Le langage théâtral du corps féminin dans l'ancienne farce française

Julien Lebreton

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/404>

DOI : 10.4000/lcc.404

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Julien Lebreton, « Le langage théâtral du corps féminin dans l'ancienne farce française », *Les chantiers de la création* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 04 décembre 2014, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/404> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.404>

Le langage théâtral du corps féminin dans l'ancienne farce française

Julien LEBRETON, Université de la Réunion, julien.pierre4@wanadoo.fr

Depuis un certain nombre d'années, la critique se heurte à des problèmes lorsqu'elle essaie d'expliquer « la mystérieuse et brutale efflorescence du théâtre profane français dès le milieu du quinzième siècle » (Aubailly 1990, 119). En effet, il semble bien difficile de comprendre cette popularité alors que nous ne disposons que d'une infime partie de la production de l'époque et que nous ne pouvons apprécier son impact qu'à travers des témoignages indirects comme le sont les différentes restrictions et condamnations dont ces pièces furent l'objet. Entre les pièces profanes du XIII^e siècle (*Le Jeu de la Feuillée* et *Le Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle, *Le Dit de l'Herberie* de Rutebeuf et une petite farce anonyme *Le Garçon et l'aveugle*), représentées dans les villes prospères du Nord de la France, et les pièces comiques du XV^e siècle, il y a peu de points communs. Ce qui n'est guère surprenant si l'on considère qu'un intervalle d'un siècle les sépare, une période qui n'a laissé aucune trace de témoignages sur les productions comiques, bien que « tout donne à penser qu'une production comique intense ait pu exister sans que rien n'en ait survécu » (Faral 228). Le théâtre devient un instrument idéologique particulièrement utile et idoine. De nombreux critiques ont signalé le lien entre le théâtre et le développement économique des villes. En se penchant sur les premières manifestations profanes du XIII^e siècle certains avaient vu dans la forme dramatique « l'expression d'une culture bourgeoise en voie d'élaboration », et dans les pièces conservées, le « résultat d'une théâtralisation successive que la ville transforme en réécrivant pour la représentation » (Payen 243). Dans ce contexte, il nous sera possible d'établir le rapport entre les représentations du corps féminins et les changements opérés au niveau social.

La présence du corps dans les farces, plus particulièrement le corps féminin, est un fait indéniable. Mais en relevant l'importance des rôles féminins dans les farces, les critiques se sont contentés de rester au niveau descriptif : « Les femmes sont autoritaires ou infidèles, ou parfois les deux ensemble » (Bowen 29). Le corps, et plus particulièrement le corps féminin, n'a cessé d'attirer l'attention des philosophes pendant le Moyen Âge. Contrairement aux œuvres didactiques de l'époque qui enjoignaient aux femmes d'adopter et de garder une posture dans les limites de la bienséance, dans les farces, les femmes transgressent les limites de leurs corps et adoptent un comportement déréglé. Alors que la

farce connaît un essor considérable entre 1450 et 1550, son déclin après cette date¹ coïncide avec « the triumph of the Lent »² (Burke 207). En effet, vers 1450 s'ouvre la période la plus intense du théâtre médiéval français ; elle s'achève vers 1550. Si le théâtre religieux est marqué par les *Misteres*, le théâtre profane, quant à lui est marqué par trois grands « genres » : la farce, la sottie et la moralité. C'est surtout au « genre » de la farce que nous allons nous intéresser. Traditionnellement, les farces françaises des XVe et XVIe siècles sont considérées comme de petits divertissements, dépourvus de toute complexité, contrairement à la sottie, « genre » plus « intellectuel » que la farce : « Si la farce est un simple divertissement qui vise au comique immédiat, la sottie, elle, est un théâtre de combat destiné à l'esprit, qui cherche à provoquer, par un rire grinçant, une prise de conscience conduisant à l'engagement politique » (Aubailly, 1975, 104).

Par ailleurs, c'est un univers bien particulier qui se dégage des pièces du répertoire farcesque. Les pièces de ce genre sont caractérisées comme un « théâtre du rabaissement, théâtre de l'affrontement » (Faivre 532). En effet, dans cet univers caricatural et schématique, l'homme est « déshumanisé, [il] se heurte violemment aux autres, dans des relations inévitablement brutales et elles aussi, terriblement réductrices ; la sympathie, la douceur, la tendresse en sont pratiquement absentes » (Mazouer 338). Une lecture des farces permet de déceler non seulement l'omniprésence du corps, mais aussi l'omniprésence des ouvertures corporelles par lesquelles l'organisme reçoit et rejette la matière nécessaire à son renouvellement.

La plupart des critiques ne reconnaissent pas la farce en tant que « genre » complexe et intellectuel. Effectivement, la farce se caractérise par plusieurs traits particuliers notamment par le ton burlesque, la trivialité du langage, par ailleurs, la farce est également caractérisée par des personnages types: le mari trompé, la femme rusée, la nymphomane, le prêtre lubrique, le niais etc. Rappelons également que la farce, fort succincte, entre 300 et 500 vers en moyenne, tourne autour d'une action très simple dont le sujet rappelle souvent celui des fabliaux. Le comique des farces est assez rudimentaire : c'est un comique de situation, parfois un comique de mots. Néanmoins, il est possible de déceler dans la farce

¹ Rappelons que lorsque Henri II fit proclamer en 1548 l'interdiction des *Mystères*, cette interdiction allant de pair avec l'interdiction du Carnaval et des réjouissances et débordements qui l'accompagnaient, c'est du même coup toute l'activité théâtrale qui se trouva suspendue. Significativement, Joachim du Bellay, dans la *Deffence et Illustration de la Langue françoise*, ne consacre qu'un très laconique chapitre au théâtre. Dans ce chapitre, Du Bellay se borne à recommander l'imitation des Anciens, sans même faire allusion au foisonnement théâtral d'antan !

² « l'apogée du Carême ».

une finesse rhétorique particulière. L'équivoque est fort présent dans la culture médiévale, au point que cela dessine l'esprit de l'époque: « Ce que j'appellerais l'*esprit* médiéval, dans tous les sens du mot, résultait alors d'une fascination pour la multiplicité des sens, pour la richesse des possibles, pour l'attrait chatoyant de l'ambigu » (Roy 10).

La « question féminine » a été pendant longtemps au cœur des débats dans le domaine de la littérature médiévale. Elle s'était d'abord posée dans le contexte de la littérature courtoise lorsqu'il s'agissait d'expliquer la place de la femme dans la création et l'élaboration des œuvres de l'époque. Avec le développement des études féministes, cette perception a changé. En effet, en démontrant que les représentations de la femme, au Moyen Âge avaient plus à voir avec les fantaisies et les hantises masculines qu'avec la réalité féminine de l'époque, les critiques féministes ont commencé à découvrir la « femme », dans les textes, comme un « signe », plutôt que comme une entité historique³.

L'antiféminisme qui parcourt les farces pourrait être vu comme la conséquence des frustrations engendrées par les années de troubles et de pénuries. Les femmes deviennent alors les responsables des malheurs qui ont accablé le monde des hommes⁴. Au X^e siècle, l'abbé de Cluny écrivait : « Si les hommes pouvaient voir ce qui se cache sous la peau, la vue de la femme les dégoûterait » (Kendrick 219). Plus tard, au milieu du XIII^e siècle, Bernard de Morval dressait un catalogue des défauts féminins. Pour ces clercs, la suprématie de l'homme sur la femme, le triomphe de la raison sur les sens étaient une nécessité si l'on voulait préserver le monde de ce mal qui pouvait répandre le chaos si jamais il évoluait au-delà des limites prescrites. Les différences entre l'homme et la femme étaient « naturelles » et elles faisaient partie du plan suivant lequel s'organisait la logique du monde. Toutes les disciplines ordonnaient leurs théories suivant les axes prescrits par les théologiens⁵.

³ C'est ce que soulignaient Sheila Fisher et Janet Haley (éds.), *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings. Essays in Feminist Contextual Criticism* (Knoxville: The University of Tennessee Press, 1989), pp. 3-4.

⁴ Cette thèse est émise par Jean Delumeau, *La Peur en Occident* (Paris : Fayard, 1978), p. 411.

⁵ Comme le soulignait Joan Cadden, *Meaning of Sexual Difference in the Middle Ages* (Cambridge : Cambridge University Press, 1995), p. 194, les théologiens à l'époque de Thomas d'Aquin avaient mis en garde les philosophes naturalistes contre toute formulation qui viserait à remettre en question l'autorité de Dieu.

La farce fleurit à une époque qui subit d'importants changements sociaux et économiques. Au demeurant, alors que la femme jouit d'un certain pouvoir économique et social pendant la période de Cent Ans⁶, elle va le perdre progressivement.

Les sociétés du Moyen Âge ont imposé des limites strictes au pouvoir exercé par les femmes mais, dans les créations populaires, que ce soit sur les tréteaux du théâtre médiéval ou dans d'autres manifestations artistiques, les femmes échappent toujours au contrôle de leurs maris et acquièrent un pouvoir dont normalement, dans la vie de tous les jours, elles ne jouissent pas. Mary Douglas⁷ propose une explication fort intéressante du « désordre » féminin. Elle montre comment, dans maintes sociétés, le corps féminin, est perçu comme dangereux car il est la source de forces naturelles incontrôlables. Sa violence risque toujours de transgresser, de remettre en question l'ordre social, et, pour cette raison il est marqué par un tabou.

Dès que les personnages féminins de la farce accèdent au savoir, tout change, comme l'équilibre dans le foyer et dans les structures sociales⁸. Ils sont des forces disruptives et dangereuses, capable de changer le monde sur scène en un univers fuyant et incertain où la raison se montre souvent inopérante.

Il nous importera, dès lors, de montrer que la farce établit un lien entre le corps féminin et le langage. Quelles relations entretiennent le langage et le corps féminin dans la farce ? Quelle est la puissance du corps féminin dans la farce ? Comment s'exerce-t-elle ? Nous verrons que l'interférence du langage et du corps renouvelle sans cesse la question même de leur différence, de leur complémentarité, de leur affinité.

1. Le langage : arme redoutable et redoutée

Sur la scène, les femmes ne manquent pas de se rebeller, au nom de la licence dont elles jouissent, font fi du rôle de subordonnées que la société leur attribue, et convoitent la

⁶ Voir notamment Pamela Berger, *The Goddess Obscured. Transformation of the Grain Protectress from Goddess to Saint* (Boston: Beacon Press, 1986); Merry Weisner montre bien dans son article que les femmes n'ont pas accepté la subordination aussi facilement, mais, qu'au contraire, elles s'y sont opposées et ont défendu leur droit, « Women's Defense of Their Public Role » dans Mary Beth Rose (éd.), *Women in the Middle Ages and the Renaissance. Literary and Historical Perspectives* (Syracuse: Syracuse University Press, 1986), pp. 1-27; Mary Erler et Maryanne Kowaleski (éds.), *Women and Power in the Middle Ages* (Athens and London, University of Georgia Press, 1988); voir également les deux ouvrages de Susan Stuard (éd.), *Women in Medieval History and Historiography* (Philadelphia: University of Pennsylvania, 1987); *Considering Medieval Women and Gender* (England: Ashgate Press, 2010); Jennifer Carpenter et Sally-Beth MacLean, *Power of the Weak: Studies on Medieval Women* (Urbana: University of Illinois Press, 1995).

⁷ Mary Douglas, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (England: Penguin Books, 1970).

⁸ Le lien entre ces différents niveaux est décrit par Peter Stallybrass et Allon White dans leur ouvrage *The Politics and Poetics of Transgression* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), p. 3.

position supérieure, celle qui leur permettrait de parvenir à la « tête » du ménage. De nombreuses farces s'ouvrent sur des plaintes prononcées par les maris qui maudissent le jour où ils ont décidé de se marier. Jacquinet ouvre la *Farce du Cuvier* en proclamant :

Le grant dyable me mena bien
Quant je me mis en mariage.
Ce n'est que tempeste et oraige ;
On n'a que soulcy et peine.
Tousjours ma femme se demaine
Comme ung saillant... (65, v. 1-6)

En revanche, dans la *Farce de l'Arbalestre*, le mari ne sait pas comment s'y prendre, car, quoi qu'il fasse (rire, pleurer), sa femme fait toujours le contraire. La structure des vers traduit la discorde entre les deux membres du couple, ainsi que la position peu enviable du mari qui ne sait pas comment faire régner l'harmonie dans son ménage :

Marys fu a la mal heure
Quand je luy ris, elle me pleure
Quand je pleure elle s'en rit.
Quand je me joue, elle de marit.
Quand je me marie, elle se joue... (*Farce de l'Arbalestre* 3)

Des mots prononcés par les maris se dégage l'image de la « nasse », de la prison, dans laquelle l'homme est piégé et d'où il ne peut s'échapper. Face à lui, se présentent deux voies possibles : soit se soumettre et s'armer de patience, soit imposer son autorité et rétablir « l'ordre raisonnable ». L'ennemie est avisée et dispose de tout un arsenal d'armes redoutables parmi lesquelles se trouve la *langue*, source proverbiale du pouvoir féminin. Dans la littérature et le folklore, la langue est toujours reliée à la menace de la domination féminine dans le foyer. Au demeurant, une abondante littérature misogyne le prouve, et les œuvres affluent où les maris, premières victimes de cette agression, se plaignent. Le *Roman de la Rose*, les *Lamentations de Matheolus*, les fabliaux, et l'on pourrait en citer bien d'autres, sont habités par une même conviction : par sa nature, la femme est mauvaise, et dès qu'elle ouvre la bouche, elle devient capable de semer le désordre. Ce thème était devenu universel⁹. Le Moyen Âge et la Renaissance perpétuent cette tradition de l'Antiquité qui rattache le langage féminin à la menace de domination dans le ménage.

⁹ Voir à ce propos, Howard Bloch, *Medieval Misogyny* (New York : Columbia University Press, 1991), p. 15.

Dans une société où le parler masculin est la norme, toute appropriation de la langue par le sexe opposé est ressentie comme une exagération, une transgression, un tabou.

Alors que les hommes prétendent « parler », les femmes « bavardent » ou parlent comme des pies. Au demeurant, la grande majorité de femmes, dans les farces de ce groupe, semblent être atteintes, pour reprendre le titre d'une des pièces, du « mal de Sainte Caquette » et sont pour ainsi dire incapables de parler normalement, car dès qu'elles ouvrent la bouche, leur visage se déforme et des cris inarticulés sont produits. Les femmes sont constamment accusées dans les pièces d'avoir « malle teste »¹⁰. Ainsi, le mari dans la farce du *Chaudronnier*, prétend que :

Vous verriez plus tost Lucifer
Devenir ange salutaire
Que une femme eust un peu de repos,
Et soy taire ou tenir manière. (110, v. 69-72)

Dans *Le Grand voyage et pèlerinage de Sainte Caquette*, le mari explique ce « mal » inhérent à la nature féminine :

On parle de travail d'enfant ;
Mais il ne fait point de mal tant,
Ne sçauroit à femme faire
Que essayer à la faire taire
Jalousie, qui le front espique,
N'est de moitié si frenatique
Rage des dents ne mal cuysant,
Qu'est une femme en se taisant. (v. 370-377)

Étant donné qu'elle est incapable de contrôler son langage, une des épreuves la plus difficile pour la femme est de garder le silence. C'était un lieu commun de dire que par le silence, les femmes atteignent l'éloquence¹¹. Plus particulièrement, dans la *Farce de la Porte Bodès* et dans la *Farce du Chaudronnier*, cette formulation est mise à l'épreuve. Au centre de ces deux pièces, dont la structure est la même, se trouve le « pari du silence ». Nous pensons inévitablement au *Cycle de la Gageure* et à la tradition courtoise, où le silence et la vertu de la dame étaient au cœur du débat touchant à l'honneur des chevaliers. La farce réécrit le scénario mais dans un but tout à fait différent. Dans la *Farce du Chaudronnier*, la femme cherche querelle à son mari parce qu'il chante. Ils échangent des

¹⁰ Voir à cet effet, la farce de *L'Obstination des femmes*, éd. André Tissier, t. VI, 1990, pp. 19-60, où Riffart s'adresse à sa femme : Belle dame, / Je suis bien courroucé, par mon ame, / Que vous ayez si malle teste (v. 162-164).

¹¹ Voir à cet effet Ian MacLean, *Women Triumphant : Feminism in French Literature : 1610-1652* (Oxford: Clarendon Press, 1977), p. 56.

injures et des coups. Accusée d'être faconde, la femme gage qu'elle gardera le silence plus longtemps que son mari :

LA FEMME

En cest estre
Vous demourrez assis
Sans parler à clerc ny à prebstre,
Non plus que faict ung crucifix.
Et moy qui me tais bien envys,
Je tiendray mieulx en paix
Que ung chinotoire.

L'HOMME

Velà beaulx dictz.
Qui perdera, dame cervelle,
Il paye à la soupe payelle. (110, v. 80-88)

La femme relève le gant, et en dépit du mal dont, dit-on, souffrent toutes les femmes et qui les rend incapables de garder le silence, elle se livre volontiers à cet exercice. Survient alors un Chaudronnier. Médusé par le mutisme du couple, et n'obtenant aucune réponse, il décide de s'amuser un peu : il travestit l'homme en Saint-Pierre, le statufie en lui conférant des attributs ridicules. Mais son jeu va plus loin puisqu'il décide de prendre certaines libertés avec la femme qui n'offre aucune résistance. Le mari ne peut plus tenir la bouche fermée pendant que ce spectacle se déroule sous ses yeux. Inexorablement, il perd le pari. Pour célébrer sa victoire («[e]ussay-je par impatience perdu la gageure » v.173), la femme invite son mari et le chaudronnier à boire. Somme toute, le silence de la femme devient, contrairement aux autres farces, son arme. Et c'est ainsi que Bernard Faivre note : « Qui eût cru que le silence d'une femme pouvait être pour son mari plus pénible que son bavardage ! » (95). Toutefois, la règle générale veut le contraire, car les femmes usent abondamment de la langue pour affirmer leur autorité, et c'est essentiellement leur capacité à faire du mal qui est mise en valeur. Dans la *Farce du Cuvier*, Jacquinot nous fait part de sa misère :

Je suis peloté et tourmenté
De gros cailloux sur ma servelle.
L'une crye, l'autre grumelle ;
L'une maudit, l'autre tempeste. (65, v. 9-12)

Le pouvoir dévastateur du langage est tellement mis en valeur que l'organe de la langue semble se détacher du reste du corps et agir indépendamment. Alors que le mari préfère recourir aux coups de bâton pour affirmer sa domination, la femme « bat » de sa langue. Cette image est mise en application et en valeur dans le *Pont aux Ânes*, où chaque réplique du mari, qui cite les normes du « bon comportement », est rejetée froidement par la femme :

LE MARY

Femmes doibvent couvrir la table,
Mettre dessus linge honorable ;
Aux gens de bien, s'on les admeine,
Monstrer un semblant amyable
Et faire chere convenable.

LA FEMME

Et ilz font ta fiebvre quartaine !

LE MARY

Femmes doibvent pour leur honneur
Tenir leurs barons en douceur
Et faire loyaulté certaine ;
Et si leur font quelque rigueur,
Ilz prennent le dyable à seigneur. (82, v. 27-37)

Avec sa langue, symbole de son comportement déréglé, la femme cherche à immobiliser et à accaparer l'homme. Ainsi, la femme dispose d'une grande liberté d'action et de mouvement. Cette permutation signe la victoire de la femme qui assure ainsi sa position de maîtresse de maison soumettant tout à son autorité et dictant le jeu sur scène. À l'opposé des femmes qui font du mal à leurs maris en les accablant de cris et de menaces, d'autres soumettent leurs époux par la douceur de leurs propos qui, bien souvent, ont un effet « paralysant » sur la victime. Si l'on en croit la femme dans la *Cornette* :

Femmes sçavent une oraison
Pour endormir maryz. (355, v. 20-21)

Dans la *Farce des Amoureux qui ont les botines Gaultier*, la femme de Gaultier se vante de son pouvoir à la fin de la pièce :

Mais je suis encore plus fine.
Car ilz en ont de la botine,
Tout du long, j'en cheviray bien,

A Gaultier, cela n'est rien,
Car je scay bien où on les vent,
Je luy en baille bien souvent. (76, v. 503-508)

La « finesse » est une propriété féminine des plus essentielles, et ceux qui ne sont pas conscients de ce pouvoir dont la femme est capable tombent vite dans la soumission la plus totale. Alors qu'on ne se doute de rien, la femme est là, toujours prête à frapper, comme la femme de la *Cornette* :

Cà, je m'en voy pour bonne guise.
Donner du vent de ma chemise
A mon vieillard sans nul diffame. (360, v. 66-68)

Cette farce retrace une progression, du début à la fin, où la femme élabore petit à petit sa ruse afin de masquer sa conduite et finit par consacrer son vieux mari dans le rôle de « cocu ». Les neveux s'inquiètent de la conduite de la dame qui, par ses dépenses, menace leur héritage. Ils décident donc d'avertir leur oncle. Mais leur conversation est entendue par le Valet de la dame qui s'empresse de l'informer. Celle-ci accourt à son mari pour lui faire part des intentions de ses neveux. Mais son interprétation des faits est bien divergente. Le dialogue qui s'engage entre les époux est entièrement fondé sur les diverses interprétations du mot « cornette », utilisé intelligemment par la jeune femme pour créer un quiproquo censé entraîner, entre l'oncle et les neveux, un malentendu décisif qui fera tourner la situation à son avantage. Elle commence par lui dire :

Deux de vos nepveux,
Qui cuident estre bien aprins.
Il est vray qu'ils ont entrepris
De venir parler en secret
A vous, disant qu'ils ont regret
De voir ainsi vostre cornette,
Et disent qu'elle est deshonneste,
Vilaine. (375, v. 236-243)

Le jeu repose sur la double signification du mot « cornette », entendu dans le sens de « coiffe » (compris par le mari), et dans celui de « petites cornes » renvoyant à « cornard » (sens voulu par la femme). L'« acteur » médiéval qui jouait le rôle du mari portait, sans doute aucun, ce chaperon, commun à l'époque, et qui permettait la visualisation de la ruse élaborée par la femme. Toutefois, Bernadette Rey-Flaud propose une autre signification du mot « cornette » : « le mot revêt en effet un troisième sens désignant “celle qui fait porter des cornes” » (241). Ce jeu fort subtil, et dont les effets

comiques sont les plus efficaces, est rendu manifeste dans la partie où la femme, parlant explicitement de sa conduite « deshonneste, vilaine », dénonce à son mari ses écarts que celui-ci relie à sa coiffe :

Ils s'en rompent la teste !
Se meslent-ils tant de mon fait ?
Ha ! je sois maudict et deffaict,
Si jamais ont vers moy credit ! (375, v. 243-246)

En élaborant ce jeu sur le signifié, la femme établit son autorité dans le ménage et sur la scène. C'est ainsi que, lorsque les neveux feront leur apparition pour faire part à leur oncle de leurs soupçons, celui-ci les accablera de reproches et les forcera à quitter sa demeure. La femme, quant à elle, grâce à son pouvoir de suggestion, a enfermé son mari, trop vieux, dans son rôle de « cocu », élaborant pour lui seul un monde illusoire où il sera toujours le maître.

Le corps féminin a été l'objet de maintes perceptions allant du dégoût à la célébration. Pour détourner les hommes du commerce charnel, les prédicateurs insistaient sur l'aspect répugnant de cette intériorité, espace des sécrétions et du sang menstruel. La médecine devait expliquer comment dans cette intériorité imparfaite et « mauvaise » pouvait s'élaborer une créature en chair et en os :

Nœud de force vitales, lieu dangereux donc, il [le corps féminin] inspirait un dégoût, où l'on aperçoit la marque du tabou. Quant aux femmes en particulier, elles apparaissent comme les réceptacles de puissances d'autant plus inquiétantes qu'elles étaient le creuset d'une alchimie dont les hommes étaient précisément privés. En elles se construisait le petit de l'homme. (Pouchelle 319)

Les prédicateurs voyaient à travers cette intériorité un espace maudit, un « système digestif dans lequel les enfants de Satan étaient éternellement engloutis et broyés ». (316) D'un autre côté, les plaidoyers en faveur de l'être féminin faisaient ressortir le côté positif et mettaient en avant l'aspect réconfortant du sein maternel. Au demeurant, l'intériorité féminine, plus précisément le processus de la gestation, hante l'imaginaire masculin. Roberto Zapperi¹² souligne comment l'imagination a créé ce que la nature avait refusé. La *Farce du médecin et du Badin* reprend de façon dérisoire et grotesque le thème de l'« homme enceint » alors que la farce de *Colin qui loue et dépense Dieu*, pose le problème du rôle des deux sexes dans le processus reproductif. Ces deux

¹² Roberto Zapperi, *L'Homme enceint* (Paris : Presses Universitaires de France, 1983).

farces semblent dire que, devant l'impétuosité du désir masculin, il n'y a pas de loi qui vaille, comme le remarque Zapperi:

Au terme de cette cynique manipulation de la théologie matrimoniale, la femme se retrouve seule à porter le poids des interdits ecclésiastiques et des limitations qu'ils entraînent. Cette brillante opération par laquelle l'homme se libère de la morale oppressive du mariage sacramental est très habilement conduite au nom des principes moraux qu'elle entend en réalité éluder : le principe de l'inégalité des sexes n'est-il pas le fondement inébranlable de cette morale ? (202)

2. L'obscénité et la transgression

Rappelons que toute œuvre comique, à cette époque, se devait d'inclure des propos licencieux : « Depuis le Moyen Âge, l'ordure était un élément indispensable à la littérature comique » (Rava 118). Le « bas corporel » fascine les farceurs qui portent une attention particulière à tout ce qui a trait à la vie sexuelle. Mais une restriction s'impose d'emblée : quiconque veut parler de sexualité est confronté au problème épineux de la nomination. Comment parler de sexualité ? L'acte sexuel, dans les farces, est voulu et initié par les femmes. Si leurs maris ne peuvent pas les satisfaire, elles trouvent tout à fait normal de prendre un amant qui réponde à leurs besoins sexuels.

Ainsi, la *Farce des deux maris et des deux femmes* reprend sous forme d'un débat un sujet fameux qui a animé de nombreux écrits et de nombreuses discussions tout au long de la période médiévale : l'éternelle question sur la nature et la versatilité du sexe féminin et les excès de la parole. Habitée par l'esprit antiféministe qui caractérisait ces discussions et auquel le public était déjà accoutumé, la farce développe l'idée de la femme menaçante qui, si on la laisse faire, risque de répandre le chaos partout où elle passe. En reprenant ainsi les présupposés qui décèlent dans la femme un être informe et incomplet, cette farce repose sur le débat suivant : que vaut-il mieux pour un mari, une femme parfaite, modèle mais acariâtre, ou une femme infidèle mais douce ? La discussion se déroule en trois temps : l'exposé du problème (v. 1-155) , la démonstration des faits (v. 293-556), et la conclusion (v. 557- jusqu'à la fin).

Dès le début de la pièce, le spectateur est placé au cœur du problème causé par les deux parties « dangereuses » du corps féminin : la « tête » et le « cul ». Alors que le premier mari dit redouter la « tête » de sa femme, le second le rejoint dans ses plaintes en lui confessant : « je crains le cul de la mienne » (v. 106). Les femmes, telles qu'elles sont dépeintes par les considérations des deux maris, sont d'emblée définies comme « problématiques » : leur nature « difficile », qui pose problème aux deux hommes, réside

dans les deux parties de leurs corps, à la source des transgressions qui risquent de compromettre la domination des deux hommes tout en remettant en question leur rôle de « chef du foyer ». Cette farce ne fait que reprendre les axes habituels autour desquels semble s'ordonner la culpabilité féminine qui nourrit la dynamique d'un grand nombre de fictions. Afin de rendre leur discussion plus vivante, les deux hommes font subir au corps féminin une division, le désarticulent et nient sa totalité. Première instance du pouvoir masculin, cette division fait de la femme non pas un corps mais un assemblage hétéroclite de parties transgressives, la « tête rouspeteuse » et le « cul tendre », à la manière des membres détachés qui circulent dans les fabliaux. Au demeurant, dans cette farce, il est possible de reconnaître tout un « folklore obscène »¹³. Que l'on songe également à l'invitation du « souffler au cul »¹⁴, dont la littérature française médiévale et renaissante nous offre de nombreux exemples, avec par exemple, *Audigier* (fin XII^e siècle), ou la *Friquassée Crottestyllonnée* (début XVI^e siècle).

Le problème qui anime la discussion des deux maris et qui se trouve à la source de leur débat est de voir/savoir comment reprendre le contrôle des deux « ouvertures » problématiques et comment « fermer » le corps des femmes pour en faire des épouses parfaites. Pour le premier mari, cette transformation exigerait que la femme cesse les attaques verbales qui déforment son visage, car elle ressemble davantage à un animal qu'à un être humain. En revanche, le second mari, qui, de son côté, jouit de sa position de maître, aimerait que sa femme ne soit qu'à lui. Pour ce faire, ils emploient les remèdes traditionnels : les coups de bâton, qui semblent être une mauvaise idée car la « bonne à battre s'empire/ Et la mauvaise en devient pire » (v. 89-90). Ils tentent alors un remède plus « scientifique » et concluent que la première femme devrait prendre un « bong clystere/ Pour luy allegier le cerveau » (v. 120-121), qui devrait être administré par le « bas », comme le suggère la description suivante :

Il n'est rien si beau
Pour la chaleur et la tempeste
Et la mauvaiseté de sa teste.
S'elle prend la medecine par bas,

¹³ Nous empruntons la formule à Claude Gaignebet, *Le folklore obscène des enfants* (Paris : Maisonneuve-Larose, 1980).

¹⁴ À ce propos, la médiéviste italienne Lucia Lazzerini dans son article « *Cornar lo corn* : sulla tenzone tra Raimon de Durfort, Truc Malec e Arnaut Daniel », *Medioevo Romano*, n°8, 1981-1983, pp. 339-370, met en exergue la longue tradition textuelle qui, d'*Audigier* à Rabelais, a fait de « souffler au cul » un *topos* carnavalesque des plus communs. Au demeurant, *soufflacul* est –comme *cornard* (voir la célèbre compagnie joyeuse des « Cornards » qui, au XV^e siècle, joua à Rouen un grand rôle dans l'organisation et la représentation des spectacles dramatiques) –un autre nom du fou de Carnaval.

Jamais tu n'auras nulz debas.
Il faut que le bas soit ouvert ;
Aultrement la teste se perd.
S'esvacuera par ce lieu-là
Incontinent et sans arrest. (v. 123-131)

Logiquement, le remède pour la femme qui est « tendre du cul » devrait être un « restraintsif » (v. 138). Toutefois, celui-ci est aussitôt prouvé inefficace, car « la fumée retournera/ Au cerveau, qui la te fera/ Incessamment crier et braire » (v. 143-145). Faute de trouver une solution idoine à ce casse-tête, les deux maris énoncent une première hypothèse : « Icy concluons qu'il n'est femme/ Qui n'ayt mal cul ou malle teste » (v. 154-155). La femme demeure donc mystérieuse, son corps ne répond pas aux remèdes scientifiques ; du haut ou du bas, de la tête ou du « cul », elle déçoit.

Par ailleurs, dans la *Farce des femmes qui font écurer leurs chaudrons*, les deux femmes se plaignent de leurs maris qui ne remplissent plus leur « devoir conjugal ». L'acte sexuel, « l'œuvre de nature », est considérée comme une nécessité, une fonction essentielle à la vie et à la survie de la société. Mais avant de passer à l'acte et de trouver un partenaire qui pourrait assouvir leur désir, les deux femmes doivent prendre les mesures nécessaires pour éviter les commérages. La solution est simple :

Craignez-vous tant ces mesdisans ?
Quoy ! il y a plus de dix ans
Que commençay premierement.
Faisons le tout secretement :
Il sera demy pardonné. (216, v. 28-32)

Le mot clé est « secretement » qui traduit le souci des deux femmes de préserver leur honneur et leur dignité dans la communauté. Elles semblent dire que, tant que l'acte n'est pas vu, tant qu'il se déroule à la dérobée, il est permis. Que l'on songe, par exemple, à la conclusion de la *Farce des deux maris et des deux femmes dont l'une a malle teste et l'autre est tendre du cul* :

Qu'il vault trop mieulx femme de bonne chere,
Présupposé qu'elle preste son derriere
Secrement, que la femme a malle teste. (v. 611-613)

Autrement dit, l'acte illicite doit être réalisé à la dérobée, caché des regards « mesdisans » qui condamneraient cette liaison. Mais le mot « secretement » peut également revêtir un autre sens, celui qui découle de la signification même d' « obscène », ce qui est caché, mais aussi ce qui « a un sens caché ». L'acte sexuel va pour ainsi dire se

cacher derrière le langage, être masqué par la métaphore. Autre exemple, celui de *La Farce du Pâté*, qui met en scène un des personnages féminins les plus retors du répertoire farcesque, repose sur la dramatisation d'un proverbe. Le mari affamé est contraint de « fondre la cire » (c'est-à-dire « attendre son tour ») pour fermer le trou d'une cuve. Réduit à reproduire une activité inutile, le mari reconnaît sa faiblesse :

Je chauffe la cire,
A par moy me fume,
Me brulle et me enfume
Et n'ose mot dire,
C'est belle coustume,
L'ung boit, l'autre hume,
Je chauffe la cire. (154, v. 550-556)

Confronté à son impuissance sexuelle et morale, le mari ne parvient pas à assouvir sa faim. L'écart entre la faim sexuelle à laquelle il contraint sa femme, qui a trouvé satisfaction ailleurs, et sa faim pour le pâté qu'il n'arrive pas à goûter, suscite le rire du public qui jouit d'une position d'autorité car il est au courant de la ruse de la femme :

Comment n'avez-vous pas esté
Servy en chauffent la cire ? (156, v. 694-695)

Cette réplique, la femme la répète en trois fois, ce qui déclenche la réaction du mari qui, tourmenté par la faim, finit par reprendre le contrôle de son ménage en chassant le prêtre et en punissant sa femme. Afin de satisfaire son appétit sexuel, la femme et l'amant détrônent le mari intellectuellement, physiquement et moralement. La tête baissée témoignant de sa soumission, il est contraint de contempler sa propre impuissance « face à face », et de subir l'humiliation à l'intérieur d'un espace où il devrait demeurer « maître ».

Pour conclure, il n'est pas interdit de déceler à travers la subversion féminine, une critique de la stérilité et de la continence. Au demeurant, à une époque où il faut rétablir l'équilibre démographique, une des effractions les plus graves était la continence. Les hommes doivent se conformer au modèle de l'époux phallocrate et soumettre leurs épouses. Comme le dit si bien le mari dans la *Farce de l'Arbalestre* : « Car l'homme fait la femme telle / Qu'il la veult ou douce ou rebelle / Ou en luy n'a point de raison » (29).

Il faut, toutefois, garder à l'esprit que le pouvoir des personnages féminins dans la farce reste une illusion et dure le temps de la représentation des pièces. Tout semble indiquer que sur les tréteaux, elle jouit de la licence qui lui était accordée pendant les

festivités annuelles, telles que le Carnaval, qui instaurait le règne de la Mère Folle, et les jeux de Mai. En effet, c'est surtout lors des festivités carnavalesques et dans les pièces du théâtre comique, que l'image de la femme dominante semble avoir joui d'une grande popularité : « Dans ces sociétés hiérarchisées et conflictuelles, qui aiment à se réfléchir dans un monde à l'envers, l'un des thèmes les plus appréciés est celui de la femme qui prend le dessus » (Davis 211). Le rôle actif que revêt la femme sur les tréteaux est utilisé par les auteurs pour signaler les limites et le ridicule du comportement masculin, pour promouvoir le « bon » comportement du citoyen. À la rigidité des préceptes et des lois qui modelaient le quotidien, la farce oppose la loi du plaisir. Dans cet univers, la femme est tantôt l'instrument du diable, tantôt un être doté d'un pouvoir magique capable d'oblitérer et de brouiller les repères de la raison.

Ouvrages cités

- Aubailly, Jean-Claude. *Le Théâtre médiéval profane et comique : la naissance d'un art*. Paris : Larousse, 1975.
- . «Rituels carnavalesques et création dramatique à la fin du Moyen Âge». *Il Carnevale : dalla tradizione arcaica alla tradizione colta del Rinascimento*. M. Chiabo et F. Doglio (éds.), Roma, Centro di studi sul teatro medievale e rinascimentale, 1990 : 107-119.
- Bowen, Barbara. *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*. Urbana : University of Illinois Press, 1964.
- Burke, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. New York: New York University Press, 1978.
- Cohen, Gustave. *Recueil de farces françaises inédites du XV^e siècle*. Cambridge: The Medieval Academy of America, 1949 ; réimpression Genève : Slatkine Reprints, 1974.
- Colin qui loue et dépîte Dieu*, (éd.) André Tissier. *Recueil de farces (1450-1550)*. Genève : Droz, t. I, 1986 : 107-175.
- Davis, Nathalie Zemon. *Les Cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au XVI^e siècle*. Paris : Aubier, 1979.
- Faivre, Bernard. *Répertoire des farces françaises des origines à Tabarin*. Paris : Imprimerie nationale, 1993.
- Faral, Edmond. *Les jongleurs en France au Moyen Âge*. Paris : Honoré Champion, 1910.
- Farce de l'Arbalestre*, (éd.) Le Roux de Lincy et Francisque Michel. *Recueil de farces, moralités, et sermons joyeux*. Genève : Slatkine Reprints, t. II, 1977 : 3-24.
- Farce de la Cornette*, (éd.) André Tissier. *Recueil de farces (1450-1550)*. Genève : Droz, t. X, 1996 : 323-388.
- Farce de la Porte Bodès*, (éd.) Gustave Cohen. *Recueil de farces françaises inédites du XV^e siècle*. Cambridge : The Medieval Academy of America, 1949 : 159-164.
- Farce des Amoureux qui ont les botines Gaultier*, (éd.) Gustave Cohen. *Recueil de farces françaises inédites du XV^e siècle*. Cambridge : The Medieval Academy of America, 1949 : 67-77.
- Farce des deux maris et des deux femmes dont l'une a malle teste et l'autre est tendre du cul*, (éd.) André Tissier. *Recueil de farces (1450-1550)*. Genève : Droz, t. I, 1986: 397-473.
- Farce des femmes qui font écurer leurs chaudrons*, (éd.) André Tissier. *Recueil de farces (1450-1550)*. Genève : Droz, t. IX, 1995: 195-240.

Farce du Chaudronnier, (éd.) André Tissier. *La Farce en France de 1450 à 1550*. Paris : CDU-SEDES, t. I, 1976 : 107-114.

Farce du Cuvier, (éd.) André Tissier. *La Farce en France de 1450 à 1550*. Paris : CDU-SEDES, t. I, 1976 : 65-77.

Farce du médecin et du Badin, (éd.) Le Roux de Lincy et Francisque Michel. *Recueil de farces, moralités, et sermons joyeux*. Genève : Slatkine Reprints, t. I, 1977 : 5-30.

Farce du Pâté, (éd.) Gustave Cohen. *Recueil de farces françaises inédites du XV^e siècle*. Cambridge : The Medieval Academy of America, 1949 : 145-158.

Farce nouvelle et fort joyeuse du Pont aux ânes, (éd.) André Tissier. *Recueil de farces (1450-1550)*. Genève : Droz, t. VI, 1990 : 61-111.

Kendrick, Laura. « Transgression, Contamination and Woman in Eustache Deschamps's *Miroir de Mariage* ». *Stanford French Review*, n°14, 1990: 211-230.

Le Grand voyage et pèlerinage de Sainte Caquette, (éd.) André Tissier. *Recueil de farces (1450-1550)*. Genève : Droz, t. II, 1987 : 17-72.

Le Roux de Lincy et Francisque Michel. *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux*. Paris : Techner, 1837, 4 tomes ; réimpression Genève : Slatkine Reprints, 1977, 2 tomes.

Mazouer, Charles. *Le théâtre français du Moyen Âge*. Paris : SEDES, 1998.

Payen, Jean-Charles. « Théâtre médiéval et culture urbaine », *Revue d'histoire du théâtre*, 35, 1983 : 223-250.

Pouchelle, Marie-Christine. « Le corps féminin et ses paradoxes : l'imaginaire de l'intériorité dans les récits médicaux et religieux (XII^e-XIV^e siècles). *La Condicion de la Mujer de la Edad Mediad. Actes du colloque de Madrid (5-7 novembre 1984)*. Alfonso Esteban (éd.). Madrid, Universidad Complutense, 1986: 315-333.

Rava, Beatrix. *L'Art de Rabelais*. Rome : Ermanno Loescher, 1910.

Rey-Flaud, Bernadette. *La Farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique 1450-1550*. Genève : Droz, 1984.

Roy, Bruno. *Une Culture de l'équivoque*. Paris : Champion, 1992.

Tissier, André. *La Farce en France de 1450 à 1550*. Paris : CDU-SEDES, 1976, 2 tomes.

—. *Recueil de farces (1450-1550)*. Genève : Droz, 1986-1998, 12 tomes.

Zapperi, Roberto. *L'Homme enceint*. Paris : Presses Universitaires de France, 1983.