Coulisses
Revue de théâtre

19 | Hiver 1999
Varia

Quelques aspects du rire farcesque au XVII^e siècle

Anne Mantero

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/coulisses/5544>

DOI : 10.4000/coulisses.5544

ISSN : 2546-9460

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1999

Pagination : 35-37

ISBN : 2-913322-09-3

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Anne Mantero, « Quelques aspects du rire farcesque au XVII^e siècle », *Coulisses* [En ligne], 19 | Hiver 1999, mis en ligne le 18 octobre 2019, consulté le 05 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/5544> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/coulisses.5544>

Ce document a été généré automatiquement le 5 janvier 2022.

Coulisses

Quelques aspects du rire farcesque au XVII^e siècle

Anne Mantero

- 1 À en croire Le Boulanger de Chalussay, malveillant mais informé, et les indications de sa comédie pamphlet *Élomire hypocondre* – dont le héros anagrammatisé n'est autre que Molière –, le jeune Poquelin eut pour maîtres opérateurs et autres farceurs de foire. À lire la critique, le « dernier Molière » revient à la farce et aux procédés du gros rire, qui feraient l'unité de pièces aussi différentes que *Les Fourberies*, les comédies-ballets *Le Bourgeois gentilhomme* et *Le Malade imaginaire*, ou encore la grande comédie en vers, faussement guindée, des *Femmes savantes*. Ajoutons qu'en 1658, lorsque Molière et sa troupe sont invités, pour la première fois, à jouer devant le roi, ils proposent d'abord la représentation de *Nicomède*, puis, à la suite de la tragédie de Corneille, ils donnent, selon la Préface de l'édition posthume de 1682 procurée par les anciens compagnons du Maître, « une petite comédie » de sa façon. C'est elle, qui, en ce jour décisif, aurait valu la faveur royale aux acteurs. La farce, ou l'envers du génie du second Térence, la source de jouvence pour le rire décent, sérieux de l'analyste des passions ? Le propos reste vague et c'est d'abord sur la survivance d'une forme théâtrale remontant à la fin de l'époque médiévale qu'il faut s'interroger.
- 2 De la farce au XVII^e siècle, nous avons gardé des témoignages et des textes. Une petite anthologie au titre provocant, *Farces du Grand Siècle*¹, permet de se faire une idée de ce corpus. Les œuvres rassemblées sont de nature assez hétéroclite. Ce sont les harangues de bateleurs, monologues ou jeux de question-réponse à deux voix emportés par une folle logorrhée : en ces spectacles qui mêlent mime et virtuosité verbale, la fantaisie est d'abord liberté du propos, scatologie et obscénités. Parfois, il s'agit de vrais scénarios exigeant plusieurs personnages et imposant une intrigue qui ne néglige ni le plaisir des coups de bâton, ni les joies du quiproquo. La continuité avec le corpus des farces médiévales est en certains cas évidente : la *Farce des bossus*, publiée en 1622-23, met en scène la matière d'un fabliau. La conversion du fabliau en schéma dramatique de farce est un fait bien connu des médiévistes. Mais sur d'autres scénarios, l'influence de la *commedia dell'arte* est perceptible, et la vie des modernes farceurs trahit plus d'une fois,

par des voyages, des mariages, ces échanges avec la tradition italienne à laquelle les spectateurs français ont accès direct grâce à la venue et même l'installation définitive de troupes d'outre-monts.

- 3 Ces différentes formes de textes, tous destinés à l'interprétation orale, relèvent des spectacles de la rue comme des programmes des salles. Certains farceurs, ainsi les frères Tabarin et Mondor de la Place Dauphine, sont des charlatans qui vendent ensemble drogues et distractions, mais d'autres appartiennent à des troupes professionnelles organisées. Les théâtres du temps ont l'habitude d'offrir des spectacles composés de plusieurs morceaux. Bruscombille, un acteur de métier, qui joue aussi la comédie, est au début du siècle le maître des ouvertures monologuées. Dans sa verve gauloise, on reconnaît la tradition plus savante de l'éloge paradoxal : les interdits levés ouvrent sur la possible subversion d'un monde à l'envers. Le prologue des « vents », qui servait d'ouverture au spectacle du Théâtre universitaire, appartient à ce répertoire. Un certain Gaultier-Garguille réjouissait les spectateurs venus à l'Hôtel de Bourgogne, le plus illustre théâtre parisien, par les chansons bouffonnes, fort attendues, dont il concluait les représentations. Surtout, la pratique de mettre deux œuvres à l'affiche était répandue comme une efficace stratégie commerciale, et à une grande pièce succédait ainsi un court acte comique. Les troupes ont leur farceur attitré, fixant un type, tel le fameux Jodelet du Marais, qui s'illustre à partir de 1634 : Jodelet est à la fois le nom d'un acteur et d'un personnage. Le dramaturge Paul Scarron écrivit pour lui plusieurs comédies qu'il lui dédia expressément en faisant figurer son nom dans le titre.
- 4 La farce est donc bien vivante au XVII^e siècle, même si aux alentours de 1650, elle put connaître une éclipse dans la programmation des théâtres parisiens. Selon la Préface de l'édition posthume, Molière aurait séduit en 1658 le Roi et la cour par le caractère inattendu du couronnement comique de son spectacle. Nouveauté sans doute assez relative. Resterait à évaluer l'originalité de la réalisation et sa nature exacte. Le texte du *Docteur amoureux* joué alors est perdu, semble-t-il, et le rôle du Docteur renvoie aussi bien au mire de la farce française qu'au pédant de la comédie de l'art. Or, si les deux traditions comiques se rejoignent dans les jeux verbaux, *lazzi* et équivoques, dans les gags, l'ostentation du corps et de ses fonctions, avec une performance acrobatique propre aux Italiens, la convergence dans les effets ponctuels et l'enrichissement dans le domaine de l'interprétation laissent peut-être entière la concurrence entre deux types d'action.
- 5 Dans la *commedia dell'arte*, l'enjeu est le mariage des jeunes gens, contre la volonté de pères grincheux, avares. Les personnages vont par couples, deux vieillards, deux fils, et deux valets, l'un astucieux, l'autre balourd. Cette technique de l'improvisation réglée s'inscrit dans l'espace du grand genre de la comédie latine antique : on en reconnaît le thème, le conflit des générations, et la mise en œuvre typique dans des schémas symétriques. Autre est la farce médiévale. Faut-il en faire un genre à part, comme le propose Bernadette Rey-Flaud² ? Selon elle, la farce s'épuise dans la représentation d'une tromperie qui a sa fin en elle-même ; les personnages s'y trouvent pris dans l'impitoyable mécanique d'un piège qui se retourne bien souvent contre son instigateur, et le spectacle offre à voir l'aliénation humaine, source d'une angoisse qu'un rire cruel dénonce et exorcise à la fois. Outre cette résonance métaphysique, observons encore que si la comédie montre le conflit des générations, la farce s'attache de préférence au conflit des sexes : dans un cas, le rapport de forces doit, selon l'ordre

de la nature, s'inverser ; dans l'autre, il s'agit d'une subordination définitive. Autrement dit, seule la farce a véritablement pour objet la relation de pouvoir. Les stratagèmes de l'habile valet de comédie sont l'aide dont un fils empêtré dans ses amours a momentanément besoin ; la ruse est la seule arme dont puisse jamais disposer une femme. À l'euphorie comique d'un dénouement qui montre le triomphe de la vie sur la mort, s'oppose la violence de conclusions qui humilient ou éliminent un personnage. Or, quand on considère le *corpus* farcesque du XVII^e siècle, on y vérifie aisément la coexistence de deux espèces d'intrigues, déterminant chacune un climat fort différent du rire. Il y a de brèves comédies, au mouvement emporté et euphorique, tel *Le Médecin volant* de Molière (1659) ; en revanche, d'autres pièces, d'authentiques farces, exhibent crûment un univers sans merci.

- 6 Les femmes prennent des galants, se vendent, et, pourquoi pas, dans le même temps, à deux amoureux d'occasion. Surprise par son mari, l'épouse avoue tout, quitte à prétendre que les rendez-vous pris n'étaient qu'un moyen « pour attraper [l']argent ». Ruse feinte pour une vraie ruse. Le mari est-il dupe ? On ne sait. En tout cas, sa colère est détournée sur les amants. Il se déguise, prend la place de sa femme, ne manque pas de récupérer les sommes promises, puis bastonne les malheureux et menace de châtrer le dernier battu. « Apporte-moi un couteau » : ainsi se conclut la *Farce seconde* du recueil tabarinique de 1622. La *Farce du porteur d'eau* (1632) est résolument située dans la réalité quotidienne du XVII^e siècle et parle, quant à elle, de mariage. Mais comment ! Un pauvre faquin courtise son « Amoureuse » et la pièce commence par une tirade enflammée du prétendant... Le mariage est accordé. Le jour des noces, le marié rassemble l'argent des convives qui participent aux frais du festin, puis juge bon de laisser en plan la compagnie :

Ma foi ! je serais bien lourdaud
Si j'étais ici davantage.
C'est tout vu pour le mariage !

- 7 Restent à l'épousée ses larmes pour pleurer et gémir, aux musiciens engagés et non payés leurs bras pour se battre. Dans ces farces, rien qui célèbre la joie de vivre, la force du désir. La sexualité est présente, mais elle équivaut à de l'argent ; sous sa forme économique, c'est bien le pouvoir qui est en jeu.
- 8 De ces farces se dégage un amer cynisme, mais nulle leçon au terme, pas de portée subversive à proprement parler, sinon peut-être l'épreuve d'un suspens de toute signification : ces intrigues ne veulent rien dire. Le prouve assez la bagarre sur laquelle aime s'achever la farce : scène de confusion généralisée, qui brise l'effet d'un dénouement, et qui parfois même supprime ce dernier, comme dans la *Farce des bossus* où les frères qu'on avait pris tant de peine à noyer réapparaissent bien vivants pour en venir aussitôt aux mains. Mais l'inconsistance de personnages à peine individualisés au-delà de leur rôle, l'indifférence résolue aux motifs des actes ont de toute façon annulé au fur et à mesure la charge émotive de la violence représentée. La grivoiserie semble participer de ce même processus : elle supprime les affects pénibles dans l'énergie du rire que produit la libération des contraintes. Au moment où la sexualité est présentée comme rapport de domination, elle est aussi livrée sans interdit dans la circulation de la parole et des gestes. Le traitement farcesque du corps, corps pour jouir, corps à bastonner, corps à fourrer dans un sac, est parfaitement ambivalent, entre la représentation d'une vie physique exigeante et menacée, voire d'un corps souffrant, et celle d'un objet comme insensible, manipulable, inerte.

- 9 Quels échos de cette dure farce médiévale dans la grande comédie du XVII^e siècle, dans l'œuvre de Molière ? On n'ira pas les chercher dans *Les Fourberies de Scapin*, dans cette réécriture enjouée du *Phormio* de Térence, qui avoue son italianité dans le nom des personnages et le lieu scénique même, quelque Naples de fantaisie. Il y a bien un sac et un vieillard pour y entrer, mais la vengeance de Scapin participe somme toute d'une juste revanche sur la tyrannie devenue débile, et l'intrigue reste clairement finalisée vers l'heureux succès du camp sympathique. Des motifs communs n'autorisent pas à conclure. C'est du côté de *George Dandin, ou le Mari confondu* (1668) qu'il faut s'adresser pour retrouver l'âpreté de la farce. Voici une pièce qui ramène aux misères du mariage et qui explore le jeu de la force et de la ruse dans les relations du couple mal assorti. Ce sont les inversions attendues, par exemple l'effet tiré de la scission spatiale entre intérieur et extérieur : Angélique la bien nommée, laissée à la porte, attire Dandin dehors, rentre, s'enferme et prend sa revanche en refusant d'ouvrir... Le même tour, joué par une autre Angélique, se rencontre dans *La Jalousie du Barbouillé*, une des premières œuvres de Molière. Dans *George Dandin* cependant, la farce, par une composition en spirale, d'un acte à l'autre, s'agrandit aux dimensions d'une comédie et cette amplification assouplit le schématisme de la farce. La hiérarchie des sexes rencontre la hiérarchie sociale, en l'occurrence opposée ; la figure du « sot » époux gagne en relief, de sorte que la farce s'ouvre aux virtualités du drame, genre encore à inventer. Il nous est possible d'interpréter aujourd'hui la pièce sur le mode sérieux.
- 10 *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) offre la combinaison d'une intrigue de comédie, acheminant à un mariage, et du schéma farcesque de l'exclusion d'un personnage. Comment se débarrasser du provincial ? Voilà la grande affaire, et sa fonctionnalité, au regard du dénouement, est largement débordée quand le prétendant est livré aux médecins, taxé de folie, mis en fuite à coups de seringue, et encore convaincu de bigamie, persécuté par femmes et enfants, exposé à être pendu... Ce sont bien les situations insensées de la farce pour un rire énorme et impitoyable. Mais *Monsieur de Pourceaugnac* est une comédie-ballet. Médecins, apothicaires, avocats et sergents procèdent en cadence. Musique et danse viennent corriger l'outrance, alléger les bouffonneries, échanger la déréalisation grinçante de la farce contre l'idéalisation produite, jusque dans les discordances loufoques, par deux arts qui, comme le rappelleront les Maîtres du *Bourgeois gentilhomme*, entretiennent la paix et l'harmonie dans les relations sociales. Dans ses deux dernières grandes comédies-ballets, *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), *Le Malade imaginaire* (1673), Molière approfondit l'équilibre entre comédie, farce et musique. L'intérêt porté aux pères conduit, là encore, à émanciper l'élément de duperie par rapport à l'économie de l'intrigue. Les cérémonies conclusives, qui suivent le dénouement dramatique proprement dit, laissent le dernier mot à la machination. Cependant, le bon tour répond désormais à l'obsession mentale d'un personnage. Il s'agit de « s'accommoder à ses fantaisies »³, en réformant la réalité selon son désir. Dans cet univers de folie, qui est aussi réjouissance de carnaval, les trompeurs jouent de bon cœur un rôle : comme on l'a fait souvent remarquer, disparaît la frontière entre les personnages sensés et le maniaque, ceux qui dupent et celui qui est dupé. À la faveur de la musique et d'un divertissement collectif, les conflits se dissipent. Un monde réconcilié laisse chacun être ce qu'il est. On ne peut imaginer de conclusion plus antithétique par rapport à la farce et qui retourne, en une réplique plus exactement adaptée, le vieux genre médiéval. Molière, ou la farce congédiée ? Faudrait-il conclure que le Siècle de Louis XIV se souvient de la farce, mais que, jusque dans ses aspects de libre invention, il tend à s'y refuser ?

NOTES

1. Choix et édition par Charles Mazouer, Le Livre de Poche, 1992.
2. *La Farce ou la machine à écrire*, Genève, Droz, 1984.
3. *Le Malade imaginaire*, III, dernière scène, réplique du sage Béralde.

AUTEUR

ANNE MANTERO

Université de Franche-Comté