



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

La farce rétrospective – revoir la farce au XVI^e siècle

Koopmans, J.

DOI

[10.4000/studifrancesi.18380](https://doi.org/10.4000/studifrancesi.18380)

Publication date

2019

Document Version

Final published version

Published in

Studi Francesi

License

CC BY-NC-ND

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Koopmans, J. (2019). La farce rétrospective – revoir la farce au XVI^e siècle. *Studi Francesi*, 188(2), 263-270. <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.18380>

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

**STUDI
FRANCESI**

Studi Francesi

Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone

188 (LXIII | II) | 2019

**Penser/peser le Moyen Âge entre XV^e et XVII^e siècle:
parcours de recherche – sous la direction de Maurizio
Busca et Piero Andrea Martina**

La farce rétrospective – revoir la farce au XVI^e siècle

Jelle Koopmans



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/18380>

DOI : [10.4000/studifrancesi.18380](https://doi.org/10.4000/studifrancesi.18380)

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 août 2019

Pagination : 263-270

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Jelle Koopmans, « La farce rétrospective – revoir la farce au XVI^e siècle », *Studi Francesi* [En ligne], 188 (LXIII | II) | 2019, mis en ligne le 01 août 2020, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/18380> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.18380>



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

La farce rétrospective – revoir la farce au XVI^e siècle

Abstract

The consideration for farce during the Renaissance appears deeply ambiguous. Although the humanists tend to disapprove the farce as a medieval leftover, some of them do write farces; most of the preserved farces date from the 16th century and several farces are still published at the beginning of the 17th century; also, at the time, the representation of a tragedy is usually followed by a farce. The theoretical rejection of this genre for its lack of Greco-Roman models is counterbalanced by the fascination for its indigenous origins, as farce is considered an eminently French tradition. Nevertheless, some authors (such as Amyot) seem to implicitly legitimate farce inscribing it within the *universalia* of theatrical history.

Avant tout, il faut avouer un profond contentement que la farce puisse, d'une manière naturelle ou légèrement détournée, rentrer dans un volume consacré à la réception ambiguë de l'héritage médiéval aux XV^e et XVII^e siècles. Cela ne semble *a priori* nullement évident, voire peu logique. La farce, n'est-ce pas, justement, ce genre typiquement médiéval dont la belle Renaissance italianisante aurait marqué la fin, donc ce que l'«on jette»? N'est-ce pas, aussi, un genre «populaire» dont la restauration des *bonae litterae* n'avait que faire? La réalité du sort de la farce à l'époque de la Renaissance a été bien différente, car elle a été jetée et embrassée en même temps. Dans cet article, il s'agira de proposer une petite suite de réflexions sur cette ambiguïté et de tirer au clair un certain nombre de points obscurs dans la documentation et dans les recherches qui n'ont pas suffisamment été prises en compte. Ce sera fait dans l'espoir de pouvoir éclairer l'histoire de la farce dite médiévale d'une nouvelle manière.

Que le lecteur se rassure: il s'agira bien de la farce, surtout de la farce française¹, et de sa conceptualisation aux XVI^e et XVII^e siècle, voire au-delà. Avant de documenter cela, toutefois, quelques remarques générales sur l'emploi de l'histoire s'imposent.

Au moment où Hans-Robert Jauss publia son ouvrage, ou sa collection d'articles, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*², il mettait à nu un problème à cette date encore insuffisamment identifié: la tension entre l'historicité stricte («cela n'a plus rien à nous dire») et l'historicité relative («même si c'est historique, cela relève des grands thèmes de l'humanité»). Ce fut l'enjeu du XX^e siècle, mais ce fut dans doute aussi déjà celui des XVI^e et XVII^e siècles, et peut-être sera-ce encore celui du XXI^e siècle. En d'autres mots, «penser – peser le Moyen Âge entre le XV^e et le XVI^e siècle» est un thème qui a un rapport nécessaire avec ce que nous faisons, pourquoi nous le

(1) Deux précisions s'imposent ici: la terminologie théâtrale de l'époque est instable (cf. J. Koopmans, *Les mots pour le dire ou les parties du discours*, X. Leroux (éd.), *Vers une poétique du discours dramatique*, Champion, 2011, pp. 289-323). Ici, il s'agira avant tout de l'emploi du concept *farce* et non pas de la réalité qu'il couvre. À côté de cela, on utilise l'adjectif *français* pour désigner les textes en français (suisses, belges ou bourguignons...); on pourrait y ajouter les quelques textes en longue d'oc ou en franco-provençal voire en poitevin, mais cela ne change rien à l'argumentation.

(2) H.-R. Jauss, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur: Gesammelte Aufsätze*, München, Fink, 1977.

faisons, comment nous le faisons, mais il ne faut pas oublier que le même thème se posait, en des termes légèrement différents, pendant la Renaissance, où il fallait aussi poser la question de l'historicité des genres par rapport à des universaux, où il fallait aussi réfléchir sur la place des genres médiévaux dans une histoire – nouvellement conçue – d'une littérature nationale.

En effet, on pense à Marc Bloch, pour qui l'histoire devait être une «anthropologie rétrospective» – donc un «ailleurs», par opposition à l'approche des chercheurs, notamment les historiens du théâtre, qui ont voulu voir avant tout une évolution, à partir du premier théâtre religieux vers un théâtre profane (idéologie républicaine oblige) et puis la redécouverte de la comédie et de la tragédie à l'antique (Renaissance oblige) – et donc aussi régulière, soumises à des règles (classicisme oblige). C'est un peu la vue selon laquelle cela commence mal, mais grâce à Adam de La Halle, qui aurait créé le théâtre profane (et c'était là la vue de Joseph Bédier³), et surtout grâce à la Renaissance qui revêt ce théâtre des formes antiques, on finit par avoir ce qu'il fallait avoir – et la réglementation du XVII^e siècle aura fait le reste. Là, donc, ce n'est pas l'ailleurs ni l'autrefois qui joue, mais surtout une justification ou une légitimation du présent. Inutile, me semble-t-il, d'exposer en quoi ce point de vue présentiste est problématique; fort utile de signaler que c'est pourtant la vue la plus répandue ou, du moins, dont l'essence transperce dans la quasi-totalité des études sur le domaine.

De là, se pose l'éternelle question de savoir si nous étudions l'histoire comme ce qui nous a fait, ce que nous sommes, ou justement comme ce qu'on a délaissé, ce que nous ne sommes pas ou ce que nous ne sommes plus (voire, ce que nous ne voulons plus être). Entre l'«avoir été» – ce qui suppose une présence ou une mémoire – et le «n'étant plus» – ce qui conclut et ferme la parenthèse, si parenthèse c'était – la farce se retrouve dans un jeu complexe d'historiographie, aujourd'hui comme au XVI^e siècle. Et il n'est pas sûr que, dans la situation actuelle, on comprenne mieux le débat qu'au XVI^e siècle.

Aucune réponse normative à la question de savoir si la farce appartient à notre culture ou n'appartient plus à notre culture ne sera proposée ici, mais on devra constater qu'en fait, pour la Renaissance, le problème s'est posé en quelque sorte dans les mêmes termes. Les mêmes problèmes ont joué et, surtout pour l'histoire de la farce, cette question est on ne peut plus pertinente et elle est bien plus compliquée qu'on ne le pense et que je ne le pensais avant d'accepter d'écrire cet article.

Dès le XVI^e siècle, le genre en somme assez récent – ne l'oublions pas – de la farce dramatique a posé problème; au XVII^e encore, sa place est à la fois discutable et incontournable. Discutable puisqu'il manque un ancrage dans les *bonae litterae* de la tradition gréco-romaine telle que l'on vient de la réinventer (car il s'agit bien d'une nouvelle construction de ce passé); incontournable puisqu'elle est partout (et vraiment partout, et même plus partout que l'on ne le pense et encore partout au-delà). Autant dire que la position de la farce constitue un sujet important et controversé. De là, il s'établit un mouvement double: d'une part, on cherche à replacer le genre d'une manière assez stricte dans un débat actuel sur la place de la littérature (il ferait partie des «épicerics du Moyen Âge» et témoignerait donc de cet «ailleurs» de l'historicité: la farce est bien ce que nous ne sommes plus ou ce que nous ne voulons plus être); d'autre part, on tente de lui conférer une place naturelle et indigène dans une

(3) Pour une vue nuancée sur Bédier et le théâtre profane, voir A. Corbellari, *Joseph Bédier, écrivain et philologue*, Genève, Droz, 1997, p. 64; Id., *De Francisque Michel à Joseph Bédier. Le problème du théâtre profane*, in M. Bouhaïk-Gironès, V. Dominguez, J. Koopmans (éd.), *Les pères du théâtre médiéval. Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, Rennes, PUR, 2010, pp. 73-84.

nouvelle historisation (dans le cadre d'un nationalisme culturel naissant: c'est bien le genre de «chez nous») et ce genre ferait partie de ce que nous sommes et de ce que nous voulons être (et ce fut là sa modernité: cela lui donne sa place dans le patrimoine culturel immatériel).

Désireuse d'une part d'assimiler le maximum d'éléments dérivant de l'Antiquité et d'autre part de dénoncer voire abjurer l'héritage médiéval – et ayant par là un rapport complexe à l'histoire, il faut le dire – la Renaissance s'est trouvée confrontée à un sérieux problème quand il fallait parler de la littérature vernaculaire du Moyen Âge, problème que se sont partagé les humanistes. Les prises de position radicales, d'un Jodelle dans la préface de son *Eugène*, d'un Du Bellay dans la *Défense et Illustration* sont par trop connues pour que je les cite ici, le rejet général des formes du Moyen Âge est bien documenté, répété à n'en plus finir. En voilà, donc, un dogme – en voilà donc aussi un moment où le savant se réveille, car est-ce là tout?

En fait, non, car en même temps, la Renaissance française a cherché aussi à se libérer de l'omniprésence du latin, a essayé de s'émanciper d'un italianisme envahissant et donc, malgré elle, voulu illustrer aussi la littérature vernaculaire tant décriée et cherché à illustrer et défendre, aussi, les traditions indigènes. En troisième lieu, le mouvement a embrassé avec enthousiasme les modèles italiens, sans pour autant se rendre compte que bien des modèles italiens étaient en fait souvent d'origine française, mais cette prise de position a aussi été délaissée. Ici, on songera notamment aux *vidas* des troubadours et aux fabliaux qui se retrouvent dans le *Décameron* de Boccace, à l'influence de la poésie troubadouresque sur Pétrarque, aux polyphonistes français actifs en Italie au xv^e siècle, aux professionnels de théâtre français qui devançant les débuts d'un théâtre professionnel en Italie⁴.

Dans ce jeu de miroirs et au sein de ces paradoxes, la farce s'est trouvée dans une position bien particulière. Elle représente, justement, tout ce dont on veut se défaire («ce que l'on jette»); elle représente aussi tout ce que l'on veut assumer. Dans la préface à son *Eugène*, Jodelle peste donc contre la farce du Moyen Âge et ensuite, il nous propose simplement une farce découpée en trois actes (comme quoi les solutions sont parfois bien simples)⁵. La Renaissance française embrasse le théâtre professionnel des Italiens, qui se base en majeure partie sur le théâtre professionnel français qui lui est bien antérieur, comme l'ont montré Marie Bouhaïk-Gironès et Katell Lavéant. Et pour Alione d'Asti, le théâtre français était bien le modèle à suivre. Le discours humaniste cherche à classer la farce comme un genre médiéval, mais la plupart des farces conservées datent du xvi^e siècle, ont été écrites entre 1515 et 1570 et les imprimeurs du xvii^e siècle, tel un Rousset, continuent à les publier au début du xvii^e siècle⁶. Et au théâtre, après avoir assisté à une belle tragédie, le public a toujours le droit à la farce qui clôt la représentation – et ce bien avant dans le beau xvii^e siècle. En 1607, on a joué à l'hôtel de Bourgogne une farce satirique et même si les officiers municipaux

(4) M. Bouhaïk-Gironès, *S'associer pour jouer. Actes notariés et pratique théâtrale (xv^e-xvi^e siècles)*, in *Le Jeu et l'accessoire. Mélanges Michel Rousse*, contributions réunies par M. Bouhaïk-Gironès, D. Hùe et J. Koopmans, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 301-318.

(5) M. Freeman, *Jodelle et le théâtre populaire: Les sabots d'Hélène*, in *Aspects du théâtre populaire en Europe au xvi^e siècle*. Actes du Colloque de la S.F.D.S. réunis et présentés par M. Lazard, Paris, CDU-SEDES, 1990, pp. 55-68.

(6) *Recueil de plusieurs farces, tant anciennes que modernes, lesquelles ont esté mis dans un meilleur ordre et langage qu'auparavant*, Paris, Rousset, 1612. En 1619, à Lyon, on publiera encore une collection de farces, connue sous le titre *Recueil de Copenhague*, même s'il en existe aussi un exemplaire à Wolfenbüttel, voir É. Picot, K. Nyrop, *Nouveau recueil de farces françaises des xv^e et xvi^e siècles*, Paris, Morgand-Faitout, 1880.

n'ont guère été contents, le roi Henri IV affirme n'avoir jamais ri autant de sa vie⁷. En 1579, il avait récompensé encore Nicolas Lyon, joueur de farces, pour plusieurs passe-temps et fanfares⁸. Jean de Pont-Alais, qui a apparemment été chef de la troupe officielle de François I^{er}, reçoit 225 livres pour des farces; un peu plus tard, son successeur Pierre de La Oultre, recevra 112 livres 10 sols (1538)⁹; une même somme est réservée à Robert Cusson, joueur de farces, dialogues et moralités à la suite du roi en 1541 – et que la somme soit identique est également hautement intéressant¹⁰. De même, Bouchard a pu calculer, en faisant le point sur les dépenses de la maison royale entre 1549 et 1580, que 48.000 livres tournois sont allés aux «bouffons, sauteurs et baleurs, joueurs de farces et comédies» (à titre de comparaison: 6000 livres aux peintres, 30.000 livres aux menuisiers)¹¹.

De façon bien paradoxale, les humanistes, les hommes de la Renaissance, ont d'une part simplement été des auteurs de farces (que l'on songe à celle des *Theologastres*, attribuée à Berquin¹², à un Pierre de Lesnauderie, ami de Lefèvre d'Étaples et recteur de l'université de Caen¹³, au théâtre de Marguerite de Navarre), mais ils ont également justement tout fait pour que la farce française soit d'une part légitimée par les pratiques de l'Antiquité, et qu'elle puisse d'autre part renforcer l'image de la farce comme une tradition «bien de chez nous», une tradition éminemment française, un affranchissement de la mainmise italienne sur la culture.

La position par rapport à la farce est donc bien double: d'une part il y a une fascination pour le caractère indigène du genre – c'est bien «notre» farce – d'autre part il y a un rejet – c'est le Moyen Âge, c'est un monde auquel nous ne voulons plus nous associer. C'est là l'opposition entre la bonne farce et la farce grossière: l'admiration devant l'intelligence du genre opposée au refus de sa bassesse (et donc aussi celle entre les conceptualisations d'un Calvin qui voyait la sainte Messe comme une farce et un Montaigne qui aimait bien l'ancienne farce). S'y ajoute, pour le domaine théâtral, une fascination pour l'apport italien, alors qu'on a simplement oublié de voir comment et en quoi cet apport italien est en fait conditionné par la tradition française. Et il le fut!

Le jeu se complique, justement, au moment où s'opère aussi une rétroprojection de la farce, le moment où la farce va envahir l'Antiquité gréco-romaine, pour ainsi dire, le moment où un nouveau discours de légitimation se crée. Ce jeu est

(7) Pierre de l'Estoile, *Mémoires et registre-journal*, L.-G. Michaud-J.-J. F. Poujoulat (éds.), Paris, chez l'éditeur du commentaire analytique du Code Civil, 1837, p. 412.

(8) Nicolas Lyon «joueur de farces», figure dans les comptes d'Albret en 1579 (Pau, AD des Pyrénées Atlantiques B 2380 – document détruit par l'incendie de 1908): sur la somme de quatre écus pour lui et ses compagnons pour avoir joué «passe-temps et fanfares», il ne reçoit, faute de fonds, que 416 sols tournois.

(9) «A Jean de Lespine, du Pontalais, dit «Fougereux» [pour *Songecreux*], qui a ci-devant suivi le roi avec sa bande et joué plusieurs farces devant lui pour son passe-temps, 225 livres tournois en don», P. Marichal, *Catalogues des Actes de François I^{er}*, tome septième, *Second supplément. – Actes non datés*, Paris, Imprimerie Nationale, 1896, p. 792. «A Pierre de la Oultre, maistre compositeur et joueur de farces et moralitez, en don tant pour luy que pour aultres ses compagnons qui ont joué plusieurs fois devant le dit seigneur: CII livres X sols», L. de Laborde, *Comptes des Bâtimens du roi (1528-1571)*, Paris, J. Baur, 1880, tome 2, pp. 254, 270, 272, = AN J 961.

(10) P. Marichal, *Catalogue des actes de François I^{er}*, tome quatrième, *7 mai 1539-30 décembre 1545*, Paris, Imprimerie Nationale, 1890, p. 203: mandement de «payer à Robert Cusson, joueur de farces, dialogues et moralités à la suite du roi, la somme de 112 livres 10 sous tournois pour ses dépenses personnelles et celles de sa troupe. Châtellerault 22 mai 1541».

(11) L. Bouchard, *Le système financier de l'ancienne monarchie*, Paris, Guillaumin, 1891 p. 255.

(12) *La farce des Théologastres*, C. Longeon (éd.), Genève, Droz, 1989.

(13) Voir l'entrée «Pierre de Lesnauderie» dans B. Méniel (dir.), *Dictionnaire des écrivains juristes et des juristes écrivains du Moyen Âge au siècle des Lumières*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

bien nouveau. Tout comme on a cherché à faire croire aux Français une ascendance gauloise – la création du complexe d'Obélix (en rejetant l'origine franque) –, on a également cherché à créer une nouvelle histoire de la farce. La farce française ne serait plus ce genre en somme assez récent mais dont il fallait souligner le caractère médiéval, même si la majeure partie du Moyen Âge a ignoré la farce; elle ferait au contraire partie des *universalia* de l'histoire dramatique. Ce nouveau discours au sujet de la farce n'a guère été étudié.

Il faut constater, quand on passe en revue les approches des savants et la teneur générale de l'érudition, que c'est avant tout le modèle du rejet qui a été au centre des préoccupations. Cela se comprend: n'étudie-t-on pas justement la Renaissance pour ne pas avoir à s'occuper du Moyen Âge? Ne faut-il pas, avant tout, montrer ce qui change plutôt que d'affirmer qu'en fait, les changements sont tout relatifs? Il s'agit là d'une logique toute naturelle dans nos disciplines et loin de moi (*absit a me*, dirait S. Augustin) de dénoncer ici cette logique. En même temps – et cela a déjà été signalé plus haut, la farce française n'est pas un genre médiéval, mais avant tout un genre du XVI^e siècle.

En fait, dès les premières apparitions de la farce comme genre dramatique – et ce fut bien à la fin du XIV^e siècle, et ce fut bien à la cour – on peut voir comment se dessinent les contours d'un genre, mais on n'a pas de textes. Que les textes conservés, surtout depuis la *Pathelin* qui date de la fin du XV^e siècle, donnent une image fidèle de cette farce du XIV^e, reste une question ouverte. Que la plupart des centaines de farces conservées datent du XVI^e siècle devra diriger nos vues – et il est impensable, en toute logique, que ces farces «tardives», si l'on veut, n'aient pas connu un développement majeur et une professionnalisation importante du genre par rapport à la «première farce» au XIV^e siècle (ce qui constitue une base en somme assez faible pour parler de ce qui justement est la farce du Moyen Âge). Peut-être, la farce n'était-elle après tout pas médiévale...

Essayons d'élargir la perspective. Même si, de manière tout à fait naturelle (mais qu'est-ce qui est naturel, en fin de compte), on a voulu concéder que Molière aurait connu une vie errante en province, pendant laquelle il aurait écrit des farces (qui ne nous sont pas parvenues), cela ne cache qu'imparfaitement le problème central de mon propos, au sens où, enfin, la farce ne se pardonne qu'à cause de cette vie errante; mais c'est en même temps celui qui allait devenir Molière qui en faisait. Le XVII^e siècle était d'ailleurs particulièrement voire foncièrement gourmand de farces, mais cela, c'est une autre question.

Ce qui retiendra notre attention ici, et maintenant, c'est surtout la manière dont on a pu concevoir le genre dans son historicité. L'humanisme cherche aussi, à sa manière, de trouver une place pour la farce dans l'histoire de l'Antiquité, et c'est un discours de légitimation hautement intéressant. Prenons d'abord quelques textes classiques trop rarement cités qui portent sur le théâtre en général.

Quand Nicole Oresme, dans sa traduction de l'*Éthique*, parle de la comédie, il affirme:

Car en tel partie, c'est a savoir, en esbatemenz, celui qui est modeste et liberal seult dire choses avenantes et honestes. Et differe le gieu de celui qui est de franc courage du gieu de celui qui est de servile condicion ou nature ou maniere. Et aussi le gieu du bien discipliné differe du gieu de celui qui est indiscipliné ou mal doctriné. Et ce peut assés apparoir par les comedies dess anciens et par celles que l'en fait a present.

Glose 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 rimes. Et aucunes fois en telz giex l'en dit de laides paroles, ordes injurieuses et deshonestes¹⁴.

Pensons aussi à Raoul de Presles quand il parle des chansons de geste:

...quant il voudrent fouir et faire l'ordenance du theatre – qui estoit un lieu où tout le peuple venoit pour ouïr les dis des poëttes et leurs chans, et que les jougleurs et chanteurs y venoient, esquieux l'en faisoit et disoit laidures sans nombre, qui proprement s'appelloient les jeux sceniques ou des theatres –, il les reffraint que il ne le feissent et aussi de leur couvoitise¹⁵.

[...] s'en porent venir à Cartage, frequentoient tous les jours les lieux où les jougleurs et chanteurs en place ont acoustumé à jouer et chanter, lesquieux lieux sont appellés proprement theatres¹⁶.

Plus directement relié à notre propos, les affirmations de Jacques Amyot sont intéressantes, car c'est bien lui qui, plus que tous autres, replace la farce dans l'histoire de l'Antiquité. Un peu partout dans ses œuvres, Amyot donne droit de cité à la farce française en lui supposant une origine grecque et latine. Il est à noter aussi qu'il utilise le terme *farce* dans les deux acceptions qu'il a en français, donc aussi bien au sens «bon tour joué à quelqu'un» qu'au sens «représentation dramatique» ou du moins «saynète pour égayer le repas», et que, pour éviter toute brouille terminologique, il explicite cet emploi dramatique de la farce. Ainsi, dans les *Amours de Theagenes et Chariclée*, il affirme:

Comme si nous jouyons sur une eschaffault quelque farce, en laquelle par un divin miracle elle fust d'une estrangere descongneue soudainment devenue et trouvée ma fille¹⁷.

Il est clair qu'ici Amyot réfère à un intrigue de comédie plutôt qu'à une farce, mais il utilise bien le terme *farce*.

Le même Amyot, dans la *Vie d'Antoine* explique que

Passoit le temps à ouy jouer des farces, ou a faire les nopces de quelques farceurs, basteleurs, plaisans et autres telles gens [...] Il avoit un autre plaisant joueur de farces nommé Sergius [...] et une femme appellée Cythéride du mesme mestier¹⁸.

Il appellera cette femme plus tard une *basteleuse*, pour parfaire le présentisme de ses remarques. Dans la *Vie d'Auguste*, Amyot parle des «théâtres dans les rues et l'on y jouoit des farces dans les langues de toutes les nations»¹⁹; «Il varioit les plaisirs de la table par des concerts, des farces»²⁰.

(14) Nicole Oresme, *Ethique* livre IV, ch. 25; Maistre Nicole Oresme, *Le Livre de l'éthique d'Aristote*, published from the Text of MS. 2902, Bibliothèque Royale de Belgique, with a crit. intr. and notes by A. D. Menut, New York, G. E. Stechert, 1940, p. 271.

(15) *La Cité de Dieu de saint Augustin traduite par Raoul de Presles (1371-1375), livres I à III*, O. Beltrand et al. (éd.), Paris, Champion, 2013: I, 31 (pp. 329-330).

(16) S. Pietrini, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 205.

(17) *Amours de Theagenes et Chariclée, traduction de Jacques Amyot*, P.-L. Courier (éd.), tome 4, Paris, Merlin, 1823, l. X, ch. III, pp. 113, 208.

(18) *Les vies des hommes illustres de Plutarque traduites du grec par Amyot*, tome 10, Paris, Dufart, 1811, p. 254.

(19) *Supplément aux vies des hommes illustres de Plutarque traduites du grec par Amyot*, Paris, Dufart, 1812, vol. 15, p. 227.

(20) *Ibidem*, p. 252.

La *Vie de Sylla* donne: «Il devint amoureux d'un joueur de farces nommé Metrobius»²¹; «S'esbatant le long du jour à ouïr des musiciens, joueurs de farces et toute telle maniere de gens»²².

Il a toujours

En sa compagnie des farceurs, plaisans, chantres et musiciens (...) un Roscius, joueur de farces, un Sorex, maistre bouffon²³.

Toujours Amyot, dans sa *Vie de Cicéron*:

luy estant à luy mesme presentée celle de la Gaule, il s'en excusa: et par le moyen de ce bénéfice gagna Antonius comme un joueur de farces mercenaire, luy faisant promettre pour le bien de la chose publique, qu'il le seconderait, et ne dirait sinon ce qu'il lui nommerait²⁴.

Amyot revient sur la farce dans *Agis et Cleomenes*:

ayant surpris quelques joueurs de farces et d'instrumens de musique qui venoyent de Messine, il fist deresser un eschafaut dedand les terres mesmes des ennemis²⁵;

dans la *Vie de Marcus Cato*: «il s'amusoit à faire jouer des farces et comoedies»²⁶; dans la *Vie d'Othon*: «beaux danseurs et beaux joueurs de farces»²⁷; dans la *Vie de Marcus Brutus*: «Volumnus un plaisant et Saculto joueur de farces»²⁸.

Dans le joli recueil d'articles *Fortunes de Jacques Amyot*, Michel Rousse affirme que Jacques Amyot distingue deux types de mimes, qu'il assimile respectivement aux farces et aux moralités²⁹. Il oublie toutefois de dire que pour Amyot, l'Antiquité se construit à l'exemple de la pratique théâtrale du XVI^e siècle, car il n'y a pas que la farce, mais aussi les joueurs de farces, la combinaison avec les musiciens et les bateleurs. Ce qui est donc important ici, c'est la simple constatation que là où certains de ses contemporains veulent s'affranchir de la tradition de la farce, Amyot en voit partout dans l'Antiquité – et on ne peut savoir s'il avait bien raison.

Montaigne fait allusion aux farces à plusieurs reprises, d'Aubigné aussi. Ronsard écrit un épitaphe sur Pierre Mernable, joueur de farces³⁰. En 1579, le graveur Pierre Peret, natif d'Oudenarde, 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.

(21) *Les vies des hommes illustres* cit., tome 5, Paris, Dufart 1811, p. 377.

(22) *Ibidem*, p. 422.

(23) *Ibidem*, pp. 465-466.

(24) *Vie des hommes illustres de Plutarque traduites du grec par Amyot*, E. Clavier (éd.), tome 8, Paris, Cussac, 1802, p. 79.

(25) Jacques Amyot, *Vie des hommes illustres grecs et romains comparées l'une avec l'autre par Plutarque de Chaeronée*, Paris, Jacob Stoer, 1617, p. 531.

(26) *Ibidem*, p. 218.

(27) *Ibidem*, p. 691.

(28) *Ibidem*, p. 663.

(29) M. Rousse, *De Plutarque à Amyot: problèmes de théâtre*, in M. Balard (éd.), *Fortunes de Jacques Amyot*, Actes du colloque international de Melun, Paris, Nizet, 1986, pp. 261-271.

(30) *Les Oeuvres de P. de Ronsard, gentilhomme vandomois*, Paris, Gabriel Buon, 1584, p. 870.

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. Une histoire récente du théâtre – qui demande aux étudiants de commenter ce document – ajoute que la farce s’invite de la manière à un banquet où elle n’était pas conviée. En même temps, la tentative de légitimation est on ne peut plus claire, et ces documents montrent clairement qu’au lieu de vouloir se débarrasser de la farce, on en veut encore.

Naturellement, ce ne sont là que quelques exemples; naturellement leur représentativité pourra être mise en cause (mais cela vaut tout aussi bien pour les exemples du rejet). Ils témoignent toutefois d’un désir clair et net de légitimer la farce par l’histoire, et de légitimer l’histoire par la farce. Le présentisme qu’affiche une telle approche est intéressant, car il met à nu, justement, le rapport complexe de l’homme du XVI^e à l’histoire. Ce thème – tout implicite et teinté idéologiquement à l’époque – mérite une sérieuse reconsidération, car nous avons bien vu plus haut que, à côté de sa dépréciation, la farce fascine. Il s’y ajoute que, par une rétroprojection sur l’histoire antique, on en arrive même à conférer à ce genre un statut universel, presque (mais on ne pouvait pas encore le savoir) dans le sillage des *Formes simples* d’André Jolles³¹.

Cela, c’était la farce – on est toutefois bien en droit de se poser la question de savoir si cette duplicité n’a pas aussi joué pour d’autres genres. Pour les modernistes, songeons à l’assimilation facile de l’épopée (chez Aristote) au roman (moderne). Songeons plus en général au roman – peu présent dans la littérature antique – et les racines qu’on a bien pu lui chercher (alors que le genre est clairement marqué par la tradition médiévale).

Pour le caractère universel de la farce, je rappelle qu’en 1958, Dario Fo affirmait déjà ou encore que l’on dit facilement que quelque chose tourne à la farce, mais que pour lui, la farce était un genre éminemment noble. Et il avait raison!

Si, à partir de ces éléments disparates, il fallait à tout prix essayer de formuler une conclusion, on dira que le discours de légitimation autour de la farce est bien plus complexe qu’il n’y paraît de prime abord. La farce étant comme l’air que l’on respire, il fallait de l’air à l’Antiquité. Il y a aussi, en tout cela, une saine application d’un principe de la réalité. On ne se défait pas gratuitement de ce qui fait rire tout le monde; autant chercher une place historique à ce phénomène. Le pourquoi de la projection de la farce sur l’histoire romaine est clair; la manière dont on s’y est pris est surtout intéressante. Et aussi, ne l’oublions pas, l’est la tension entre l’historicité et la modernité que révèle ce discours – et les leçons que cette tension offre au chercheur moderne. En même temps, constatons-le avec un plaisir perfide, on peut très bien se poser la question de savoir comment et en quoi cet inventaire de la farce rétrospective témoigne véritablement d’une façon de peser ou de penser l’héritage médiéval, mais il se peut très bien – observons une certaine prudence – qu’il s’agisse d’autre chose, que nous soyons victimes de l’historiographie littéraire du XIX^e siècle qui a voulu nous faire croire, et qu’il n’y ait, en tout cela, pas la moindre trace d’un rapport au Moyen Âge.

La tension entre l’«avoir été» et le «n’étant plus» y est continuellement présente, la querelle des universaux pointe son nez, la question délicate de savoir comment on arrive à qualifier un genre de médiéval aussi. C’est pourquoi, d’une certaine manière, l’attitude des humanistes face à la farce nous réserve encore des leçons importantes pour notre pratique de l’histoire littéraire.

JELLE KOOPMANS
Universiteit van Amsterdam

(31) A. Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.