l'expression de tout un siècle. Il y a là des pierres toutes taillées pour refaire une ville gothique, et un peuple facétieux et naïf prêt à revivre pour l'habiter²⁷.

On sait que le théâtre des farces n'est pas réaliste ; mais il n'empêche ; les textes sont publiés et accessibles, et il sera possible progressivement pour les érudits de rassembler assez de matériaux pour une première synthèse. C'est le travail de Picot et de Petit de Julleville, qui n'ont pas seulement travaillé

26. « Le roi lui-même n'avait pas été épargné dans la petite comédie de l'*Ancien Monde*. Un personnage disait : "Liberalité interdite / Est aux nobles par avarice ; / Le chef même y est propice." Mais ce roi était Louis XII ; et, loin de se fâcher, il dit : "J'aime mieux les faire rire par mon avarice, que si mes dépenses les faisaient pleurer." Il ajouta même souvent que la *Basoche* était bonne pour lui dire bien des choses qu'on cachait à un roi, et l'avertir de beaucoup d'abus qu'il ne pourrait connaître autrement. » (*Ibid.*, p. 270).

27. Sylvestre, cité par Louis PETIT DE JULLEVILLE, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge*, Paris, L. Cerf, 1886, p. 11.

sur les mystères et les soties, mais étaient également de grands connaisseurs des farces. L'érudition, le souci des sources, la qualité des informations font d'eux les premiers historiens fiables de notre théâtre médiéval, et ils ont la sagesse de toujours distinguer leurs sources de leur jugement. Même si leurs formulations ont un peu vieilli parfois, elles restent d'une pertinence et d'une finesse indiscutables. Il n'y a en fait rien à reprendre dans la superbe conclusion que propose Petit de Julleville à son livre *Les Comédiens en France à la fin du Moyen Âge* ; son regard prend en compte aussi bien la dimension artistique que la dimension sociale, il sait mettre à distance les *a priori* qui font souvent du théâtre médiéval les prémices informes de ce que fera notre grand théâtre classique, et se soucie de l'aborder et de le comprendre pour ce qu'il est :

Au point de vue politique et social, jamais le drame ne fut plus important qu'à cette époque ; c'est alors que la scène, dans chaque ville où elle se dresse, est vraiment le foyer de la vie publique. À la fois tribunal et chaire, journal et tribune, elle juge, elle sermonne, elle médite, elle harangue ; il faudrait remonter à Périclès pour retrouver l'image d'un théâtre aussi profondément mêlé à tous les incidents de la vie d'une époque et d'une société. [...] Si la passion était la même chose que l'art, jamais l'art n'aurait été mieux servi au théâtre que sur la scène du Moyen Âge²⁸.

Si les intellectuels de la Renaissance avaient suivi Nicot au lieu de Sebillet, au lieu de mépriser la farce, ils auraient su qu'un farceur pouvait se traduire, en latin, par *aretalogus*²⁹, celui qui donne la vertu...

Denis HÜE

Université Rennes 2 - Université européenne de Bretagne
CETM - CELLAM

28. Louis PETIT DE JULLEVILLE, *Les Comédiens...*, *op. cit.*, p. 353, 356.

29. « *Farceur*, Hister histri, Aretalogus. » Jean NICOT, *Thresor de la langue française*, Paris, Douceur, 1606, reprint Picard 1960, *ad. verb.*

Notice bio-bibliographie

Denis Hüe, professeur de langue et littérature du Moyen Âge à l'Université de Rennes 2, est spécialiste de la poésie urbaine de la fin du Moyen Âge ; outre le volume sur *Maistre Pierre Pathelin, discours et contextes*, en collaboration avec D. Smith, P. U. Rennes 2, 2001, il a publié de nombreux articles sur le théâtre médiéval et sa réception, et participe au projet de publication des *Moralités* aux éditions Garnier.

Pour citer cet article :

Denis Hüe, « Le théâtre médiéval à l'aune de la farce », dans *L'écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels* (dir. Marion Denizot), *Revue d'Histoire du Théâtre numérique*, n°1, septembre 2013, p. 27-36.

http://www.sht.asso.fr/revue_histoire_theatre_numerique/numero/7/lecriture-de-lhistoire-du-theatre-et-ses-enjeux-memoriels