Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 38 (2000)

Artikel: Les mots et la chose, ou la métaphore comme spectacle : nouvelle étude sur la représentation scénique de l'acte sexuel dans les farces

Autor: Koopmans, Jelle / Verhuyck, Paul

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-267000

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LES MOTS ET LA CHOSE, OU LA MÉTAPHORE COMME SPECTACLE

NOUVELLE ÉTUDE SUR LA REPRÉSENTATION SCÉNIQUE DE L'ACTE SEXUEL DANS LES FARCES

Normalement, au théâtre, les langages dramatiques sont complémentaires en ce sens que le texte, les accessoires, l'espace et l'action convergent, créent ensemble un sens commun aux signifiants et aux signifiés, voire aux référents proposés (dans le cas des accessoires, par exemple). Le texte est là pour commenter et compléter l'action ou il y a du moins un lien logique entre les deux; l'espace et les accessoires sont là pour rendre ce lien ou pour combler d'éventuelles lacunes dans la création d'un tel lien communicatif. L'action explicite et explique le texte dramatique en se servant de l'espace et des accessoires nécessaires. Il y a interpénétration, sinon harmonie entre les mots et la chose.

Au moment où cette harmonie, d'ailleurs relative, entre les langages dramatiques est sérieusement compromise, on peut parler d'une dysfonction du théâtre. Si le visuel et l'auditif transmettent des messages différents, la communication dramatique est entravée d'emblée, volontairement, et il y a discordance concertée. Il peut y avoir, bien sûr, de bonnes raisons à un tel écart, par exemple là où l'ironie dramatique joue, mais dans certaines pièces, l'incompatibilité du texte et de l'action est structurale, voire une constante générique: c'est un phénomène qu'on observe notamment dans les farces et les sotties de la fin du Moyen Age. C'est également, disons-le tout de suite, ce qui a fait que bien des pièces sont restées incompréhensibles pour la critique moderne: ce qu'on connaît, ce qu'on a conservé de ces jeux, n'étant, dans le meilleur des cas, qu'un texte pas trop mauvais. Au lecteur, à l'éditeur d'essayer de donner une certaine vie à ce texte. L'action reste à deviner, la tension éventuelle entre les deux relève de l'herméneu-

tique dramatique autant que de l'heuristique, du bon sens et de l'intuition qu'on pourrait appeler un sens dramatique, et, finalement, l'explication de ce phénomène saugrenu de la scission des langages dramatiques est une autre paire de manches. En d'autres mots, une farce peut en cacher une autre et la sottie la plus sotte n'est point celle qu'on croit. Ou, pour le dire de manière plus nette, a-t-on bien compris le théâtre au passage du Moyen Âge à la Renaissance ? Notre impression est que sur un plan pourtant essentiel, les critiques se sont fourvoyés, ont été victimes du texte conservé, n'ont pas toujours bien vu l'un des procédés de base de ce théatre.

Ce qu'il ne faut pas oublier en tout cela, c'est que le théâtre des farces et des sotties fut, au moment de sa création, expérimental, radicalement expérimental, puisqu'on essayait, libre des contraintes d'un canon antique, de ré-inventer le drame. Précisons également que la grande vogue des farces et des sotties, notamment sous les règnes de Charles VIII, de Louis XII et de François I^{er} n'a nullement été une émancipation de la culture populaire médiévale, d'une culture dramatique traditionnelle. Ce qu'on crée, ce sont de nouvelles pièces, répondant aux problèmes de l'époque, faisant partie d'une culture intellectuelle à situer dans les collèges universitaires et dans le monde des jeunes juristes du Palais et du Châtelet.

En même temps, les querelles entre les réalistes et les nominalistes, un peu partout en Europe autour de 1480, ont certainement mis au programme le problème du rapport entre le mot et la chose, entre le cratylisme sauvage et sa parodie, entre le rapport du signifié et du signifiant. Il n'est que trop logique que les auteurs de farces et de sotties, universitaires parisiens pour la plupart, aient pris une position dans ce débat. Leurs pièces auraient alors essayé de thématiser ce lien ou cette dysfonction. Est-ce là quelque chose qu'on peut retrouver dans les textes ? Connaît-on assez les textes pour pouvoir se permettre de tels jugements ?

Malgré le nombre important de publications consacrées à la farce française des XV^{e} et XVI^{e} siècles, on n'a toujours pas assez travaillé sur le sens premier des textes. Cela fait que beaucoup de textes demeurent incompréhensibles. Des jugements de valeur comme « pièce assez fade » ou « texte grossier sans véritable intrigue » tiennent lieu, chez beaucoup de chercheurs, d'une analyse sérieuse des pièces et paraissent les dispenser de présenter une explication suivie de l'action. Des explications concrètes du texte farcesque et de ses implications dra-

maturgiques n'existent pas pour la majorité des pièces, ce qui est regrettable, car parfois une pièce fade peut se révéler succulente.

Les conventions du genre ne sont pas explicitées dans les textes, et ce n'est que trop naturel: tout le monde savait comment s'y prendre pour représenter une farce. Le chercheur – le lecteur – moderne ne le sait plus et ce sont pour lui des structures à deviner. Est-ce que, jusqu'ici, les philologues ont pu voir juste? Ce n'est pas toujours sûr et comme pierre de touche de cette (non-)reconnaissance des structures dramatiques, nous étudierons ici la représentation scénique de l'acte sexuel. Car, malgré la place centrale qu'occupe la copulation dans certaines farces, nous ne savons pas ce qu'a pu voir le public. Des gestes suggestifs peut-être, étant donné que la tolérance relative *in sexualibus* de l'époque (mais est-ce bien une donnée?) permettait de montrer ce qui, en général, reste banni de la scène? Certains textes et bien des publications modernes portent à le croire, mais nous comptons poser le problème en d'autres termes.

Avant d'en arriver là, toutefois, il faut un cadre théorique. Si l'on veut savoir comment le théâtre médiéval en France visualisait «la chose», il faut connaître la façon dont le Moyen Age finissant représentait certaines choses; avant d'isoler l'acte de chair comme objet d'étude, essayons de comprendre quelques éléments herméneutiques de ce théâtre au-delà du texte conservé.

Sur ce plan, la mise en action de locutions paraît avoir été un ressort dramatique inépuisable. Tout proverbe, toute locution, toute expression figurée se prêtait bien à une mise en scène, à une version visuelle où la prise au pied de la lettre «rendra» le sens. Existe-t-il une locution *garder les patins* au sens de «devoir attendre inutilement», aussitôt nos farceurs mettent en scène un mari qui doit effectivement garder les patins tandis que sa femme rejoint son amant[1]. Si *chauffer la cire* veut dire plus ou moins la même chose, la farce crée un mari qui chauffe effectivement la cire tandis que sa femme...le lecteur aura compris (*Farce du Pâté*, Cohen n° XIX). La locution *faire quelque chose à la volée* («sans réfléchir, à la légère») est aussitôt reprise dans une farce où un homme se marie à une femme qui s'appelle, en effet, La Vollée (*Regnault qui se marie à La Vollée*, Cohen n° VII).

---

1 Gustave Cohen (éd.), *Recueil de farces françaises inédites du XV^e siècle*, Cambridge MA, The Mediaeval Academy, 1949 [désormais: Cohen], n^os XXI et XXXV.

Parfois, toutefois, l'érudition moderne nage en plein mystère: que veut dire *avoir la chemise Bertrand* ou *avoir les bottines Gautier* (respectivement Cohen n° XXIV et Cohen n° IX)? Les deux farces en question mettent en scène des amants qui, n'ayant pas été à même d'obtenir les faveurs de leur dame, se retrouvent avec la chemise d'un certain Bertrand ou avec les bottines d'un nommé Gauthier et ce de manière fort littérale, Bertrand et Gauthier étant les maris respectifs et la chemise et les bottines étant les objets acquis à la place des faveurs de la femme. Mais qu'est-ce à dire? Les deux locutions en question étant inconnues, les farces restent incompréhensibles, même si le procédé se perçoit bien. Le dictionnaire de Di Stefano-Bidler[2] donne «griv» et «triv» avec nos occurrences, ce qui n'est pas d'un grand secours. Si la *chemise Bertrand* désigne par exemple «la chaude-pisse», la farce sera autrement comique que si la locution veut dire «être dupé»; si *la bottine Gauthier* désigne par exemple «pieds nus», la farce aura un effet différent que s'il faut comprendre «être victime d'une tromperie». Ce sont donc des rébus à décrypter par le public connaissant la locution et étonné de la voir exploitée de manière littérale. Mais le jeu est devenu historique, et le sens profond de ces farces reste englouti dans les profondeurs de l'histoire de la langue. Tant que la locution n'est pas expliquée, la farce garde son mystère. Il en est de même pour la farce de *Martin de Cambray* (Cohen n° XLI). Martin veut garder trop étroitement sa femme. La femme et le curé inventent le stratagème suivant: le curé, déguisé en diable, viendra emporter la femme au moment où Martin crie «le diable t'emporte»; après avoir eu le «surplus», le curé promet au pauvre Martin de lui ramener sa femme. Conclusion: la femme mettra à Martin une ceinture assez basse et là voilà prête à affirmer:

> Vous estes Martin de Cambrai
> Vous en estes saint sur le cul.

Ni l'expression *Martin de Cambrai* ni la locution *être ceint sur le cul* n'ont reçu une explication satisfaisante[3] (il serait par trop minimaliste

---

[2] Giuseppe Di Stefano et Rose M. Bidler, *Toutes les herbes de la Saint-Jean. Les locutions en Moyen Français*, Montréal, CERES, 1992, p. 119, p. 73; voir aussi Giuseppe Di Stefano, *Dictionnaire des locutions en moyen français, ibid.*, 1991.

[3] Les tentatives de glose ne manquent pourtant pas: voir André Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, Genève, Droz, 1986-1998, t. XII, pp. 148-152.

de croire que ces locutions veulent encore dire «être trompé»). Mais il y a pis.

Dans la farce des *Queues troussées* (Cohen n° VI), deux femmes avec de longues queues (qui étaient à la mode) vont voir maître Aliborum qui leur trousse la queue. Il y fixe des miroirs. De retour à la maison, les femmes font admirer leurs miroirs: les maris qui, ayant enlevé leur chapeau, s'y mirent, découvrent qu'ils ont des oreilles de veau. Une fois remis leurs couvrechefs, les oreilles sont invisibles. Que se passe-t-il en fait? Qu'est-ce à dire: un miroir pour «faire leur cul reluire»? Le dictionnaire de Di Stefano donne *voir sa queue luire* «éprouver de la fierté (l'image est empruntée à une comète)». Que veut-dire, sur le plan littéral, trousser la queue à quelqu'un? Le prédicateur Michel Menot parle de *queues troussées ut equus mis à la vente*, ce qui signifierait «vaniteux, orgueilleux», toujours selon ce même dictionnaire. On devine que maître Aliborum a connu ces femmes au sens biblique, mais comment? Dans quelles paroles faut-il trouver l'expression de l'acte sexuel? Qu'a-t-on précisément mis en scène, le sens figuré ou le sens littéral? Quel pourrait bien être le sens littéral de *trousser les queues* et quel sens figuré cette expression cache-t-elle? Ou, pour être plus précis: que fait maître Aliborum (oui, reluire le cul des femmes, oui, trousser leurs queues, mais que diantre est-ce à dire)? On devine une équivoque obscène, mais elle n'est guère visible, guère perceptible. Et la fin, avec les maris dotés d'oreilles de veau, fait penser à la locution *cette queue n'est pas de ce veau* «cet effet ne procède pas de cette cause» (Di Stefano), mais il est difficile d'arriver à une lecture totale, cohérente de la pièce. Heureusement, d'autres farces sont moins obscures.

Une farce particulièrement instructive sous cet angle est celle des *Femmes qui font baster leurs maris aux corneilles* (Cohen n° XXIX). Deux femmes, Phelippote et Guillemette, arrivent à convaincre leurs maris d'aller respectivement «cueillir l'herbe aux dents» et «baster aux corneilles» dans les champs. Ce sont là des locutions qui se retrouvent chez Charles d'Orléans dans deux rondeaux. Dans le premier, on lit:

> En amusant les amoureus
> En faisant baster aux corneilles,
> Espoir, confort des maleureux,
> Tu m'estourdis trop les oreilles[4].

---

[4] Pierre Champion (éd.), *Charles d'Orléans, Poésies, II. Rondeaux*, Paris, Cham-

Le second exemple est bien plus intéressant, car les deux locutions y sont combinées :

> Ce n'est riens qui ne puist estre,
> On voit de plus grans merveilles
> Que de baster aus corneilles
> Lez maris et l'erbe pestre.
>
> Car de jouer tours de maistre
> Femmes sont lez nonpareilles[5] (vv. 1-8).

Or, c'est cette combinaison saugrenue d'activités qui se retrouve sur la scène dans notre farce. L'éditeur Cohen donne l'explication suivante : « Guillemette et Phelipotte arrivent à convaincre leurs maris respectifs de baster aux corneilles et de paître l'herbe aux dents ». La combinaison est typique, même si les deux locutions doivent signifier « perdre son temps, essayer d'accomplir une mission impossible »[6]. L'équivalent moderne *bayer aux corneilles* ne serait attesté, selon Alain Rey que depuis 1662 et reste difficile à interpréter (corneilles = fruits ? = oiseaux ?)[7]. Avec notre farce en main, le doute ne semble plus permis : la femme de Dando l'a envoyé

> Espier comment volleront
> Les corneilles et qu'ilz feront (vv. 299-300).

Le dictionnaire des locutions de Di Stefano donne pour *Faire pestre l'herbe à quelqu'un* « se moquer de lui, le traiter comme un sot » ; les corneilles aussi figurent bien dans son dictionnaire, mais il ne traduit pas la locution. Cependant, chez Charles d'Orléans comme dans la

---

pion, 1966, n° CCXCV, vv. 5-8 ; Jean-Claude Mühlethaler (éd.), *Charles d'Orléans, Ballades et rondeaux*, Paris, Livre de Poche, 1992, n° 1, p. 378.

5 Champion n° CLII, vv. 1-8 ; Mühlethaler n° 68, p. 442.

6 Curieusement, la locution aurait donc la même valeur que *ferrer les oies* et *corriger le Magnificat* ! Et, qui plus est, celui qui baste les corneilles s'appelle Dando, tout comme celui qui ferre les oies dans la sottie des *Sots qui corrigent le Magnificat* ! Voir à ce sujet : Paul Verhuyck, « De la sottie à Villon : comment ferrer une oie », in Michael Freeman et Jane H.M. Taylor (éds.), *Villon at Oxford. The Drama of the Text*, Amsterdam, Rodopi, 1999, pp. 343-379

7 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, t. I, p. 198.

farce, les locutions doivent renvoyer aux ruses féminines. Un tel sens est attesté par les exemples fournis par le même dictionnaire[8]:

> Doux yeux qui maint jouvencel gaste
> Et faisant baster aux corneilles (*Cordelier* 1540).
>
> ... se tendra fiere
> Homme n'en porra ja gouster
> Aux corneilles pourront baster (*Champion* 7401).
>
> Je fays plusieurs la baisler aux corneilles
> Quant une fois sont sur le preau vert
> Puis je les prens soubdain au descouvert (*St. Martin* 7979).

Dans la farce toutefois, le sens est plus précis. C'est que les femmes éloignent leurs maris pour «entretenir leurs mignons» (vv. 470-471), et justement, les corneilles évoquent par paronymie les cornes du mari[9], donc la locution *faire baster aux corneilles* signifie bel et bien «mettre au nombre des cocus, faire rejoindre la confrérie de saint Arnoul» et c'est ce sens justement qui donne du sel à la farce. Quant à l'herbe que l'autre malheureux doit paître, le contexte est précisé dans la farce même, car l'herbe en question n'est pas, comme le pense le mari, *yralicora*, mais *dronos*. Or, cette herbe est bien connue, *avoir dronos* ou *quérir dronos sur le dos* signifiant «recevoir des coups, des tapes»[10]. Les maris seront cocus et battus par métaphore, mais il est à remarquer qu'aucune bastonnade (procédé scénique pourtant souvent très effectif) ne traduit le *dronos* de la farce: la métaphore suffit et se suffit.

Pour en arriver au véritable sujet de cet article, la représentation de l'acte sexuel dans les farces, nous avons besoin de ces remarques préliminaires plutôt longues afin de pouvoir cerner d'emblée les contours de la problématique. L'esthétique de la farce – nos exemples le montrent bien – est à trouver dans le jeu des langages dramatiques. Nous sommes ici, décidément, dans une autre atmosphère que celle de la farce «réaliste» des manuels d'histoire littéraire et de certaines études

---

[8] Di Stefano, *Toutes les herbes*, pp. 198-199.

[9] Cf. Charles Mazouer (éd.), *Farces du Grand Siècle*, Paris, Livre de Poche, 1992, p. 390: Corneillius = «cocu».

[10] Di Stefano, *Toutes les herbes*, p. 199.

sérieuses, même récentes, sur la farce. Qu'en est-il maintenant de la représentation de l'acte sexuel? Est-il possible de la placer dans un même cadre?

On sait que la représentation de l'acte sexuel dans les farces a été étudiée par Tissier[11]. Résumons ses conclusions: parfois l'acte sexuel, accompli derrière un rideau, est évoqué verbalement par un témoin oculaire; parfois il est vraiment montré, représenté sur les tréteaux, devant le public, mais mimé approximativement, ébauché sans trop de réalisme, simplifié avec des mouvements schématiques qui suggèrent plus qu'ils ne montrent. Souvent on fait la chose debout et vêtu et parfois des vêtements larges escamotent utilement les parties honteuses et les gestes trop précis. Est-ce là une interprétation qui mérite d'être retenue? Plusieurs exemples sont là pour infirmer cette vision, des exemples où c'est justement la mise en action d'une locution qui permet de représenter l'acte sexuel sur les tréteaux.

Un cas particulièrement intéressant du procédé peut être repéré dans la farce des *Femmes qui font rembourer leurs bas* (Cohen n° XXXVI). Contrairement à Tissier, nous ne pensons pas qu'il y ait eu représentation scénique de l'acte sexuel. La locution était connue, bien sûr, et son sens ne fait guère de doute. Mais le public premier de la pièce ne connaissant pas son titre, devait le découvrir de manière cryptogrammatique, voire par le biais d'un rébus. Que se passe-t-il? Deux femmes se plaignent de ne pas avoir assez d'«esbattement», et elles veulent faire rembourrer leurs bas. La première affirme que son *bas* («bas ventre») lui blesse et trahit par le biais de la locution *le bât blesse,* le jeu de mots fondateur de la pièce: le bas en question évoque les parties naturelles de la femme[12], mais en premier lieu, c'est bel et bien le dispositif placé sur le dos des ânes pour le transport de leur charge[13]. Les femmes prennent ces *bas* (= bâts) sous leur bras et veulent, équivoque

---

[11] André Tissier, «Evocation et représentation scénique de l'acte sexuel dans l'ancienne farce française», *Atti del IV Colloquio della Société internationale pour l'étude du théâtre médiéval (Viterbe, 10-15 juillet 1983),* Viterbe, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1984, pp. 521-547.

[12] Cf. la basse danse, La Bassée, voire le Voyage aux Pays-Bas.

[13] Et non pas, comme le veut Bernard Faivre «une sorte de tournure que les femmes portaient sous leur robe», dans son *Répertoire des farces françaises, des origines à Tabarin*, Paris, Imprimerie Nationale, 1993, p. 158.

grivoise, qu'on en graisse le cuir. Deux bons compagnons, qui s'appellent Espoir et De Mieux[14], se mettent à l'ouvrage. «Ils ont besoin de bien entendre», affirme l'une de nos commères: il leur faut y «bouter le bâton de mesure». Il s'ensuit une scène où Espoir et De Mieux, chacun de son côté, rembourrent de leurs bâtons les bas ou bâts des femmes et les personnages ne cessent de proférer des remarques équivoques: la première affirme qu'il y a un an que son bas ne fût rembourré; le seconde fait valoir que son mari disait que le trou était bien étroit. Espoir veut y introduire sa verge. De Mieux a un bâton bien petit, mais la seconde femme veut qu'il soit gros à l'avenant, le tout accompagné d'exclamations marquant l'excitation (v. 81 «Encore ung coup», v. 97 «Boutez y en!»). Nous dispensons le lecteur d'une analyse complète des équivoques, tout en insistant sur le caractère extrêmement détaillé de ces remarques. Toujours est-il que le public n'a rien vu qui puisse offenser la moralité publique (ce qui aurait rendu totalement superflu de tels commentaires détaillés de la part des femmes). Les deux compères ont essayé, avec leurs bâtons, de rembourrer les bâts d'âne que les femmes leur ont apportés. Pour le public, c'est un vrai rébus, entre le visuel et le textuel: une leçon de choses, puisque les objets construisent, par la prise au pied de la lettre, la teneur hautement érotique de la farce. La farce doit être décryptee. Elle n'est pas seule.

Un autre exemple, fort instructif, nous vient de la farce des *Femmes qui apprennent à parler latin* (Cohen n° XVII). L'éditeur résume la pièce ainsi: «Le principal et le provincial apprennent à trois Parisiennes, dont ils veulent faire des artiennes, un latin de fantaisie. La pièce, assez fade, appartient au milieu scolaire de la Montagne Sainte Geneviève, à laquelle il est fait allusion»[15].

En fait, dans cette pièce, un provincial/principal (car c'est un seul personnage)[16] fait afficher par Robinet, son serviteur, qu'il veut

---

[14] Ils évoquent emblématiquement l'auteur de la pièce, François Girault dont la devise fut Espoir de mieux. Ce dédoublement mérite en soi déjà l'attention, car c'est également une espèce de rébus; cf. Jelle Koopmans, «Monde du théâtre et théâtre du monde», in Jean-Pierre Bordier (éd.), *Le Jeu théâtral, ses marges, ses frontières*, Paris, Champion, pp. 17-35.

[15] Cohen, p. xiii.

[16] La page de titre présente le *principal* et le *provincial* comme personnages distincts, mais ne mentionne pas le personnage de *Marion*. En vérité, le *principal* (première réplique) et le *provincial* (les autres répliques) ne font qu'un. Probablement, la leçon *principal* [de collège] est préférable à *provincial*.

apprendre aux parisiennes *ung nouveau langaige* (v. 12). Quatre Parisiennes (et non pas trois) se présentent, avides de s'assurer par le biais de la langue de Cicéron une domination sur leurs maris. Dans la pratique, du point de vue de la pédagogie des langues, les cours qu'elles suivent n'élargissent pas vraiment leurs connaissances linguistiques. Pourtant, les femmes s'en vont en chantant l'éloge de leur maître.

Comment donc des acteurs auraient-ils pu amuser un public avec une mise en scène tellement insipide de l'enseignement dans la langue latine ? Ou s'agit-il d'autre chose ?

Un premier signal nous est donné par le *principal*[17] qui appelle ses futures écolières *mes mignonnes doulcettes* (v. 26), *mes doulcinettes / mes parisiennes gorgettes* (vv. 29-30). Cela révèle déjà quelque peu les intentions du *principal*. D'abord, il confronte Alison au droit, le mot *droit* désignant ici par métaphore le membre en érection. Il cite le cas d'un nouveau marié qui n'avait pas *ce bagage* (v. 224), réplique accompagnée sans aucun doute d'un geste ostentatoire, par lequel le principal montre « le droit » (par le biais d'un livre ?), car Alison, pleine d'admiration, s'écrie *benedicite* ! Quand la session est terminée, Robin affirme « c'est bien latiné »[18].

Arrive Barbette pour sa leçon. Elle aussi, elle veut le droit, comme Alison, mais le principal ne peut y fournir, car *Il m'est failly*, c'est-à-dire : « ce bagage » n'est plus droit (a perdu son érection) ! Donc, le principal propose l'*art de medecine* pour *la relever tout droit* (v. 260) et enseigne le moyen « par lequel on fait le couraige revenir » (vv. 265-266). Pour remettre quelqu'un en santé, il faut dire

> ... aux clercs *nomini dolor.*
> *O quantum commotus vite!*
> Tenez luy le pouls *in fronte*,
> Touchez s'il n'a point grant chaleur (vv. 286-289).

Même si le premier de ces vers reste problématique (comment comprendre *nomini dolor* ?), il est clair de quoi il s'agit, surtout avec le latin plein de vocables obscènes et de possibilités de traduction phonique

---

[17] Dans la suite, nous réduirons le *principal* et le *provincial* à un seul personnage que nous appellerons – par convention – le *principal*.

[18] Cohen y voit un mot latin : *latine* ; mais si *parler latin* signifie « Faire l'amour », Robin peut bien forger le verbe *latiner* pour désigner l'amoureux ouvrage.

(*vite* comme paronyme de *vit*). Barbette promet de «le remettre en vigueur» et le provincial lui demande de regarder *quel medecine vous donrez icy* (296-297). Tout comme Alison, Barbette pousse un cri d'admiration: *sancte Deus!* Et on se met «à l'ouvrage», probablement un joli jeu gestuel, car deux vers plus tard, Barbette s'écrie *Ipse est multum commotus*! Et au vers suivant, le principal conclut *Vela bien speculé* où le verbe *spéculer* reçoit, par association phonique, un sens obscène comparable à celui de *latiner*.

La session du principal avec Marion s'explique dans un même cadre. Tout d'abord, le nom de cette femme ne cache probablement pas, comme l'a cru Konrad Schoell[19], une bourgeoise, mais bien une de ces Marion (la Rousse, l'Idole...) de mœurs légères. D'abord elle cite Alexandre de Villedieu, plus tard elle declinera le nom commun *Abbas* (= «à bas»; Cohen porte *Sibas*): explication «Car quant la fulle fut a bas, Ma foy, le gallant l'abaty» (vv. 391-392). Puis, elle décline Bacus (Bachy, Baco, Bacon), comprenez «bas cul» et «bas con». A propos de la conjuguaison de *amo*, Marion explique le prétérit comme «la femme *ama vit*» (v. 495)[20]. Elle ne sait pas comment, mais Guillemette le lui explique en véritable aristotélienne: *ut materia appetit formam* (la matière en question étant le vit qui aspire à retrouver sa pleine forme). Pour terminer, Marion conjugue *cibo* (Cohen porte *ciba*) et arrive au prétérit *cibavit* (= «ci bas vit»). Puis le Principal annonce clairement le jeu qui va suivre: «faictes-nous ung petit de françois en latin deux motz» et effectivement, Marion francise son latin ou latinise son français lorsqu'elle s'écrie *Deus cibavit agros*. En soi, la phrase latine est correcte, mais elle n'est fonctionnelle dans le texte que si nous comprenons, par décomposition secondaire, par traduction phonique: «Dieu, ci bas vit a gros!» Il doit y avoir donc, d'une manière ou d'une autre, un objet qui cause de par ses dimensions grandissantes l'étonnement de Marion. Et les écoliers de rire!

Guillemette est la suivante qui s'exercera dans ce latin un peu particulier. Le provincial propose le problème suivant: mettons que Guillemette ait pris un amant. Guillemette, s'adaptant au langage des

---

[19] Konrad Schoell, *La farce du quinzième siècle*, Tubingue, Gunter Narr Verlag, 1992, p. 89.

[20] Cf. Jean Molinet, *Donet baillé à Louis XII*, in Noël Dupire (éd.), Jean Molinet, *Les Faictz et Dictz*, Paris, Didot, 1936-1939, pp. 681-703.

écoliers, l'interrompt et réplique *ego nego* et dit qu'il est impossible de mettre deux chandelles dans un seul chandelier. Le Principal par contre explique que si l'on y met une chandelle, on pourra bien y mettre une autre ensuite et il ajoute qu'il se peut qu'après *la mienne* quelqu'un d'autre y mette *la sienne*. De cette manière, le Principal renoue avec une ancienne tradition; nous lisons p.ex. dans le *Roman de la Rose*, où Jalousie est

> ... si cruieuse et si gloute
> Que tel chose veult avoir toute,
> S'el en laissoit a chascun prendre,
> Qu'el ne la trouveroit ja mendre.
> Mout est fous qui tel chose esperne;
> C'est la chandoille en la lanterne:
> Qui mil en y alumeroit
> Ja mains de feu n'i trouveroit[21].

L'idée est reprise dans le *Sermon a tous les fous*:

> Voyla, contre une apparoy
> Ung pertuys ! Tu y mectz le doy
> Et l'autre vient qui luy boute
> Ou cinq ou six tout d'une route;
> Et, par ta foy, n'es tu pas beste
> De t'en rompre ainsi la teste ?
> Se le pertuis ils t'emportoyent
> Je dictz que bien se forseroient;
> Mais il demeure en son entier !
> Et s'il en venoit un millier,
> Ja pour ce n'en amoindrira[22].

Le Principal conclut en disant

> Dame, je vueil que desormais
> Vous vous disiés estre clergesse.

C'est là encore un double sens subtil. D'une part, il emploie *clergesse* comme féminin de clerc (donc: vous êtes devenue femme savante),

---

[21] Armand Strubel (éd.), *Guillaume de Lorris et Jean de Meung, Le Roman de la Rose*, Paris, Livre de Poche, 1992, vv. 7407-7414.

[22] Jelle Koopmans (éd.), *Recueil de sermons joyeux*, Genève, Droz, 1988, n° 12, vv. 132-142.

d'autre part il suggère que Guillemette sera désormais femme de clerc au sens de ribaude de prêtre.

Le jeu naît, ici comme dans d'autres farces, de l'art de l'équivoque. Dans la farce, l'équivoque est continue et systématique; il ne s'agit nullement d'un petit jeu sur *ama vit* ou sur *abbati*, mais bien de tout un système sémique. Les acteurs du XV^e^ siècle font rire le public en jouant sur ses horizons d'attente.

L'emploi de langues étrangères sur scène n'est effectif que si le public peut suivre le texte ou bien s'il s'agit d'une évocation phonique. Ici, les acteurs se moquent d'une situation scolaire en y introduisant un grand nombre d'obscénités sans pour autant quitter, sur le plan de la représentation, la simple mise en scène de la leçon.

Il faut croire par ailleurs que le titre de la farce fut éloquent (pour l'imprimeur et le lecteur); *apprendre à parler latin* paraît avoir été une locution à sens sexuel. Si le sens premier de *parler latin* a été « utiliser un langage savant ou trompeur », l'un des exemples allégués par Di Stefano indique bien un sens érotique:

> La pye doulcette
> Happee en gogette
> Faict soir et main
> La fille doulcette
> Ruer sur couchette
> Et parler latin[23].

C'est ce même sens que l'on retrouve chez Guillaume Coquillart dans le *Monologue des Perrucques*

> Mes dames, sans aucun vacarme,
> Vont en voiage bien matin –
> En la chambre de quelque carme
> Pour aprendre a parler latin ![24]

Coquillart ferait-il allusion à la farce? On ne sait. En tout cas, Freeman, le savant éditeur des œuvres de Coquillart, cite Villon à propos de ce passage:

---

[23] Di Stefano, *Toutes les herbes*, p. 477, exemple tiré du *Parnasse satirique* édité par Schwob.

[24] Michael Freeman (éd.), *Guillaume Coquillart, Œuvres*, Genève, Droz, 1975, pp. 327-328, vv.193-196.

> Carmes chevauchent noz voisines,
> Mais cela, ce n'est que du mains (*Lais* 255-256).

La lubricité des Carmes était apparemment mieux connue que leur connaissance du latin. On sait que bien des farces du *Recueil Cohen* proviennent du monde estudiantin à Paris. Et plus particulièrement, lorsque le Principal annonce son projet, au début de la farce, son valet se rend d'abord aux Carmes (!) pour continuer vers la Montagne Sainte-Geneviève (vv. 20-22). Or la Montagne Sainte-Geneviève abritait bien des prostituées: Geremek cite le registre criminel, avec en 1282 e.a. Marote de Chartres, Catelot du Port Saint Landry, Bietris de Prouvins et Agnès d'Abbeville, en 1382 e.a. Perrenelle la lavendiere dite la demoiselle, Jehanette d'Arraz dite la piquarde[25].

En outre, l'on sait aussi que l'apprentissage et l'étude sont des images stéréotypées de la prostitution: la leçon, le métier où l'élève enseigne le maître. Mais même dans la réalité, il y eut un lien explicite. Ainsi Geremek signale le cas de Jeanne la Coutelière qui est accusée d'avoir débauché la fille de son voisin du Petit-Pont, celle-ci lui ayant été confiée pour lui apprendre à lire[26]. L'actuel ministre polonais des Affaires Etrangères ajoute: «les actes abondent en exemples semblables d'abus d'élèves ou de domestiques par leur maître».

Dès lors, on se demande si le statut social des pédagogues au XV^e^ siècle n'a pas été légèrement différent de ce que l'on assume parfois. Ainsi Simone Roux signale, à propos de la politique de logement sur la rive gauche:

> parmi les locataires et habitants qui sont exclus, on trouve quelquefois des pédagogues [...]. On peut être surpris de les voir mentionnés avec les cervoisiers, forgerons, éleveurs de pourceaux. Les baux n'expliquent pas pourquoi les pédagogues sont indésirables. [...] On comprend bien l'exclusion des gens de métier faisant «grant noise», qui gênent les «lectures» et autres savants excercices, celle des métiers sales et polluants, celle des femmes déshonnêtes et des gens de «mauvaise renommée»; elles dessinent une sorte de code d'occupation, empirique, qui cherche à éloigner les activités porteuses de nuisances

---

[25] Bronislav Geremek, *Les Marginaux parisiens aux XIV^e^ et XV^e^ siècles*, Paris, Flammarion, 1976, p. 262.

[26] Geremek, *Les Marginaux*, p. 256.

> et les personnes qui déconsidèrent socialement une maison. Mais l'exclusion des pédagogues est moins compréhensible[27].

Ces données placent la farce dans un cadre tout à fait différent. Il n'y a presque plus lieu de parler d'un jeu de mots, tant l'apprentissage du latin était synonyme de pratiques illicites de l'œuvre de chair. Ce que le public de la farce a dû admirer, ce n'est sans doute pas l'*inventio*, mais surtout la *dispositio* et l'*actio*, la manière de réaliser cette métaphore un peu usée sur scène et ce de façon fort littérale, car *apprendre à parler latin* était une locution qui évoquait déjà assez l'œuvre de la chair, sans qu'on n'ait eu à le montrer de façon trop directe. Le public voyait la leçon, et se plaisait à en décrypter les implications.

Scolaire aussi, obscène et truquée est la farce de *Digeste Vieille et de Digeste Neuve* (Cohen n° XLIII). Cette jolie pièce fourrée d'équivoques est bel et bien une farce[28]. Une farce à cinq personnages: deux étudiants, Digeste Vieille et Digeste Neuve et finalement, Coutume. Cette farce était d'actualité puisqu'au début du XVI[e], le roi avait imposé la rédaction des coutumes par écrit, ce qui a inspiré le curieux personnage de Coutume (qui se prête à bien des jeux linguistiques). Mais aussi une farce de toute première obscénité, puisque, à partir de la métaphore *parchemin* «sexe féminin», les deux Digestes, des personnages représentant des livres (mais comment?), développent analytiquement les différences entre les jeunes femmes et les femmes un peu plus âgées: on y parle de livres bien ouverts, de gloses profondes au point d'avoir effacé le texte, bref: une suite d'obscénités de premier ordre, une farce ordurière s'il en est. Sur scène, cependant, pas de représentation métaphorique de l'acte, mais uniquement un texte ambigu, un dialogue sexuellement suggestif. Dans le jeu avec le public, donc, nouvel obstacle ou nouveau raffinement ou même, si l'on veut, la métaphore remise à sa place (au niveau de la langue, au détriment de l'action). Ici donc, il y a un cas exemplaire de la non-

---

27 Simone Roux, *La rive gauche des écoliers*, Paris, Editions Christian, 1992, pp. 20-21.

28 Bernard Faivre l'exclut de son répertoire (à la suite de Lewicka), ce qui est extrêmement curieux. C'est que Faivre suit la liste de Lewicka, même s'il a «des doutes sur l'appartenance de certaines œuvres au genre farcesque» (p. 21), mais mieux vaut «pécher par excès que par défaut». Or, l'excès serait à trouver dans les pièces que Lewicka ne mentionne pas, et particulièrement dans cette succulente farce des deux Digestes.

représentation de l'acte de la chair, même pas une représentation métaphorique, alors que la farce baigne dans un climat d'obscénité qui se dit sans se montrer.

Passons à la farce des *Chambrières qui vont à la messe de cinq heures*[29]. Domine Johannes asperge deux chambrières et une nourrice de son goupillon et, pour reprendre l'expression de Faivre, « les coups de goupillon sont lourdement détaillés »[30]. Quand Johannes n'a plus d'eau dans son bénitier, il propose un rendez-vous le dimanche. Ici aussi, une action « décente » destinée au bon entendeur. Ce qu'on voit est presque liturgique, ce qu'on doit entendre est plutôt profane. Un rébus, une visualisation détournée, enfin, un acte sexuel qui n'en est pas un, car il n'existe que dans le texte.

Le titre de la farce des *Femmes qui vendent amourettes en gros et en détail, mais l'Esgard du Marché les met à prix* (Cohen n° XXXVIII) est prometteur. L'Esgard est l'inspecteur des marchés qui doit surveiller le prix et la qualité, ce qui donne du piquant à la pièce.

Malheureusement, le texte nous est parvenu dans un mauvais état, car les feuilles de l'original ont sans doute été brouillées tant et si bien que l'imprimeur y a introduit un fragment d'une autre farce. Le milieu de notre texte manque donc. Cohen, qui n'avait pas reconnu ce problème textuel parle d'une « combinaison fade et mal conduite de farce, sottie (cf. le Soterau) et moralité, de provenance parisienne » (p.301). De quoi s'agit-il ? Deux femmes, Finette et Fierrette, veulent vendre des amourettes. Les amourettes en question sont *chières choses* (v. 101), donc il leur faut trouver un *bon marchant riche* (vv. 106-107) qui aura les amourettes tout en gros (v. 110). Fierrette ajoute

> Telz aultrement nous blameront
> Qui n'oseront parler de nous (vv. 111-112).

Suit un fragment d'une autre farce (vv. 118-243). Quand notre pièce reprend, Fierrette est en train de se quereller avec l'Esgard au sujet du *prisage* des amourettes ; elle trouve le prix trop bas. L'Esgard explique patiemment qu'en matière d'amourettes, il en va comme avec les cerises. Celles qui sont vendues les premières sont les plus chères,

---

[29] Anatole de Montaiglon (éd.), *Ancien Théâtre François*, Paris, Jannet,1854-1857, t. II, pp. 435-447 (Recueil dit Viollet-le-Duc ; les trois premiers tomes contiennent. les textes du Recueil du British Museum).

[30] Faivre, *Répertoire*, p. 93.

mais celles qui viennent plus tard sont plus douces et plus mûres. Par là, il implique que Finette et Fierette n'en sont plus à leur première vente d'amourettes. Arrive le Soterau de village[31] qui vient vendre ses coqs. Quand il voit les amourettes dans des paniers, il demande ce que c'est. Fierrette lui dit

> Meschant fol, ce sont amourettes,
> Tu ne sçay encore que c'est ?

à quoi il répond :

> Si fais, peult-estre mieulx que vous.

Fierette le bat et le sot de s'étonner que les amours sont devenues bien chères à Paris. La sexualité est omniprésente, dira-t-on, dans cette pièce et c'est effectivement le cas. Seulement, elle n'est présente qu'en paroles, car quelles sont les amourettes que Finette et Fierette veulent vendre ?[32] Ce sont des « plantes des champs » et notamment la « camomille »[33]. Soterau, paysan venu vendre des coqs, pense sans doute à un autre sens du mot *amourette* (« testicules de coq »[34]) et il comprend la vente *sensu sexuali* (amour vénal). Ici encore, le public n'a rien vu d'obscène ; au contraire, il y a simplement une scène de marché.

Dans la farce des *Femmes qui font écurer leurs chaudrons et défendent qu'on mette la pièce auprés du trou*[35] de nouveau, une équivoque grivoise ou plutôt deux : le *chaudron* désigne le sexe féminin[36] et *mettre la pièce auprès du trou* fait allusion au coït anal[37]. En effet, les femmes se plaignent de leur manque de plaisir auprès de leurs maris.

---

31 Qui n'a rien à avoir avec le monde de la sottie, comme le voulait Cohen : c'est tout simplement un *rusticus*, un vilain.

32 Faivre, *Répertoire*, p. 163 pense que ce sont des chansons d'amour imprimées ; mais dans un panier ?

33 Cf. Rey, *Dictionnaire historique*, I, 66b ; voir aissi les dictionnaires de Godefroy VIII, 112c ; I, 20a, *Grand Robert*, I, 139b ; Greimas-Keane, p. 26.

34 Rey *Dictionnaire historique*, I, 66a : « les emplois figurés ont disparu, sauf testicule (des animaux comestibles, mammifères, coqs etc.) ». Toutefois, le *Larousse gastronomique* (dir. Joël Robuchon, Paris, Larousse, 1997, s.v.) donne encore le sens « moelle épinière du bœuf, du veau, de l'agneau ».

35 Tissier, *Recueil de farces*, t.XI, pp. 213-240.

36 Di Stefano, *Toutes les herbes*, p. 115.

37 Di Stefano, *Toutes les herbes*, p. 462 « triv ».

Survient un chaudronnier ambulant, auquel les femmes présentent un chaudron défectueux où il mettra un gros clou. Elles lui défendent toutefois de mettre la pièce auprès du trou. Tissier écarte la possibilité d'un chaudron sur scène: «Le chaudron était-il sur les tréteaux un objet matérialisé? Mais on se demande pourquoi les femmes tenaient tant à un chaudron si le mot est pris au sens propre, et quel 'plaisir' elles trouvaient à voir le chaudron réparé». Donc «des gestes devaient suffire pour suggérer l'action»[38]. Faivre, pour qui l'équivoque «va de soi à la lecture», mais ne peut être maintenue visuellement, opte pour une semi-visualisation («coïts mimés [...] cachés au spectateur par les plis du rideau»)[39]. Ce raisonnement est contestable, car le plaisir n'est pas du côté des personnages, mais du côté du public. Et le déchiffrement de l'action métaphorique, la double entente systématiquement maintenue lui procure un plaisir supérieur à celui de voir des gestes suggestifs. Ce qui explique aussi «le voyeurisme affiché de la pièce, chaque Femme vérifiant de près et commentant d'abondance le travail du Maignen sur l'autre chaudron»[40]. En cas de non-représentation de l'acte, ou d'une représenation en rébus, ces détails augmentent l'effectivité du procédé et l'agrément du spectateur, comme dans la farce des femmes qui se font asperger par Domine Johannes.

L'équivoque obscène fonctionne justement dans le double entendre: le développement parallèle de la métaphore et de sa prise au pied de la lettre, la scission entre la parole et l'action, sont sciemment maintenus tout au long de la pièce. Autant dire que le jeu est justement que le chaudronnier frappe et travaille le chaudron pour que le public fasse la «lecture» de la pièce, qu'il veut littéralement mettre la pièce auprès du trou du chaudron alors que le public comprend autre chose, ce qui même à une époque «où aucun tabou ne proscrivait des tréteaux certains aspects de la sexualité»[41] n'était pas visualisé concrètement.

La farce de *Raoullet Ployart*, le bien nommé, de Pierre Gringore[42], est souvent utilisée par Tissier dans ses analyses du problème de la représentation concrète de l'acte sexuel. En effet, la farce est obscène

---

38 Tissier, *Recueil de farces*, t.XI, resp. p. 206 et p. 208.

39 Faivre, *Répertoire*, p. 155.

40 Faivre, *Répertoire*, p. 155.

41 Tissier, *Recueil de farces*, t.IX, p. 208.

42 Tissier, *Recueil de farces*, t.II, pp. 231-285.

et explicite, sur le plan textuel, à tel point qu'on se demande si l'on peut échapper à une scénographie explicite *in sexualibus*. Pourtant, ici encore une fois, tout est dans le jeu de la langue. Aucune lubricité optique !

Dans cette pièce, une femme est placée devant le choix entre faire et dire (la chose), choix matérialisé par les deux personnages Faire et Dire, qui sont eux-mêmes donc des espèces de rébus (comme Espoir et De Mieux dans *Rembourrer les bas*). Doublette veut avoir sa vigne labourée, mais son mari affirme qu'après y avoir houé une journée, les reins lui font mal pendant trois jours. Il lui manque les bons outils, selon sa femme, qui craint que sa vigne ne se gâte « par deffaulte de labourage » (v. 15). Entre-temps, Faire et Dire se félicitent de la saison : il est temps de labourer les vignes et ils se présentent devant Doublette comme journaliers et sont aussitôt loués. Dire vante ses capacités, mais Doublette en a vite assez ; Faire, par contre, laboure bien (cf. v. 180 « Comment il y va asprement !») et renverse la terre (vv. 200-201 « Renversez c'en dessus dessoubz / La terre »). Pour l'aider, Doublette serre les « bourjons » (v. 205). Il est donc question, simplement et textuellement, de labourer une vigne et cela, certes, crée les équivoques obscènes, mais il n'est pas question d'obscénités visuelles : elles sont suggérées par un texte on ne peut plus limpide. L'interprétation scénique de Tissier, justement, détruit cette subtile scission.

La farce est explicite : « Faites labourer votre terre / Hardiment, car ce n'est que jeu » (vv. 292-293)! L'essentiel, encore une fois, est ce qu'on entend par métaphore. Cette fois, Bernard Faivre a bien senti le procédé : « installée dans sa vigne, sans doute figurée sur scène par quelques sarments, Doublette reçoit l'ouvrier » avant de gâter cette belle intuition en précisant « qui laboure d'un même élan la femme et la vigne »[43]. Ce que nous entendons montrer ici, c'est que la représentation sur scène s'en tient justement au sens littéral, le sens métaphorique restant réservé au décryptage par le public. En quelque sorte, le texte « fait le pont » entre l'image scénique et le sens sous-entendu. Ici encore, la solution est très simple. On met en scène une vigne appartenant à la femme et le jeu se concentre autour de la viticulture. En dernière instance le tout a évidemment un sens hautement érotique, mais uniquement au niveau du langage double. Les acteurs montrent la

[43] Faivre, *Répertoire*, p. 371.

métaphore, le public lui confère un sens. En cela, la déception de Bernard Faivre, pour qui la farce ne vaut pas les deux autres pièces de Gringore avec sa concession aux «rires gras à grand renfort d'allusions égrillardes et de postures érotiques»[44] passe totalement à côté de la finesse poétique et dramaturgique de ce rhétoriqueur puisque, justement, il ne fait aucune concession, mais il joue un jeu subtil avec le public où il problématise les rapports entre le mot et, effectivement, la chose. Sur les tréteaux, les comédiens ont sans doute joué le sens premier comme des pince-sans-rire, avec, comme diraient nos amis d'outre-Manche, une *poker face*, *tongue in cheek*.

Dans tous ces jeux, le texte – suggestivement obscène – et la mise en scène – hypocritement neutre – doivent être combinés, comme le texte et l'image dans un rébus, pour produire un sens cohérent et satisfaisant.

Dans son article précité[45], Paul Verhuyck a fait le rapprochement entre ce procédé (qui consiste à ne rien montrer mais à tout suggérer) et l'iconographie emblématique aux Pays-Bas, des XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Dans ces tableaux, on voit par exemple un couple humain fort chaste avec des oiseaux comme décor: au public donc de comprendre que ces jeunes gens veulent *oiseler*, «faire comme les oiseaux» au sens de coïter. Le sens de la peinture telle quelle est en suspens, est différé et doit être pleinement réalisé par l'interprétation du spectateur. Ainsi par exemple, sur une peinture de Frans van Mieris, appelée *Scène de Bordel*, on voit un jeune homme et une jeune femme dont la conduite n'a rien d'incorrect, mais au fond on aperçoit un accouplement de deux petits chiens: ici encore, c'est au spectateur de parfaire le lien sémiotique. Paul Verhuyck a en outre rappelé que le procédé de la mise en action des locutions au théâtre profane de la fin du moyen âge présente toujours un aspect de rébus dans la tradition de l'allégorie selon la définition médiévale *aliquid dicitur aliquid significatur*.

Cet aspect emblématique des farces et des sotties (contemporaines de l'éclosion de la littérature emblématique!) mérite d'être exploité plus en avant et pourrait nous aider à décrypter ces pièces réputées difficiles ou hermétiques[46].

---

[44] Faivre, *Répertoire*, p. 372.

[45] «De la Sottie à Villon», pp. 358 et 369.

[46] Rappelons que le procédé de la mise en scène des locutions dans les sotties a déjà été étudié par Jean-Claude Aubailly, *Le monologue, le dialogue et la sottie. Essai*

Par là, ces farces peuvent être considérées comme une réflexion sur les possibilités et les limites du texte théâtral, par une scission radicale du sens littéral (représenté) et du sens métaphorique (verbal, sous-entendu, voire simplement entendu). La (re-)prise au pied de la lettre de locutions figées y fonctionne en même temps comme un ressort dramaturgique de choix. En outre, ces rapports incongrus entre le texte et sa représentation reformulent la tension entre le mot et l'image. On pense au *Quart Livre* de Rabelais, qui fait acheter par ses protagonistes une série de tableaux, entre autres «un aultre on quel estoient au vif painctes les Idées de Platon, et les Atomes de Epicurus» (ch. 2)[47]. Parmi ces tableaux achetés à Médamothi («Nulle Part»), tableaux impossibles, il y en a un qui reprend «l'ouvrage jadis faict a l'aiguille par Philomela, exposante et representante à sa sœur Progné comment son beau-frere Tereus l'avoit depucellée et sa langue couppée». Et Rabelais d'ajouter «Ne pensez pas, je vous prie, que ce feust le protraict d'un homme couplé sus une fille. Cela est trop sot et trop lourd. La paincture estoit bien aultre et plus intelligible».

Jelle KOOPMANS
Université d'Amsterdam

Paul VERHUYCK
Université de Leyde

sur quelques genres dramatiques de la fin du moyen âge et du début du XVI^e siècle, Paris, Champion, 1976, surtout pp. 369-391.

47 Le passage en question a été subtilement commenté par Paul Smith, *Voyage et écriture. Etude sur le* Quart Livre *de Rabelais*, Genève, Droz, 1987, pp. 165-178.