



**HAL**  
open science

## La farce corrigée? Bienséances et innovation dans la “ petite comédie ”

Céline Candiard

► **To cite this version:**

Céline Candiard. La farce corrigée? Bienséances et innovation dans la “ petite comédie ”. Revue d’Histoire du Théâtre, 2022, Bienséance(s) et poétique théâtrale, 295. halshs-03924841

**HAL Id: halshs-03924841**

**<https://shs.hal.science/halshs-03924841v1>**

Submitted on 10 Nov 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## La farce corrigée ? Bienséances et innovation dans la « petite comédie »

Céline Candiard

Si les conséquences dramaturgiques des règles de bienséance, qui se sont imposées dans le théâtre français (et en particulier parisien) au cours de la décennie 1630-1640, ont été depuis longtemps observées et commentées<sup>1</sup> s'agissant des genres dramatiques dits « héroïques » (tragédie et tragi-comédie), il est généralement admis que poètes et spectateurs manifestent une plus grande tolérance dans les genres comiques, où ces règles n'ont jamais été appliquées avec une rigueur comparable. On accepte ainsi tout au long de la période classique que les comédies donnent à voir un certain réalisme quotidien, avec des actes corporels simples : on entendra Harpagon parler de « quelque bon haricot bien gras, avec quelque pâté en pot bien garni de marrons »<sup>2</sup>, on verra M. Jourdain s'habiller sur scène<sup>3</sup> et l'on assistera même dans *Les Plaideurs* au procès d'un chien, dont les petits amenés pour émouvoir le juge « [pissent] partout »<sup>4</sup>.

Pour autant, le respect qu'inspirent les règles de bienséance dans les genres sérieux ne reste pas sans effet sur les genres comiques. Ce n'est pas dans la comédie en cinq actes que cet effet se fait le plus nettement sentir : si Jacques Scherer fait observer un certain assagissement des comportements amoureux ou sexuels ainsi qu'un polissage des formulations<sup>5</sup> (on pensera ainsi aux nombreux vers que Corneille modifie dans ses comédies lors de l'édition de ses œuvres complètes en 1660), les bienséances ne bouleversent cependant pas la dramaturgie de la comédie. La raison principale en est sans doute qu'en France, la comédie comme genre dramatique s'est définie dès la Renaissance en opposition avec la farce médiévale, jugée trop grossière par les poètes lettrés<sup>6</sup> : dans son élaboration même, elle relève déjà d'un geste de raffinement et de purification des traditions comiques françaises. C'est en réalité surtout sur la farce, et sur la place qui lui est donnée au théâtre, que l'effet des bienséances se fait le plus sentir à la période classique, puisqu'elles aboutissent de fait au cours de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle à sa disparition et à son remplacement par un autre genre dramatique, désigné par les dramaturges du nom de « petite comédie ».

### **La farce, un genre intrinsèquement malséant**

Seul genre dramatique de l'époque médiévale à avoir survécu, au prix de transformations profondes qui lui firent mêler dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle le modèle de la *commedia dell'arte* aux pratiques des anciens farceurs locaux, la farce subit en effet de nouveaux assauts de la part des théoriciens au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, au moment où se constitue la doctrine classique. D'Aubignac regrette ainsi que les comédies antiques aient été remplacée par les farces,

---

<sup>1</sup> Voir en particulier le chapitre « Les bienséances » dans Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique*, édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 2014 [1950], pp. 559-615.

<sup>2</sup> Molière, *L'Avare*, acte III, scène 1.

<sup>3</sup> Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène 5.

<sup>4</sup> Racine, *Les Plaideurs*, acte III, scène 3.

<sup>5</sup> Jacques Scherer, *op. cit.*, pp. 574-599.

<sup>6</sup> Voir ainsi Jacques Grévin, dans la préface de sa *Trésorière* (1559), ou encore Jean de La Taille, dans la préface de ses *Corrivaux* (1562).

ouvrages indignes d'être mis au rang des poèmes dramatiques, sans art, sans parties, sans raison, et qui n'étaient recommandables qu'aux marauds et aux infâmes, à raison des paroles déshonnêtes et des actions impudentes qui en faisaient toutes les grâces.<sup>7</sup>

Pour d'Aubignac, la farce est irrémédiablement condamnable parce qu'elle est irréformable : la malséance qu'on y trouve n'en est pas un simple défaut accidentel, c'est sa caractéristique fondamentale, et la source principale de l'attrait qu'elle exerce sur les spectateurs. Cela permet d'expliquer pourquoi les effets des règles de bienséance ne se sont pas immédiatement fait sentir sur elle : reposant sur des thématiques (en particulier le sexe, de préférence hors mariage) et des procédés comiques (obscénité, scatologie) largement incompatibles avec les bienséances, la farce ne pouvait s'y soumettre sans disparaître ou du moins se transformer en profondeur. Or, la présence dans les troupes parisiennes, encore dans les années 1630, de comédiens vedettes spécialisés dans la farce (Gros-Guillaume, Gaultier-Garguille, Turlupin, Guillot-Gorju à l'Hôtel de Bourgogne, Jodelet, Alizon, Bellemore au Marais, pour ne citer que les plus célèbres) [fig. 1 et 2] et le grand succès qu'ils rencontrent auprès du public rendent difficilement envisageable une disparition brutale de la pratique du genre.

Il semble donc qu'il fasse dans un premier temps l'objet d'une certaine tolérance, sans doute facilitée par son absence de valeur littéraire : petit spectacle léger, joué au moins en partie *all'improvviso* comme les spectacles de *commedia dell'arte* dont elle s'inspire souvent, pour clore gaiement une soirée théâtrale dont la majeure partie est alors occupée par une « grande » pièce en cinq actes, la farce est un divertissement de l'instant qui échappe encore largement à la publication, et ne laisse donc pas d'autres traces que le souvenir qu'en gardent les spectateurs. Même les très rares farces publiées des trois premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle le sont en général sans nom d'auteur : pures opérations commerciales pour les libraires, ces publications n'ont pas pour objectif de contribuer à établir la réputation de poètes dramatiques.

Si l'on admet le caractère représentatif de ces quelques farces publiées (en excluant de leur nombre les multiples publications non dramatiques reprenant les personnages et l'univers de la farce, le plus souvent des opuscules de colportage<sup>8</sup>), on y trouve confirmée l'incompatibilité du genre avec les bienséances. Les personnages féminins y sont systématiquement frappés de déchéance morale, manifestant un appétit sexuel insatiable souvent souligné de manière grossière, quelquefois par elles-mêmes<sup>9</sup>, mais le plus souvent par des personnages masculins :

GROS-GUILLAUME : Il n'y a qu'une chose qui me baille du soin en la tête : j'ai une petite friande au logis ; je crains, puisque son honneur est déjà fendu, qu'il ne se casse du tout. (...) (À Turlupin.) Je te veux donner en garde ma petite Florentine. Tu sais qu'elle est jeune. Il ne faut que faire un faux pas pour glisser dans un bourdeau ; et puis l'honneur serait répandu.

---

<sup>7</sup> Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Paris, Sommaille, 1657, p. 187.

<sup>8</sup> Voir à ce sujet Alain Mercier, *La Littérature facétieuse sous Louis XIII : 1610- 1643*, Genève, Droz, 1991.

<sup>9</sup> Voir par exemple les propos de l'Amoureuse dans la *Farce du porteur d'eau* (1632), scène IV : « Je suis lasse d'être en martyre / Je voudrais bien me marier ; / Ma maîtresse toujours grogne / Si je me joue avec quelque homme. / Et si je vous dis en un mot, / Mon chos' ne me laisse en repos. ». La farce est reproduite dans Charles Mazouer (éd.), *Farces du Grand Siècle. De Tabarin à Molière. Farces et petites comédies du XVII<sup>e</sup> siècle*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, pp. 115-132).

TURLUPIN : Vous avez raison. Elle commence déjà à sentir l'avoine d'une lieue loin, par ma foi.<sup>10</sup>

TABARIN : Ô la fausse chatte ! Elle demande le matou, par ma foi ! C'est l'humeur des femelles d'aujourd'hui : à peine sont-elles aussi grandes qu'un tonneau qu'elles veulent avoir le bondon.<sup>11</sup>

LUCAS : Vive l'amour et la vieillesse ! Je fais toujours état d'un vieillard qui a la tête blanche, mais la queue verte ! (...) Il n'y a qu'une chose qui me donne du tourment en la tête : j'ai une petite friquette au logis, qui commence déjà à vouloir flairer le melon à la queue ; j'ai peur qu'elle ne marche sur quelque écorce de citron, et qu'elle n'entre dans un lieu infâme. Et de fait, son honneur étant déjà fendu, il ne faudrait pas tomber de trop haut pour le casser tout à fait. Elle a les talons bien courts !<sup>12</sup>

À ces évocations de l'immoralité et de la vénalité des femmes s'ajoutent l'expression récurrente et crue, par les personnages masculins, de leur propre concupiscence, ou encore le récit véridique ou imaginaire de leurs exploits sexuels :

LE GENTILHOMME : Or sus, viens çà que je te baise  
Et que je touche ton téton  
Beaucoup plus vermeil qu'un bouton  
Du mois de mai, donques approche. (...)  
Je veux avoir ton pucelage  
Avant que finisse ce jour,  
Soit par argent ou par amour.<sup>13</sup>

LIROFLE : Dernièrement vendant un beau poulain  
J'avais encor l'argent dedans ma main  
Quand je trouvai deux agréables Circes,  
Qui mirent lors loger entre leurs cuisses  
Mon braquemart, qui après ce travail  
Se vit peuplé d'un effroyable entrail,  
De deux poulains, et en une parole  
Du mal d'honneur que l'on dit la vérole.<sup>14</sup>

GARGUILLE : Bruscaut je veux devenir écuyer,  
Puisque tenant pour des lances des cannes,  
Je vais piquant si galamment les ânes.  
BRUSCAUT : Je serai donc, ma foi, votre valet,  
Car je sais bien galoper le mulet,  
Courir la lance, et dedans la carrière  
Mettre dedans d'une brave manière.<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> *Farce plaisante et récréative* (1622), scènes 1 et 2, reproduite dans Charles Mazouer (éd.), *op. cit.*, pp. 91-97. « Bourdeau » est une variante de « bordel ».

<sup>11</sup> *Farce seconde* (1622), scène 1, in *Farces tabariniques*, reproduite dans Charles Mazouer (éd.), *op. cit.*, pp. 61-68. Le bondon est un morceau de bois servant à fermer le trou rond (ou bonde) du tonneau : l'image est évidemment obscène.

<sup>12</sup> *Farce seconde* (1624), scène 1, in *Farces tabariniques non encore vues ni imprimées*, reproduite dans Charles Mazouer (éd.), *op. cit.*, pp. 78-85.

<sup>13</sup> *Gillette, comédie facétieuse par le sieur D.*, Rouen, David du Petit Val, 1620, pp. 10-12.

<sup>14</sup> *Tragi-comédie des enfants de Turlupin, malheureux de nature*, Rouen, Abraham Couturier, 1620, p. 16.

Si elles ont volontiers recours à la métaphore, ces évocations n'en comportent pas moins des termes explicites et donc propres à choquer les bienséances, même dans leur interprétation la plus libérale. À l'obscénité vient de surcroît fréquemment s'ajouter la scatologie :

MATHURIN : J'ai fait quelque peu de moutarde,  
Dedans le fond du vieil étui  
De mon fessier.<sup>16</sup>

LE SECOND : Nous sommes vos frères, qui vous prions de nous donner quelque chose pour manger ; autrement la faim nous fera chier en nos chausses.<sup>17</sup>

GRATTELARD : Il est bien pesant ; je crois qu'il n'a point chié d'aujourd'hui.<sup>18</sup>

TABARIN (*à l'intérieur*) : Qui va là ? Mort de ma vie, vous me ferez chier dans mes chausses !  
(...) PIPHAGNE : Il s'amuse à cagar, à urinar, sto larro Tabarin.<sup>19</sup>

La présence quasi systématique de ces inconvenances dans la farce des premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle, tout en étant un facteur incontestable de son succès auprès de publics de toutes les catégories sociales, explique largement le mépris où la tiennent les doctes, surtout à partir du moment où s'imposent au théâtre les règles de bienséance.

### ***Une disparition sur le temps long***

Si l'on considère la vie théâtrale parisienne sur le temps long, à l'échelle du XVII<sup>e</sup> siècle dans son ensemble, on s'aperçoit que son incompatibilité avec les bienséances finit par venir à bout de la farce en tant que genre et pratique dramatique autonome. En effet, si l'on étudie la programmation de la Comédie-Française au cours de ses deux premières décennies d'existence, de 1680 à 1700, on constate que si une large majorité<sup>20</sup> des représentations comporte une « petite » pièce comique en un acte à la suite d'une « grande » pièce en cinq actes, les petites pièces jouées ne sont plus des farces. Il s'agit tantôt de pièces du répertoire, la plupart du temps de Molière, tantôt de créations de dramaturges comme Dancourt, Regnard ou Palaprat, qui s'illustrent aussi par ailleurs dans l'écriture de comédies plus longues. Systématiquement publiées sous la désignation de « comédies », ces créations sont désormais exemptes de toute obscénité ou scatologie, même allusives : nées sous la plume d'une nouvelle génération d'auteurs, elles sont manifestement le produit d'une dramaturgie ayant incorporé et assimilé en profondeur les contraintes des bienséances, et qui ne songe pas à s'en affranchir.

La rupture avec les traditions de la farce n'est cependant pas complète : les petites comédies de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle s'ancrent volontiers, comme le faisait la farce plusieurs

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>16</sup> Gillette, *comédie facétieuse par le sieur D.*, Rouen, David du Petit Val, 1620, p. 42.

<sup>17</sup> *Farce des bossus*, reproduite dans Charles Mazouer (éd.), *op. cit.*, p. 106.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>19</sup> *Première farce* (1622), scène 1, in *Farces tabariniques*, reproduite dans Charles Mazouer (éd.), *op. cit.*, p. 53.

<sup>20</sup> Lagrave parle de 83% des soirées théâtrales « à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle » (Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 351).

décennies auparavant<sup>21</sup>, dans l'actualité, qu'elle soit politique, militaire, saisonnière ou culturelle : ainsi, Dancourt présente dans *Angélique et Médor*, créé en août 1685, une parodie de l'opéra Roland de Lully et Quinault, que le public élégant avait découvert quelques mois plus tôt à Versailles, puis au Théâtre du Palais-Royal à Paris ; il évoque dans *L'Impromptu de garnison*, créé le 26 juillet 1692, le siège de Namur, qui venait d'être levé le 30 juin de la même année ; il consacre *Le Moulin de Javelle*, créé en juillet 1696, à une guinguette à la mode où les Parisiens aimaient à venir se délasser aux beaux jours. Comme la farce en son temps, la petite comédie clôt la soirée théâtrale en ramenant les spectateurs aux réalités du moment.

En revanche, s'agissant des personnages et des conventions dramatiques, ces petites comédies s'alignent sur le modèle de la comédie en cinq actes : on y trouve des valets rusés, maîtres de l'intrigue, plutôt que des bouffons inconvenants ; de jeunes premières ou des soubrettes de moralité convenable et jouées par des comédiennes, conformément à celles de la comédie italienne, plutôt que les filles graveleuses ou vénales qu'interprétaient volontiers des farceurs hommes<sup>22</sup> ; des histoires d'amour conventionnelles, dûment couronnées par le mariage, plutôt que les actes ou tentatives de débauche sexuelle qui se rencontraient dans la farce. À ce titre, l'appellation de « comédies » dans la version publiée des pièces n'est pas un simple habillage cosmétique destiné aux lecteurs, mais traduit avec justesse la prise de distance à l'égard du genre farcesque. Cette relative homogénéisation entre grande et petite comédie est facilitée par la quasi-disparition, au cours de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, des farceurs vedettes créateurs et propriétaires d'un rôle<sup>23</sup> : les comédiens qui jouent dans les petites comédies sont les mêmes que l'on trouve dans les comédies en cinq actes. La création de la Comédie-Française, par fusions successives des trois troupes parisiennes rivales<sup>24</sup>, entraîne de surcroît une forte standardisation des rôles, désormais conçus pour pouvoir être joués par plusieurs comédiens différents au hasard des déplacements d'une partie de la troupe.

À cette homogénéisation des comédiens de grande et de petite comédie s'ajoute celle des auteurs dramatiques : alors que la farce se concevait comme un spectacle sans valeur littéraire, probablement joué sur le modèle des pièces à canevas de la *commedia dell'arte*, la petite comédie est devenue en quelques décennies un objet publiable et de plus en plus systématiquement publié. La contrainte sociale des bienséances, déjà soutenues par

---

<sup>21</sup> Voir à ce sujet, à titre d'exemple, Thomas Platter, qui raconte en 1599 que le comédien Valleran le Conte, à l'Hôtel de Bourgogne, aime à proposer à la fin de la séance théâtrale « une farce sur ce qui peut être arrivé de drôle à Paris soit en fait d'amourettes ou d'autres anecdotes du même genre » (Thomas Platter, *Tagebuch*, 28 juillet 1599, cité in Louis Sieber (trad.), «Description de Paris par Thomas Platter le Jeune de Bâle (1599) », *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*, XXIII, 1896, p. 195-196). Voir aussi Charles Sorel, *Histoire Comique de Francion*, Paris, Claude Griset, 1632, livre II p. 126 : « Le lendemain, les Gentilshommes (...) nous menèrent à l'Hôtel de Bourgogne : mais sachez que ces drôles avaient parlé auparavant aux Comédiens, et leur avaient appris le combat des Commissaires, qui fut tout le sujet de leur farce. »

<sup>22</sup> Sur cette évolution, voir François Rémond, *Le Personnage de farce et son interprète : pratiques des farceurs professionnels parisiens (1610-1686)*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2014, pp. 362-364.

<sup>23</sup> La seule exception serait peut-être le rôle de Crispin, créé par Raymond Poisson à l'Hôtel de Bourgogne au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle puis interprété successivement par plusieurs de ses descendants jusqu'à la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>24</sup> La troupe du Marais et celle du Palais-Royal sont réunies après la mort de Molière en 1673, puis sont rejointes par les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne en 1680, date de création officielle de la Comédie-Française.

le succès des traités de civilité auprès du public élégant, se trouve donc renforcée par le souci littéraire de séduire les clients des libraires et de se faire valoir en tant que poète dramatique.

### ***Le tournant des années 1650-1660 : réactivation-atténuation de l'obscénité farcesque***

Ainsi, il n'est guère surprenant que la farce ait été remplacée par un genre dramatique plus compatible avec les bienséances, tout comme on peut expliquer aisément que ce remplacement se soit opéré sur le temps long, au fil du renouvellement des générations de comédiens et des changements institutionnels. Plus intéressante et plus complexe, en revanche, est la période de transition qui prend place entre les farces des premières décennies du siècle, à l'obscénité incontournable mais rarement publiées, et les petites comédies littérairement respectables des années 1680-1690. Nous porterons particulièrement ici notre attention sur la fin des années 1650 et le début des années 1660, où se mettent soudainement à proliférer sur les scènes françaises (et en particulier parisiennes) les petites pièces en un acte que le public désigne encore comme des « farces » mais qui sont systématiquement publiées sous l'appellation de « comédies »<sup>25</sup>.

Cette irruption du format comique court dans les publications, d'où il était jusque-là quasi absent<sup>26</sup>, est révélatrice d'une volonté de rendre respectables les petites pièces qui viennent clore les séances théâtrales : en en faisant des objets littéraires, il s'agit de prouver qu'elles s'alignent désormais sur le modèle des pièces en cinq actes, ou du moins sont soumises à des exigences morales et esthétiques similaires. Si certains auteurs y voient la mort de la farce, comme Scarron qui déclare en 1657 dans son *Roman comique* que « la farce est comme abolie »<sup>27</sup>, c'est surtout pour souligner combien la farce « purgée, au moins à Paris, de tout ce qu'elle avait de licencieux »<sup>28</sup> s'éloignait de tout ce qui l'avait définie jusque-là aux yeux du public. Mais contrairement à ce que l'on constatera deux ou trois décennies plus tard, elle n'est pas encore devenue méconnaissable. Il semble que les comédiens et leurs auteurs (le plus souvent, dans le cas des petites comédies, des comédiens-poètes, membres des troupes pour lesquelles ils écrivent<sup>29</sup>) procèdent là à une manœuvre de compromis, afin de sauvegarder la pratique commercialement avantageuse<sup>30</sup> de la petite pièce en fin de séance théâtrale sans pour autant rebuter le public élégant, pour qui les bienséances sont désormais devenues des principes incontournables. Tout comme la

---

<sup>25</sup> Deux exemples de cet hiatus : *Les Précieuses ridicules* de Molière, que le public désignait manifestement à l'époque des premières représentations comme « la farce des *Précieuses* », comme en témoigne le « Récit en prose et en vers de la farce des *Précieuses* » publié par Mlle Desjardins dès 1660 ; et *Le Zig-Zag*, la pièce enchâssée dans *Le Baron de la Crasse* de Raymond Poisson, que les personnages désignent tout au long de la pièce enchâssante comme « farce », mais qui figure dans la version imprimée sous l'appellation de « petite comédie ». Cette hésitation dans les appellations conduit François Rémond à considérer la distinction entre farce et petite comédie comme « un artifice d'édition, une volonté pour les nouveaux auteurs d'« ennoblir » leur produit, tentant de le régulariser autant que possible auprès des instances lettrées » (*op. cit.*, p. 91).

<sup>26</sup> Lancaster indique qu'entre 1652 et 1658, seule une pièce en un acte avait été publiée, tandis qu'il y en a vingt-quatre (sur trente-sept comédies en tout) entre 1659 et 1662. Dans la décennie qui suivra, ce goût pour les petites pièces se maintient : la moitié environ des comédies publiées ne comporteront qu'un ou deux actes (Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature of the Seventeenth Century*, part III : « The Period of Molière (1652-1672) », Baltimore, Johns Hopkins Press, 1936, pp. 269, 663, 753).

<sup>27</sup> Paul Scarron, *Le Roman comique*, Seconde partie, Paris, Teillet, 1657, p. 234.

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> Voir à ce sujet François Rémond, *op. cit.*, p. 86.

<sup>30</sup> Henri Lagrave, *op. cit.*, p. 358.

vogue du burlesque avait permis, dans les années 1640 et 1650, d'intégrer à la grande comédie en cinq actes des farceurs vedettes comme Jodelet ou Philippin, le relatif polissage des pièces courtes au tournant des années 1650-1660 donne au public l'occasion de jouir des artistes et même des thématiques lestes qui le séduisaient dans la farce sans en devoir subir les aspects les plus choquants.

Si l'on étudie de près les textes publiés des petites pièces créées à la fin des années 1650 et au début des années 1660, en admettant que ces versions publiées sont représentatives des spectacles dont elles rendent compte, on peut ainsi faire un double constat : d'abord, à la différence des petites comédies de la fin du siècle, ces pièces sont souvent proches de la farce par leurs thématiques (le sexe, et en particulier le cocuage) et par certains de leurs effets ; néanmoins, elles se distinguent nettement des farces publiées dans les premières décennies du XVII<sup>e</sup> s. par leur recours systématique à des procédés d'atténuation ou de mise à distance de tout ce qui pourrait, dans ces thématiques et ces effets, choquer la bienséance.

Ces procédés s'identifient de manière particulièrement lisible dans les petites comédies de Dorimond, comédien-poète de la troupe provinciale de Mademoiselle qui fit publier quelques-unes de ses pièces à la suite d'un séjour à Paris, où elles furent représentées avec, semble-t-il, quelque succès<sup>31</sup>. Parmi ces procédés se trouve celui consistant à nier verbalement l'obscénité tout en mettant en évidence sa présence, ce que l'on pourrait rattacher à la figure rhétorique de l'antiphrase. Ainsi dans *L'École des cocus* (créée en 1659) [fig. 3], le motif du cocuage est d'autant plus omniprésent que le Capitan ne cesse de réaffirmer sa résolution d'y échapper à tout prix<sup>32</sup> : cette obsession occasionne paradoxalement une véritable saturation de la thématique. Le personnage de Lucinde illustre particulièrement bien le procédé de l'antiphrase, comme dans cette tirade où elle vante sa pudeur et sa pureté virgine avant d'être prise par les douleurs de l'enfantement, qui viennent immédiatement la contredire :

LUCINDE : Je vous ai mille fois assuré que mon cœur  
N'aime que vous et n'a que vous pour son vainqueur.  
Mais je prends tant de soin pour me conserver pure,  
Qu'un simple mot d'amour me tient lieu d'une injure.  
Je suis fort sage enfin ; je le dis, croyez-moi !  
Mon honneur m'entretient, il me donne la loi.  
En vérité, l'honneur est une belle chose.  
On a beau soupirer pour mes lys, pour ma rose,  
Quand mes yeux auraient mis le feu dans l'univers,  
Ma pudeur ne verrait jamais mes sens pervers.  
Mais quelle douleur me prend ? À l'aide, à l'aide, à l'aide !<sup>33</sup>

C'est encore par antiphrase que procède Isabelle, la femme mal mariée au Capitan dans *La Femme industrielle* (créée en 1661), lorsqu'elle fait part à Léandre de ses sentiments et lui

---

<sup>31</sup> Ces représentations retinrent notamment l'attention de Molière, puisqu'il semble que *La Précaution inutile* ou *L'École des cocus* ait été le point de départ principal de *L'École des femmes*, et que *La Femme industrielle* ait fourni à l'intrigue de *L'École des maris* son intrigue centrale.

<sup>32</sup> La pièce commence sur ces quatre vers du Capitan : « Ce siècle est si fertile en animaux cornus, / On voit tant de coquettes, on voit tant de cocus, / Qu'il faut qu'avant l'hymen je me précautionne, / Pour jouer à jeu sûr avec une mignonne. »

<sup>33</sup> Dorimond, *L'École des cocus ou la Précaution inutile*, Paris, Jean Ribou, 1661, scène 3.



suggère des moyens de contourner la méfiance de son mari en faisant mine de lui reprocher des avances. Elle fait ainsi du précepteur du jeune homme son messenger :

ISABELLE :  
Dites-lui donc, Monsieur, qu'il me doit mieux connaître,  
Et qu'il ne vienne plus autour de ma fenêtre ;  
Que mon honneur s'offense à l'y voir si souvent,  
Et que je ne suis pas une tête à l'évent ;  
Que l'honneur m'est cent fois plus que ne m'est la vie ;  
Qu'il cesse, s'il ne veut voir punir sa folie.<sup>34</sup>

Le scandale de l'initiative amoureuse d'une femme auprès d'un homme, directement contraire aux bienséances<sup>35</sup>, est ici formellement atténué par l'attitude de vertu outragée qu'emprunte Isabelle.

De manière plus générale, si les petites comédies de cette période abordent volontiers les thématiques farcesques, elles n'ont que très rarement recours au lexique poissard qui caractérisait les farces du premier XVII<sup>e</sup> siècle, lui préférant un langage épuré comparable à celui de la comédie en cinq actes. Dans *La Femme industrielle*, c'est avec les mots d'une héroïne tragique qu'Isabelle évoque ses sentiments pour Léandre en guise d'ouverture de la pièce :

ISABELLE : Impatient amour, démon qui me possède,  
Pour le mal que tu fais, n'as-tu point de remède ?  
Tu me fais tant de mal ! Informes-en l'auteur ;  
Va le blesser du trait dont tu perces mon cœur ;  
Va le brûler des feux dont je suis consommée !  
Si j'aime, pour le moins fais que je sois aimée !<sup>36</sup>

Le « trait », les « feux », le cœur percé et le tourment amoureux donnent à la plainte d'Isabelle des accents proches de ceux d'une Phèdre<sup>37</sup>, éloignant du même coup l'héroïne de l'univers grivois de la farce, tandis que la subtilité de ses ruses lui confère un surcroît de dignité. Ce recours à un langage soigné, qui s'apparente au procédé rhétorique de l'euphémisme, produit un effet complexe : s'il atténue en surface l'obscénité sous-entendue, il la rend en même temps plus comique en ménageant un décalage marqué entre le signifiant et le signifié. Ainsi dans *L'École des cocus*, les paroles du personnage de la « bonne buse » Cloris, qui ne connaît rien de l'amour, sonnent comme des sous-entendus grivois :

LE CAPITAN : Voulez-vous m'épouser ?  
CLORIS : Et qu'est-ce qu'épouser ?  
LE DOCTEUR : Hé ! c'est s'humaniser.  
PHILIS : Quelle niaise, ô dieux !  
LE CAPITAN : Cette pauvre novice  
Sans esprit ne peut pas inventer de malice.

---

<sup>34</sup> Dorimond, *La Femme industrielle*, Paris, Jean Ribou, 1661, scène 6.

<sup>35</sup> Voir à ce sujet Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 579.

<sup>36</sup> Dorimond, *La Femme industrielle*, éd. cit., scène 1.

<sup>37</sup> Si le public parisien n'a pas encore eu l'occasion d'entendre celle de Racine (loin s'en faut), il est cependant familier d'autres Phèdres, par exemple celle de *l'Hippolyte* de Gabriel Gilbert, créé à l'Hôtel de Bourgogne en 1647.

Allons nous marier !  
CLORIS : Mais étant mon époux,  
Dites-moi, s'il vous plaît, que demanderez-vous ?  
LE DOCTEUR : Il vous demandera de faire bonne mine,  
Et puis d'attendre au lit l'influence bénigne  
Qui donne de la joie et chatouille les sens,  
Et qui fait pulluler les animaux parlants.  
CLORIS : Allons donc, je le veux ! Allons, je suis en âge !  
Et je puis aisément franchir ce doux passage.<sup>38</sup>

Malgré son « innocence », Cloris s'inscrit dans la droite ligne des personnages féminins traditionnels de la farce en exprimant sans le savoir un enthousiasme comique pour le sexe. Seul la différence d'eux un langage châtié, qui se contente de tracer délicatement les contours de la sexualité sans jamais la nommer.

Lorsque les petites comédies de cette époque se risquent à suggérer l'obscénité de manière plus explicite, ce qui arrive assez rarement, elles passent par le double sens, qui permet de maintenir une apparence de respectabilité. Ainsi dans *La Femme industrielle*, lorsque le Docteur reproche à son élève Léandre d'avoir fait passer un mot doux à Isabelle par la fente de sa porte, son insistance sur le mot « fente » ne peut qu'attirer l'attention du public sur son sens grivois :

LE DOCTEUR : Eh bien, méchant garçon, orgueilleux suborneur,  
Tu n'as pas été voir cette femme d'honneur !  
LEANDRE : Quoi, qu'est-il arrivé ?  
LE DOCTEUR : La fente de la porte.  
Tu vas de fente et fente, et la fente t'emporte.  
Prends bien garde à la fente, et que fente jamais  
Ne te porte à porter d'impertinents poulets !<sup>39</sup>

Si ces divers procédés d'atténuation de l'obscénité rendent plus respectables ces petites pièces que le public appelle encore des farces et permettent à leurs auteurs de les publier sous leur nom, ils ne dupent cependant guère le public averti, qui y trouve là une manière commode de jouir du comique farcesque sous couvert d'honnêteté. Charles Sorel résumera ainsi la situation en 1671 :

Il est vrai que le Cardinal de Richelieu de son temps avait purifié le Théâtre, et en avait entièrement banni les Farces ; mais elles ont recommencé depuis quelques années avec plus de liberté qu'auparavant. Il y a des Gens si simples, qu'ils croient que la même réforme dure encore, parce qu'on n'entend plus de ces Farces impudiques qui n'avaient que des railleries de crocheteurs, et dont les meilleurs mots n'étaient que des impertinentes équivoques ; Certainement on a bien fait de les condamner, mais si on ne se sert plus de ces pointes grossières où il n'y avait qu'un jeu de paroles sales proférées sans honte et sans respect, ne connaît-on pas qu'en ce temps-ci on en dit presque de semblables, mais plus finement et plus couverte ? Autrefois toutes les femmes se retiraient lorsqu'on allait commencer la Farce ; aujourd'hui on leur veut donner le plaisir d'y demeurer, ayant caché la malice si agréablement, qu'on croit qu'elles la peuvent entendre sans rougir.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Dorimond, *L'École des cocus*, éd. cit., scène 5.

<sup>39</sup> Dorimond, *La Femme industrielle*, éd. cit., scène 14.

<sup>40</sup> Charles Sorel, *De la connaissance des bons livres*, « De la comédie », Paris, A. Prelard, 1671, p. 240.

Ainsi, loin d'avoir disparu ou de s'être purgée de son obscénité, la farce n'aurait fait que la dissimuler sous des habits plus convenables pour endormir la méfiance du public le plus délicat et s'assurer un auditoire plus large. Les bienséances, loin d'être respectées sur le fond, auraient au contraire servi de prétexte à une modernisation et à une revalorisation de la farce.

### ***Respect ou non des bienséances ? Les jeux d'affichage de la petite comédie***

Lorsqu'il écrit une petite pièce après le retour de sa troupe à Paris, c'est précisément sur cette question que Molière choisit de la centrer : *Les Précieuses ridicules* (1659) [fig. 4] peut en effet être lue comme une pièce sur la tension entre les bienséances et la farce. On y trouve deux jeunes filles provinciales réticentes au mariage que leur proposent leurs prétendants, par répugnance pour les réalités de la sexualité, mais aussi par goût pour les péripéties romanesques qui précèdent le mariage des héros de la littérature. Elles se trouvent confrontées à un, puis deux valets imposteurs, Mascarille et Jodelet, qui se font passer auprès d'elles pour des élégants de la haute société et, grâce à cet habillage, parviennent à leur faire accepter des privautés à la limite de l'indécence. Dès le début de la pièce, leur père Gorgibus semble annoncer ce paradoxe :

MAGDELON : La belle galanterie que la leur ! Quoi ? débiter d'abord par le mariage ?

GORGIBUS : Et par où veux-tu donc qu'ils débutent ? par le concubinage ?<sup>41</sup>

Alors que Magdelon reprochait à son prétendant d'avoir parlé de mariage dès le début de leur conversation, sans commencer par lui faire galamment la cour, Gorgibus déforme le reproche pour le faire sonner comme un propos dépravé, ce qui lui donne l'occasion de rappeler à sa fille que le mariage est le seul cadre honorable d'une relation amoureuse. La suite de la pièce illustrera à merveille cette mise en garde : tout à leur recherche de distinction, les deux précieuses se laissent éblouir par Mascarille, qui les rend complaisantes à des entreprises de plus en plus hardies. Il les amène ainsi à le renifler<sup>42</sup>, puis à lui toucher le corps jusqu'à l'entrejambe<sup>43</sup>, et enfin à accepter de les suivre dans leur carrosse loin des regards<sup>44</sup>. Décrit par son maître La Grange comme « une manière de bel esprit », « un

---

<sup>41</sup> Molière, *Les Précieuses ridicules*, scène 4.

<sup>42</sup> Molière, *Les Précieuses ridicules*, scène 9 :

« MASCARILLE : Attachez un peu sur ces gants la réflexion de votre odorat.

MAGDELON : Ils sentent terriblement bon.

CATHOS : Je n'ai jamais respiré une odeur mieux conditionnée.

MASCARILLE : Et celle-là ? (*Il donne à sentir les cheveux de sa perruque.*)

MAGDELON : Elle est tout à fait de qualité ; le sublime en est touché délicieusement. »

<sup>43</sup> Molière, *Les Précieuses ridicules*, scène 11 :

« MASCARILLE : Donnez-moi un peu votre main, et tâtez celui-ci : là, justement au derrière de la tête. Y êtes-vous ?

MAGDELON : Oui, je sens quelque chose.

MASCARILLE : C'est un coup de mousquet que je reçus la dernière campagne que j'ai faite.

JODELET : Voici un autre coup qui me perça de part en part à l'attaque de Gravelines.

MASCARILLE, *mettant la main sur le bouton de son haut-de-chausses*. Je vais vous montrer une furieuse plaie.

MAGDELON : Il n'est pas nécessaire, nous le croyons, sans y regarder.

MASCARILLE : Ce sont des marques honorables, qui font voir ce qu'on est. »

<sup>44</sup> *Idem* :

extravagant, qui s'est mis dans la tête de vouloir faire l'homme de condition », qui « se pique ordinairement de galanterie et de vers, et dédaigne les autres valets jusqu'à les appeler brutaux »<sup>45</sup>, Mascarille se pose en allégorie de la petite comédie, qui affiche comme une élégance son respect prétendu des bienséances et se fait passer pour un genre raffiné alors qu'elle n'est en réalité qu'une farce déguisée. Avec le dépouillement final de Mascarille, Molière procède à un geste de dévoilement amusé de sa propre pièce comme habile imposture propre à séduire, en plus des spectateurs habituellement acquis à la farce, le public élégant.

Il convient, cependant, de ne pas interpréter cette pirouette quelque peu provocatrice de Molière comme un manifeste esthétique de long terme : elle ne vaut en effet que pour *Les Précieuses ridicules*, où Molière offrait de surcroît un rôle au farceur vedette Jodelet, qu'il venait de recruter dans sa troupe. De fait, Molière ne tardera pas à transformer en profondeur la petite comédie, faisant d'elle le laboratoire d'expérimentations diverses, de la comédie de salon (*La Critique de l'École des femmes*) à la comédie-ballet miniature (*La Comtesse d'Escarbagnas*), conçues prioritairement pour le public élégant. Dès l'année qui suit la création des *Précieuses*, il compose *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (1660) comme une prise de distance par rapport à la farce et à ses thématiques : le cocuage annoncé dans le titre n'y est qu'« imaginaire », omniprésent dans la pièce mais sous la forme des « visions cornues » de quatre personnages (Sganarelle, sa femme, Célie et Lélie) victimes de quiproquos en série.

Seule une pièce parisienne, au cours de cette période, donne à voir un passage digne de la farce des années 1610-1620, avec la tirade de la servante Catin dans la première scène de *Zig-Zag*, la pièce enchâssée du *Baron de la Crasse* de Raymond Poisson (créée en 1662) :

Y allons, y allons, godeluriau,  
Jour de Dieu, je le trouvons biau  
Ce Crispin ; il a de quoi frire,  
Et si je l'aurons, c'est tout dire. (...)  
J'aime trop mon pauvre Crispin :  
Un jour il me disait, Catin,  
Ma mignonne, que je te baise ;  
Ce pauvre garçon fut plus aise,  
Car je le laissis faire un peu ;  
J'estien plus rouge que du feu ;  
Y disait découvre ta gorge,  
Non ferai, dis-je, par saint Georges  
Je ne la découvrirai pas ;  
Il se pamoisit dans mes bras  
Dès que je lâchis la parole :  
Je pleuris, j'étais pis que folle,  
Y tombit tout plat contre moi,

---

« MASCARILLE : Vicomte, as-tu là ton carrosse ?

JODELET : Pourquoi ?

MASCARILLE : Nous mènerions promener ces dames hors des portes, et leur donnerions un cadeau.

MAGDELON : Nous ne saurions sortir aujourd'hui.

MASCARILLE : Ayons donc les violons pour danser.

JODELET : Ma foi c'est bien avisé.

MAGDELON : Pour cela nous y consentons. »

<sup>45</sup> Molière, *Les Précieuses ridicules*, scène 1.

Aussi droit que je ne sais quoi.  
Que fis-je ? Je pris ma jambette  
Et lui coupis son aiguillette,  
Il eût crevé dans ses paniaux. (...)  
S'il avait été mon fiancé,  
Comme il le sera, diable emporte,  
On eût murmuré, mais n'importe,  
On en eût dit ce qu'on eût dit,  
Je l'aurais bouté dans mon lit.  
Y vient, y me charche, je gage ;  
J'ai seulement vu son vosage,  
Le sang me tribouille partout :  
Je l'aime tout de bout en bout,  
C'est folie à moi de le taire.<sup>46</sup>

Évoquant en termes expressifs le désir féminin et la nudité, multipliant les effets de langue populaire, en particulier les mots déformés et les conjugaisons fantaisistes, la tirade de Catin porte toutes les marques du registre poissard affectionné du public de l'ancienne farce. Elle tranche pourtant avec la suite de la pièce, une petite comédie au schéma très classique où Catin n'occupe plus qu'un rôle périphérique. Tout se passe comme si Poisson avait ici cherché, dans cette première scène, à produire un « effet farce » visant à mettre la pièce enchâssée à distance : le registre farcesque et l'ignorance apparente des bienséances fonctionnent ici comme des marqueurs d'archaïsme, ou du moins d'artifice, pour mettre en évidence le décrochement entre les deux niveaux de fiction<sup>47</sup>. La présence de ce passage dans *Le Zig-zag*, loin de donner à voir une permanence réelle de la farce dans les théâtres parisiens, prend acte des mutations profondes qui conduiront bientôt à sa disparition.

Après l'âge d'or de la farce française moderne dans les années 1610-1620 et avant son remplacement définitif par les petites comédies respectables de la fin du siècle, les pièces en un acte du tournant des années 1650-1660 donnent à voir une série de compromis provisoires entre un genre dramatique plébiscité par le public et les contraintes d'un ensemble de règles incompatibles avec lui et qui le condamnent à plus ou moins long terme. Pris entre l'impossibilité d'ignorer plus longtemps les bienséances et le souci de ménager les habitudes et le goût de leur public, les comédiens-poètes des grandes troupes ne se contentent pas d'emprunter la périlleuse ligne de crête de l'atténuation et du sous-entendu : ils se plaisent à afficher la contradiction intenable de la situation, voire à la mettre en scène. Comme les poètes comiques du milieu du siècle consolaient les spectateurs de la disparition des combats à l'épée sur scène en leur donnant à voir des duels impossibles et burlesques<sup>48</sup>, ces petites pièces de transition offrent à la farce comme un ultime baroud d'honneur.

---

<sup>46</sup> Raymond Poisson, *Le Zig-Zag*, scène première (dans *Le Baron de la Crasse*, Paris, Guillaume de Luyne, 1662, p. 27). « Couper l'aiguillette » signifier « déshabiller ».

<sup>47</sup> De la même manière, dans *L'illusion comique* de Corneille, la tragédie jouée par Clindor et ses camarades à l'acte V ressemblait plutôt, par son recours à la violence sur scène et dans le lexique, aux tragédies du début du siècle comme celles d'Alexandre Hardy qu'aux pièces héroïques jouées dans les années 1630.

<sup>48</sup> Voir à ce sujet Céline Candiard, « Duels esquivés et duels fantasques : les valets duellistes sur les scènes comiques parisiennes au XVII<sup>e</sup> siècle », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Vol. XLV, n° 89, 2018, pp. 295-313.